

LA RESISTENZA, ENTRE MEMORIA Y REVISIONISMO*The Resistance, between memory and revisionism*

MASSIMILIANO VELLINI

La *Resistenza* es sin duda un momento clave de la historia italiana del siglo XX. Pero, a pesar de haber sido narrada en muchas obras tanto literarias como en ensayos, aún hay detalles e historias que quizás no sean conocidas por el público no especializado. Además, sobre todo en los últimos años, ha habido cada vez un mayor número de obras de periodistas o historiadores que han dado del movimiento una visión bastante alejada de la tradicionalmente dominante. En este artículo queremos dar una idea de estos episodios menos conocidos de la *Resistenza partigiana* y de la diatriba entre diferentes visiones de la misma.

The Resistance is, without doubt, a relevant moment of the Italian history of the 20th century. But, although it has been told in many literary works and essays, there are a lot of details and stories that are still not very well known by common readers. Above all, an increasing number of works written by journalists and historians have appeared during these last years, offering a vision of the movement quite far from the traditional one. Our scope in this article is to give a proper focus of some aspects not very well known of partisan fight as well as the debate produced in the confrontation of some different perspectives.

*Fecha de envío: 18 de mayo de 2013
Fecha de aceptación: 28 de junio de 2013*

*Sempre sulle lapidi, a me basterà il mio nome,
le due date che sole contano,
e la qualifica di scrittore e partigiano*

Beppe Fenoglio, *I ventitré giorni della città di Alba*, 1952

NO SOLO UNA RESISTENZA. 70 años después del 8 de septiembre de 1943, el fenómeno histórico de la *Resistenza* ha sido analizado, estudiado, contado y debatido en una variedad de obras, tratados y artículos. Pese a todo, sigue siendo uno de los temas esenciales de la historia de Italia.

La resistencia partisana, como es bien sabido, fue un movimiento popular que surgió para combatir el régimen fascista y la ocupación nazi. La forma más común para fijar la fecha de nacimiento de la Resistencia es, precisamente, el 8 de septiembre de 1943, pero a lo largo de la dictadura fascista, sobre todo al principio aun-

que de forma minoritaria, ya hubo personas, asociaciones y organizaciones que se opusieron al régimen.

En el 1926 fueron promulgadas leyes excepcionales que, entre otras cosas, instauraban el *Tribunale Speciale per la difesa dello Stato* y el *Casellario politico centrale* que supusieron que, a finales de 1927, ya existieran más de 100.000 archivos de personas clasificadas como *subversivas*. Muchos antifascistas fueron arrestados o enviados al *confino* (exilio interno); otros murieron.

Quizás las una las figuras más emblemáticas de esta fase de la resistencia frente al fas-

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:

- Resistenza
- Partisanos
- Revisionismo
- R. de Felice
- Antifascismo

Keywords:

- Resistance
- Partisans
- Revisionism
- R. de Felice
- Antifascism

cismo, si así queremos llamarla, fue Giacomo Matteotti¹, Piero Gobetti² y Don Minzoni³.

Come es sabido, en la Resistencia participaron personas con valores e ideales diferentes: comunistas, anarquistas, católicos, socialistas, liberales o *azionisti*⁴... agrupados en distintas formaciones. Las más numerosas fueron las Brigate Garibaldi, formadas en su mayoría por militantes comunistas. Además de un comando militar, en las Brigate Garibaldi estaba presente un *commissario politico* que tenía como misión formar políticamente a los miembros de las brigadas. En las palabras de Pietro Secchia⁵ era "l'uomo che tiene l'ora politica" a los partisanos. No es sencillo establecer cuántos eran los partisanos que en el invierno del 1943 empezaron la lucha contra el fascismo. Para Leo Valiani⁶ eran unos 10.000 (teniendo en cuenta tanto los que operaban en las montañas, como los que actuaban en las ciudades). El recientemente fallecido periodista y escritor Giorgio Bocca, quien participó en la lucha partisana dentro de las brigadas Giustizia y Libertà, habla en su *Storia dell'Italia partigiana* (Bari, LaTerza, 1966) de unos

4.000, de los que alrededor de 1.770 lo hicieron solo en Piamonte.

A pesar del hecho de que comúnmente se piensa en la resistencia como de un fenómeno presente sobre todo en las montañas del norte de Italia, la primera ciudad en levantarse contra los ocupantes alemanes fue Nápoles. La insurrección, conocida como *le quattro giornate di Napoli*, empieza entre el 27 y el 28 de septiembre, después de que en varias redadas miles de napolitanos fueron enviados a campos de trabajo en Alemania. La insurrección de Nápoles duró 4 días y aún seguía cuando en la mañana del 1 de octubre llegaron las tropas anglo-americanas. Según los datos que aporta la historiadora Gabriella Gribaudi basándose en los registros del ayuntamiento, fueron 663 las víctimas y no 50 o 60, como afirman la mayoría de las obras sobre la resistencia. Este dato es para la historiadora un claro ejemplo del hecho de que se subestima la importancia de este *espontáneo* episodio de resistencia.

Además de en las montañas, había también grupos que luchaban en las ciudades: los GAP (Gruppi di Azione Patriottica) y los SAP (Squadre di Azione Patriottica). Los GAP eran pequeños grupos de 4-5 hombres cada uno que actuaban en las ciudades cumpliendo acciones de sabotaje o atacando a nazis o colaboradores. La mayoría eran comunistas, pero había también grupos de inspiración anarquista⁷.

Los *gappisti* hacían acciones asombrosas pero eran numéricamente muy escasos. Según Pietro Secchia, en cada una de las tres grandes ciudades del norte de Italia, Milán, Turín y Génova, operaban no más de 40-50 *gappisti*.

La creación de los GAP fue complicada, sobre todo en el invierno del 1943, tanto por cuestiones ideológicas como por lo arriesgado de su misión. Son muy clarificadoras en este sentido las palabras de Francesco Scotti, que fue llamado a seleccionar 12 *gappisti* en la ciudad de Milán, y que en su obra *La nascita delle formazioni in La resistenza in Lombardia*⁸,

¹ Giacomo Matteotti, diputado socialista, denunció en el Parlamento las violencias del régimen fascista y los fraudes en las elecciones del 1924, en un célebre discurso: "Nos oponemos en este lugar y totalmente a la validez de las elecciones de la mayoría (...) La elección para nosotros es esencialmente no válida, y añadimos que no es válida en ninguna circunscripción (...) Como vosotros mismo habéis admitido, ningún votante italiano fue libre de decidir según su voluntad (...) Hay una milicia armada, integrada por ciudadanos de un solo partido, que tiene la tarea declarada de apoyar a un gobierno por la fuerza, aunque le faltase el consenso". El 10 de junio Matteotti fue secuestrado y su cadáver hallado unas semanas después.

²Piero Gobetti, político liberal y antifascista perseguido por el régimen, fue agredido físicamente de forma repetida por *squadristi* fascistas y murió en el 1926 en el exilio en París.

³Don Giovanni Minzoni, párroco de Argenta, pequeña ciudad en la región Emilia Romagna, murió asesinado en 1923.

⁴ Pertencientes al Partito d'Azione, un partido político italiano antifascista de inspiración *mazziniana* y *democratico-risorgimentale*. Constituido en julio de 1942, desde enero de 1943 publicó un periódico clandestino, *L'Italia libera*. Miembro esencial del Comitato di Liberazione Nazionale (CLN), participó activamente en la resistencia con las formaciones de Giustizia y Libertà, bajo el mando Ferruccio Parri,

⁵Pietro Secchia, dirigente de primera fila del Partido Comunista, fue encarcelado y después enviado al *confino* durante el régimen fascista y participó activamente en la resistencia en el comando general de las Brigate Garibaldi.

⁶Leo Valiani, militante antifascista, condenado al *confino*, empezó su actividad política en el Partido Comunista Italiano, que dejó en el 1939. Después de huir del campo de internamiento y su paso como exiliado por México, volvió a Italia en 1943 militando en el Partito d'Azione.

⁷Los militantes anarquistas participaron en la resistencia tanto en agrupaciones no anarquistas, como en formaciones autónomas. En la página web de uno de los más importantes círculos anarquistas italianos, Il Ponte della Ghisolfa, se puede leer un resumen de la participación anarquista en la resistencia: <http://isole.ecn.org/ponte/documenti/ares.php>. Según G. Sacchetti, 'Resistenza e Guerra Sociale', en *Rivista Storica dell'Anarchismo*, 1, enero-junio de 1995.

⁸Citado en *Storia del Partito Comunista Italiano* di Paolo Spriano.

habla de estas dudas “ideológicas”: “Más de uno de estos compañeros, de estos hombres, argumentaba que no era justo desatar el terror individual, que esto era contrario a los principios del marxismo-leninismo”. Habla también de lo duro que era la vida de un *gappista*, una vida de una

clandestinidad absoluta, estricta observancia de las reglas de la conspiración, vida retirada, control, estudio, reflexión. Un *gappista* arrestado estaba seguro que iba a ser sometido a las torturas más infernales (...) Por otra parte, no es fácil para una persona honesta, para un trabajador honesto, para un estudiante -ya sea un revolucionario de izquierdas o un patriota católico- golpear a sangre fría un hombre, ya sea un soldado alemán o incluso un espía fascista.

En la misma dirección van las palabras de aquel que es quizás el miembro de los GAP más conocido, el partisano *Visone*, o sea Giovanni Pesce⁹, quien en su obra *Senza tregua. La guerra dei GAP* (Milán, Feltrinelli, 1967) describe así la víspera de su primer ataque hecho en la ciudad de Turín:

es difícil definir lo que nos está pasando. El miedo, la ira y la tensión se mezclan con un profundo odio a un enemigo que nos obliga a unos métodos de lucha muy diferentes a los que estábamos acostumbrados. En España y en la montaña nos enfrentábamos al enemigo en el combate, cara a cara. Para mí, esta es una batalla solitaria.

Los GAP actuaron en muchas ciudades, entre ellas Florencia, Bolonia y Roma, donde su acción causó no pocos problemas con las jerarquías católicas que condenaban este tipo de acciones. Justo en Roma tuvo lugar unas de las acciones que más repercusión tuvo: el 23 de marzo de 1944, en Via Rasella, los *gappistas* atacaron la 11ª Compagnia del III batallón de las SS-Polizei-Regiment "Bozen", matando a 33 militares enemigos.

La represalia nazi fue uno de los actos más bárbaros de la ocupación: el conocido como *Eccidio delle Fosse Ardeatine*, el asesinato de 335 personas (en su mayoría partisanos) en la macabra proporción de 10 fusilados por cada SS muerto en Via Rasella.

La acción de Via Rasella tuvo muchas secuelas judiciales, históricas y políticas. Desde un punto de vista judicial, se acabaron en 1999 cuando la Corte di Cassazione estableció que la acción en Via Rasella fue un acto lícito de guerra, anulando un precedente acto judicial que la calificaba como *reato di strage*.¹⁰ Desde un punto de vista histórico y político se ha discutido largamente sobre la utilidad de la acción militar y sobre la posibilidad dada a los responsables para evitar la represalia entregándose ellos espontáneamente a los ocupantes nazis. Los ex fascistas llegaron a afirmar que lo que los partisanos buscaban era justamente la represalia, sabiendo además que las víctimas de la misma no habían sido comunistas. Es decir, que con el ataque lo que se quería era no tanto golpear a las SS sino a las fuerzas partisanas no comunistas que habían sufrido la represalia (hecho totalmente falso, considerando que entre los 335 sí había también muchos comunistas). Esta polémica ha acompañado también recientemente los comentarios periodísticos y políticos tras la muerte en 2012 de uno de los *gappisti* que actuó en Via Rasella, el partisano Rosario Bentivegna.

Otra acción controvertida de los GAP fue el asesinato de Giovanni Gentile en Florencia el 15 de Abril de 1944. Gentile, además de un conocido filósofo, fue también ministro de Mussolini, ocupó numerosos cargos en el veinteno fascista y en el 1944 se adhirió a la *Repubblica Sociale Italiana* (RSI). También la figura de Giovanni Gentile y su asesinato han estado en el centro de las polémicas generadas los últimos años.

Una de las acciones más impactantes de un grupo de GAP fue la fuga de Sandro Pertini y de Giuseppe Saragat, los dos futuros presidentes de la República Italiana, de la prisión de Regina Coeli, donde se encontraban detenidos desde octubre de 1943 con una sentencia de muerte consecuencia de su actividad partisana.

La fuga, o más bien su puesta en libertad, se llevó a cabo en enero de 1944 y fue organizada por Giuliano Vassalli, empleado en el tribunal militar italiano, quien con la ayuda de varios partisanos logró pasar a los dos detenidos a través del control italiano para, más tarde, falsificar sendas órdenes de libertad.

¹⁰La sentencia está disponible en http://www.difesa.it/GiustiziaMilitare/RassegnaGM/Processi/Priebke_Erich/Pagine/-/17_23-02-99.aspx También la Corte di Cassazione reiteró el juicio de *legittimo atto di guerra* en otras dos sentencias: en 2007 <http://www.eius.it/giurisprudenza/2007/104.asp> y en 2009.

⁹Giovanni Pesce, militante comunista y partisano merecedor de la *Medaglia d'oro* al valor militar, fue voluntario en la Guerra Civil en España y participó en la resistencia con los GAP en Turín y después en Milán.

Formaciones similares a los GAP fueron los SAP, las Squadre di azione patriottica. Formadas en el verano de 1944 como formaciones de unos quince a veinte hombres cada una, nacieron para ampliar la participación popular en la lucha, como lo demuestra, entre otras cosas, la composición numéricamente mayor en relación a los GAP. El número de componentes de los SAP no podía garantizar una estructura cohesionada como la de los GAP, por lo que eran más escasas las garantías de clandestinidad y por eso se exponían en mayor medida a posibles chivatazos. En los primeros momentos hicieron actos de sabotaje, flanqueando los GAP y las brigadas partisanas. Más tarde se organizaron en formaciones militares de alto nivel hasta casi ser indistinguibles de los GAP.

Otro aspecto quizás menos conocido por una persona no especializada es el de la resistencia de los militares. Como es sabido, el armisticio firmado el 3 de septiembre de 1943 en Cassibile (Sicilia) fue anunciado el día 8 de septiembre por el mariscal Badoglio sin que se hubiera preparado un plan para que el ejército italiano pudiera enfrentarse a las tropas alemanas en Italia y en los frentes donde italianos y alemanes estaban combatiendo juntos. Los militares se quedaron abandonados, sin jefes y sin órdenes, a merced de los antiguos aliados. Muchos militares se unieron a la lucha partisana huyendo a las montañas, mientras que muchos otros acabaron detenidos y trasladados a campos de trabajo alemanes. En el extranjero miles de soldados italianos en los diferentes frentes de guerra optaron por resistirse a los alemanes en las diversas áreas en las que operaban codo a codo. A menudo fueron fusilados.

Como explica el General *Ilio Muraca*:

La resistencia de los militares italianos a los alemanes, tras el armisticio del 8 de septiembre de 1943, se desarrolló inicialmente de una manera orgánica y determinado solo en el extranjero, especialmente donde el estado de las unidades ubicadas en el mismo, debido a ciertas circunstancias favorable, lo permitieron. La distancia de nuestras fronteras, la estructura de la guerra y la movilización permanente en la que se encontraba, por la persistencia de una extensa guerrilla, la mayor cohesión y la rapidez operacional de las unidades, en comparación con los de la madre patria, la necesidad de luchar para abrir el camino a casa y en algunos casos la actitud positiva de los movimientos de liberación locales, fueron todos factores que han estimulado el deseo de oponerse a la dominación y la arrogancia germá-

nica y enfrentarse a ella, en una empresa que, desde el principio, podría considerarse desesperada.¹¹

Después de la lectura del comunicado, el rey y el gobierno se refugiaron en Brindisi (Puglia) y solo 3 días después, el 11 de septiembre, fue transmitido el mensaje de que se instaba a considerar a los alemanes como enemigos. Sin embargo, la declaración de guerra a Alemania no llegará hasta el 14 de octubre.

Siempre según el General Muraca:

nace así, de manera totalmente espontánea, el fenómeno de los ‘partisanos en el extranjero’. Una elección de campo realizada por los oficiales y soldados, de acuerdo con los sentimientos naturales más populares, en la que es posible reconocer un antifascismo existencial como reacción a un régimen que les había obligado a una alianza antinatural y anti histórica y precipitados en aquellas trágicas condiciones; un antifascismo que, en un segundo tiempo, y sólo para algunos de ellos, se recubre también de contenido político.

El episodio más conocido de la resistencia militar fue sin duda el de la isla griega de Cefalonia. Allí estaba, el 8 de septiembre, la División Acqui con 525 oficiales y 11.500 soldados. El 11 de septiembre el ejército alemán dio el ultimátum a las tropas italianas para que entregaran las armas, el 13 los soldados decidieron si aliarse a los alemanes, rendirse a ellos o combatirlos. Los soldados, a través de un referéndum decidieron unánimemente resistir a los alemanes, y el 15 empezó la batalla. Más de 1.300 soldados italianos murieron en la batalla, más de 5000 fueron asesinados después de rendirse, mientras que 3.000 murieron durante su traslado a Alemania. Según los más recientes estudios, el total los caídos de la División Acqui fue de 390 oficiales y 9500 soldados. Los supervivientes fueron en total 2135. Muchos de ellos fueron deportados a campos de trabajo alemanes y no lograron volver a sus casas. A ellos hay que sumar los más de 600 soldados italianos muertos en batalla o fusilados en la cercana isla de Corfú.

Los militares italianos participaron en la resistencia también en Albania; ejemplo de ello son las acciones llevadas a cabo por los soldados

¹¹ ‘I militari italiani all’estero dopo l’8 settembre 1943’, en el congreso *Le Forze Armate nella Resistenza*, celebrado en Savona el 14 de mayo de 2004.

de las divisiones “Arezzo”, “Brennero”, “Perugia”, “Ferrara” y “Parma” que formaron el batallón “Gramsci” participando en toda la campaña albanesa y contribuyendo en la liberación de la capital, Tirana.

En la isla francesa de Córcega las divisiones italianas “Cremona” y “Friuli” combatieron junto a tropas francesas participando en la liberación de Bastia y de toda la isla.

En Yugoslavia el 8 de septiembre los alemanes arrestaron muchos de los mandos militares italianos, pero muchos soldados a pesar de ello decidieron combatir a los alemanes, a menudo juntos con los partisanos yugoslavos. En Spalato la División Bergamo se enfrentó, junto a los partisanos yugoslavos, a la división SS Prinz Eugen. Los supervivientes de la defensa de Spalato continuaron luchando y así nacieron primero el Batallón Garibaldi, de inmediato integrado en las filas de la Primera Brigada proletaria Yugoslava, y luego el Batallón Matteotti, que se creó gracias al aumento de los soldados que habían optado por luchar contra los alemanes, y contribuyeron también a la liberación de Belgrado.

En Eslovenia el general Cerruti, comandante de la división de Isonzo, se unió a los partisanos y combatió como soldado raso hasta el 28 de septiembre.

Donde prevaleció el sentido de disciplina y cohesión, nuestros soldados prefirieron seguir el camino de la montaña formando unidades guerrilleras independientes con nombres del Risorgimento como las brigadas Mameli, Fontanot, Budicin y Zara. Otros se unieron a las formaciones yugoslavas y operaron en Dalmacia y en Istria hasta el final de la guerra, a pesar de la brutal represión alemana

De las 4 divisiones de Montenegro, 3 decidieron oponerse a los alemanes sufriendo muchas pérdidas. Los supervivientes de los primeros enfrentamientos crearon en diciembre la División italiana partigiana Garibaldi que fue condecorada por Yugoslavia con la Ordine per i meriti verso il popolo, con la Stella d'oro y con l'Ordine della fratellanza ed unità con Corona d'oro.

En Italia el ejército se reorganizó en abril de 1944 con el nombre de Corpo Italiano di Liberazione, y combatió junto con los aliados en el centro de Italia. Además muchos militares, después del 8 de septiembre, se pasaron a la resistencia; por lo general formando brigadas autónomas o monárquicas como, por ejemplo, la Organizzazione Franchi guiada por el muy

ambiguo y enigmático Edgardo Sogno.¹²

En Roma, después del 8 septiembre, operó el Fronte Militare Clandestino (FMC) creado por el coronel Giuseppe Cordero Lanza di Montezemolo.¹³ Monárquico y anticomunista, participó en la guerra civil española en el bando fascista. Después del 8 septiembre fue nombrado segretario particolare de Badoglio y decidió quedarse en Roma, pasar a la clandestinidad y empezar la lucha en la resistencia. Fue encarcelado en enero de 1944 y murió en las Fosas Ardeatinas. El FMC trabajó junto con los aliados y realizó varias acciones en la capital, según muchos historiadores con el objetivo de evitar una insurrección popular y garantizar el paso del control de Roma a los aliados. Para acabar este apartado, hay que recordar que la gran mayoría de los soldados italianos encarcelados por los alemanes después del 8 de septiembre rechazaron combatir en la RSI y fueron enviados a campos de internamiento. No considerados como prisioneros de guerra, los alemanes inventaron para ellos la figura del Internato Militare (IMI). A pesar de la dureza de las condiciones de vida, la gran mayoría eligió el campo de internamiento (y en muchos casos la muerte) a alistarse en la RSI.

Los partisanos a los que al final de la guerra se reconoció tal calificación fueron 336.516, entre ellos hubo un elevado número de víctimas (30.000 aprox.) y de deportados.

NOTAS PARA LA HISTORIA DE LA RESISTENCIA. Quizás la primera gran obra sobre la historia de la Resistencia fue la *Storia della Resistenza italiana* (Turín, Einaudi, 1964) de Roberto Battaglia¹⁴, publicada originariamente en 1953. En

¹² Edgardo Sogno, condecorado con la Medaglia d'oro al valor militare por su actividad en la resistencia. Liberal, monárquico y profundamente anticomunista, en los años '70 fue arrestado, y luego absuelto de la acusación de estar preparando un golpe de estado. Miembro de la Loggia Massonica P2, él mismo admitió, veinte años después, que ya tenía el listado de los ministros del gobierno, que no definió como golpista sino que tendría que nacer de "l'accantonamento temporaneo della rissa dei partiti". En un artículo de La Repubblica del 1997 estas admisiones <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1997/03/15/italia-74-un-passo-dal-tintinnar-di.html>

¹³ Figura olvidada de la resistencia, en 2012 tuvo gran repercusión la biografía a él dedicada por Mario Avigliano, “Il partigiano Montezemolo”, Ed. Dalai. Aquí un video de la presentación del libro: <http://www.youtube.com/watch?v=HYI-5u7UWLkA&feature=share>

¹⁴ Roberto Battaglia, fue partisano condecorado con la Medaglia d'Argento al Valore militare. En un principio militante del Partito d'Azione, pasó posteriormente al

ella Battaglia se refiere a la guerra de liberación como a una *guerra di popolo* rechazando el uso de la definición de *guerra civile*. La historiografía de izquierdas a menudo ha rechazado la utilización de este término, prefiriendo el termino *guerra di liberazione*.



En el campo académico, el autor que más cuestionó la historiografía tradicional sobre el fascismo y la resistencia con obras que siguen desencadenando grandes polémicas, fue sin duda Renzo De Felice.¹⁵ Su monumental obra sobre Mussolini empezó a ser cuestionada desde el primer tomo publicado en 1965.

En la introducción a *Le interpretazioni del Fascismo* (Bari, Laterza, 1969), De Felice habla de “el sentido de inadecuación de las tres interpretaciones ‘clásicas’ del fascismo, según su propia definición, estas que se podía resumir en estos términos: a) la interpretación del fascismo “come prodotto della crisi morale della società europea della prima metà del Novecento” (es decir, el fascismo como enfermedad moral); b) la interpretación del fascismo “come prodotto dei ritardati e atipici processi di sviluppo economico e di unificazione nazionale di alcuni paesi europei, Italia e Germania in testa” (o sea, el fascismo como puesta en evidencia de deficiencias históricas estructurales y/o culturales); c) la interpretación marxista del fascismo “come stadio senescente del capitalismo o, al menos, come prodotto estremo della lotta di classe” (v.gr. el fascismo como contrarrevolución burguesa).¹⁶

Los primeros estudios sobre el fascismo fueron contemporáneos al fascismo mismo, sobre todo de mano de expatriados italianos (Sturzo, Salvemini, Tasca). Interesante son, además, las posiciones de Palmiro Togliatti.

Según el historiador Giuseppe Vacca, Togliatti “por ejemplo, destacó del fascismo: la base de masas en la pequeña burguesía; la tendencia a ser conjugado con un brazo armado; el hecho de que fue, tal vez, un movimiento revolucionario”. O sea dos temas, el del consenso de masa, y el del fascismo como movimiento revolucionario que volverán en las obras de De Felice. También Traniello subraya la importancia del análisis sobre el fascismo de Togliatti: “Las tesis del líder comunista se proponían además el objetivo de arremeter contra la generalización que en el Comintern «si faceva abitualmente servendosi del termine fascismo», identificado en aquella sede con cualquier forma de reacción. Lejos de ocultar la naturaleza clasista del fascismo, Togliatti negaba sin embargo que se tratara «unicamente [di] reazione capitalista» y subrayaba asimismo la «complejidad» del fenómeno, evocando las componentes que lo habían convertido en un movimiento de masa y el carácter específico del capitalismo italiano «a struttura debole», que tenía una natural inclinación a «servirsi del fascismo» y a «identificarsi con esso». Como subraya Traniello:

cuando después del final de la Segunda Guerra Mundial y de la derrota de los «fascismos» pudo ponerse en marcha una más activa fase de estudios estaban reunidos, bajo la enseña de «fascismo», los significados más disparatados. De fenómeno circunscrito en el espacio histórico de una nación relativamente marginal como Italia el fascismo se había convertido, sobre todo fuera de Italia, en una categoría sintética y general de la historia del 900.

En sus obras De Felice, exprime sus convencimientos sobre el carácter revolucionario y de masa del fascismo, como destaca Traniello:

a) la especie auténticamente revolucionaria y, por tanto, política y socialmente autónoma, del fascismo de los orígenes, como expresión de la movilización política de las clases medias emergentes (...) Esto suponía una reconsideración de sus matrices socialistas y sindicales revolucionarias, así como el inserto del fascismo en el marco de los movimientos revolucionarios Europeos de la primera posguerra; b) la distinción entre movimiento fascista revolucionario y régimen fascista, que pactó, gracias a la labor mediadora de Mussolini, con un amplio archipiélago de fuerzas sostenedoras del fascismo y también con las antiguas estructuras institucionales y burocráticas del Estado que habían apagado una vena revolucio-

Partito Comunista Italiano.

¹⁵Renzo de Felice, historiador, militante comunista en su juventud, se alejó progresivamente del PCI. Enseñó en la Universidad de Salerno y después en La Sapienza de Roma. Murió en 1996.

¹⁶F. TRANIELLO, ‘Historiografía italiana e interpretaciones del fascismo’, en *Ayer* 36, 1999

naría capaz, sin embargo, de volver a aflorar en forma totalitaria al cambiar las circunstancias internacionales e internas (el segundo tomo del tercer volumen, publicado en 1981, fue titulado *Lo Stato totalitario. 1936-1940*); c) la capacidad del régimen de reunir a su alrededor un consenso difuso, aunque no a través de la libre lucha política (fueron muchos, en este sentido, los que vieron en el trabajo de De Felice una atenuación de los aspectos represivos y liberticidas del régimen), sino mediante un macizo y eficaz uso de la movilización y organización de las masas, sometidas al culto de un líder carismático.

La figura de De Felice salió del restringido mundo académico y entró de pleno en el debate periodístico y político en 1975 con *Intervista sul fascismo* (ed. Michael Ledeen, Bari, Laterza, 1975). Muchas controversias despertó la distinción entre el *Fascismo regime* y el *Fascismo movimento* al que atribuyó una fuerte aspiración de modernización. De las muchas críticas que despertó cabe mencionar la de Leo Valiani en *Il Corriere de la Sera* y la del historiador, profesor universitario y también diputado por el Partido dei Comunisti Italiani, Nicola Tranfaglia, quien habló de la clara y completa rehabilitación del fascismo. Muy crítico es también el historiador, filólogo y profesor universitario Luciano Canfora que hasta pone en duda la originalidad de los análisis de De Felice, recordando que, como hemos visto, ya Togliatti había hablado del fascismo como movimiento de masas, como también hicieron Gramsci y el historiador Rosemburg en 1934. Critica además la visión de un fascismo de izquierdas y de un Mussolini que no era racista recordando, por ejemplo, la portada de *Il popolo d'Italia* del 6 de agosto de 1938 que se titulaba: “El fascismo siempre ha sido racista desde 1919” y la idea de una raíz cultural común de fascismo y socialismo en la revolución francesa. Canfora recuerda que ya en el mismo 1975 Norberto Bobbio escribió que el principal adversario del fascismo no fue el socialismo sino la democracia. De todas maneras, para enmarcar el debate y las repercusiones que el libro-entrevista de De Felice tuvo en aquel tiempo, hay que recordar que en 1975 en Italia estaban previstas unas elecciones autonómicas en las cuales muchos esperaban (o temían) *il sorpasso* del Pci a la DC, que finalmente no se realizó. Inevitablemente no se puede “descontextualizar” tampoco las polémicas que acompañaron a la famosa entrevistas que De Felice concedió a finales de 1987 a Giuliano

Ferrara¹⁷, así como la de enero de 1988, en las que, entre otras cosas, definía *grottesca* la *XII Disposizione transitoria e finale della Costituzione* que prohíbe la refundación del partido fascista. Estas entrevistas llegaron justo después del cambio en la secretaría del MSI, el partido heredero del fascismo en Italia, y después de un encuentro entre su nuevo líder, el joven Gianfranco Fini y el secretario del Psi Bettino Craxi.

Entre las muchísimas reacciones que estas entrevistas tuvieron, en un artículo publicado en *La Repubblica* el 18 de enero Alberto Asor Rosa escribe:

De Felice absolutiza el fascismo como modelo de gobierno y estudiándolo totalmente desde dentro, está sujeto a la fascinación de una maquinaria que, vista así, aparenta funcionar mucho mejor que la que nos dio la resistencia antifascista (...) (De Felice) está obligado a pagar un precio muy alto a su enfoque metodológico y a realizar en consecuencia diversas operaciones francamente cuestionables: por ejemplo, una marcada atenuación de los caracteres reaccionarios, perseguidores, anti-obreros, anti-democráticos y anti-liberales del régimen fascista; por ejemplo, una sustancial subestimación de la introyección orgánica de la violencia (violencia política y legal antes que física y material) en el ejercicio del poder; por ejemplo, una sobrevaloración de los caracteres no locales de la cultura fascista que, por el contrario, tienden cada vez más a asumir las características locales, que no se pueden exportar; por ejemplo, poner entre paréntesis los componentes racistas presentes desde el origen en el nacionalismo fascista que acabarán en el episodio atroz pero no imprevisible del antisemitismo. Si se quita al régimen tan considerable parte de su esencia, es inevitable que se corre el riesgo de la apología.¹⁸

En el 1995 se publicó otro libro-entrevista, *Rosso e Nero* (Milán, Baldini & Castoldi, 1995). En esta obra De Felice sostiene que la resistencia (y también la RSI) fue algo muy minoritario, mientras que la gran mayoría de los italianos albergaba un sentimiento de extra-

¹⁷Giuliano Ferrara es periodista y director de *Il Foglio*. Desde siempre participa en la vida política italiana, antes en el PCI, después en el PSI y luego en Forza Italia. Personaje muy controvertido, admitió haber estado al servicio de la CIA. En *Il Fatto quotidiano*, se puede leer una irónica y divertida parodia de Ferrara. <http://www.ilfattoquotidiano.it/2011/03/14/fenomenologia-di-giuliano-ferrara/97566/>

¹⁸<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/01/19/come-brutta-aria-che-tira.html>

ñeza y que con el 8 de septiembre se asiste al derrumbe de la identidad nacional. Además de sus posiciones, fueron muy discutidos algunos términos que De Felice utilizó en su libro, como por ejemplo “Baracca Resistenziale”. Una contestación muy fuerte a estas teorías de De Felice llegó de Giorgio Bocca:

La Guerra Civil no fue un juego sangriento entre dos minorías frente a un público indiferente: fue un trágico epílogo del fascismo al cual la mayoría de los italianos miraba con pasión y participación (...) El "08 de septiembre" del 43 para De Felice fue el día en que murió la patria, murió la nación. Para nosotros, como escribió Dante Livio Bianco, fue el día en que recogimos las estrellas que el ejército fascista había tirado al barro. Tiene razón nuevamente Bobbio: la fecha negra en la que podía morir la nación fue aquel 10 de junio de '40, cuando Mussolini declaró una guerra que no era capaz de combatir

También Norberto Bobbio replicó a De Felice:

El largo debate sobre el número de partisanos, que está ahora en el centro del debate (se habló del tema también en la televisión), es relevante si queremos demostrar que la resistencia no fue una guerra del pueblo. Es mucho menos relevante si se quiere disminuir la importancia histórica del evento. Unos pocos miles de partisanos de más o de menos cambia poco o nada con respecto a su sentido moral o político (...) No es del todo cierto que los *attendisti* eran indiferentes a las partes en conflicto. La mayoría esperaba no sólo que la guerra terminase el más pronto posible, sino que los alemanes y los fascistas la perdieran, tanto como si eran partidarios de la Unión Soviética como de los Estados Unidos. En la zona gris los que deseaban la victoria de Hitler tenían que ser muy pocos, y esos pocos no eran tanto *attendisti*, cuanto colaboradores. Los *attendisti* querían no sólo la paz, sino la misma paz por la que lucharon los partisanos, salvo que no hacían absolutamente nada, a diferencia de los partisanos, para obtenerla. Se puede en una historia ético-político no hacer ninguna diferencia entre los que habían optado por la lucha por la liberación del país, y los que habían elegido de perpetuar el imperio de Hitler en Europa y en el mundo, y aquellos cuyo objetivo principal era la ‘supervivencia’? (...) Y, por último, que hay de más ideológico que la pregunta inicial de Pasquale Chessa, según la cual la caída del 8 de septiembre es ‘el pecado original de la República italiana’? No, y no, el 8 de septiembre, fue, en todo caso, el pecado

final del régimen fascista. La fecha desafortunada de la historia italiana no es el 8 de septiembre de 1943, sino el 10 de junio de 1940, cuando Mussolini declaró la guerra al lado de Hitler, y llevó al país al más gran desastre de nuestra historia. El 8 de septiembre, es el trágico final del fascismo y el principio de aquel cambio de frente y de aquella guerra de liberación que han hecho posible la nueva vida democrática de Italia.¹⁹

En línea con las posiciones de De Felice, también el periodista Ernesto Galli della Loggia habla de *Morte della Patria* con referencia al 8 de septiembre.

Siempre en clave de relectura crítica de la resistencia hay que mencionar otro periodista cuyas obras obtuvieron (y tienen) gran popularidad: estamos hablando de las de Giampaolo Pansa. En su libro *Il sangue dei vinti* (Milán, Sperling & Kupfer, 2003), una mezcla entre novela y ensayo, habla de los presuntos crímenes cometidos por los partisanos tanto durante la resistencia como después del 25 de abril. Tema que elegirá también para el siguiente *La Grande Bugia* (Milán, Sperling & Kupfer, 2006). Además Pansa afirma que los partisanos comunistas luchaban no para liberar a Italia, sino para instaurar un régimen dictatorial comunista²⁰. Muchas críticas llegaron a Pansa, tanto cuestionando la exactitud histórica de su investigación, como por las teorías contenidas en sus libros. Angelo d’Orsi en *La storia negata. Il revisionismo e il suo uso politico* (ed. A. Del Boca, Vicenza, Neri Pozza, 2009) afirma:

Es una profesión (la del historiador) que requiere una gran cantidad de método y unas técnicas que Pansa, a pesar de la alardeada ascendencia *quazziana*, no tiene en absoluto, ni siquiera en lo más mínimo. Él advierte al lector que todo es verdad, todo está documentado, que todo ha sido contrastado. Lástima que ningún elemento sea presentado en esta dirección. La falta de honestad del libro consiste precisamente en esto: que pretende ser un estudio histórico, pero tiene la coartada de la literatura.

¹⁹http://archivio.lastampa.it/LaStampaArchivio/main/History/tmpl_viewObj.jsp?objid=1457061

²⁰L’ANPI reaccionó a la publicación con un comunicado oficial en que criticaba duramente las posiciones de Pansa http://www.anpi.it/media/uploads/patria/2006/10/07-8_ANPI_SU_PANSA.pdf

Pansa retomó el tema en el 2012 con *La Guerra sporca dei partigiani e dei fascisti*²¹, donde sigue con la comparación entre fascistas y partisanos, unidos, según el autor tanto por los actos violentos, los homicidios y las violaciones, como por el hecho de luchar para una ideología autoritaria y dictatorial: "Tanto los partisanos comunistas como los milicianos fascistas luchaban por la bandera de dos dictaduras, una roja y la otra negra. Sus ideologías eran autoritarias. Se les instó a fanatismos opuestos, iguales aun siendo contrarios".

D'Orsi critica con estas palabras la postura de Pansa:

En su pretensión de demostrar, como dijo en repetidas ocasiones, "la otra cara de la moneda", el autor acaba dando una imagen del movimiento partisano muy similar a la de las peores publicaciones neofascistas y nostálgicas desde los primeros años post 1945. De hecho, una gran parte de las fuentes que se mencionan en el curso de las conversaciones entre la bibliotecaria y el periodista que se pretende sea también historiador, son precisamente de ese tipo (...) Por otra parte, todos los casos que aquí se proponen -un listado de nombres de hombres y mujeres fascistas, o bajo sospecha de serlo, asesinados, a veces brutalmente, el 25 de abril, por hombres y mujeres de la Resistencia, o bajo sospecha de serlo, en una galería de los horrores, donde hay verdades, son llenos de fórmulas vagas, afirmaciones que se pueden aceptar en una charla entre amigos en un sillón, no imprimidas en un libro que, esto es peor, se propone (*ça va sans dire*) de "esclarecer una página oscura de nuestra historia" (...) Ficción mezclada con la reconstrucción. ¿Con qué criterios? ¿En base a qué fuentes? ¿Y con cuánta razón? En resumen, en este clima de deriva pseudohistórica, todo se puede decir, con total impunidad. No es "historia", pero en el mercado del sentido común cuenta infinitamente más.²²

No podemos no observar que tanta repercusión mediática de los libros de Pansa, que es periodista, y no historiador, o de los de Galli della Loggia, no pueden no leerse también como unidos a los profundos cambios del escenario

tanto político como cultural que atraviesa Italia desde *tangentopoli* y el nacimiento de la *Seconda Repubblica*. Un escenario donde el ex Msi ha llegado a ser fuerza de gobierno, donde Gianni Alemanno, militante de extrema derecha que por tres veces fue encarcelado en los años '80, ha llegado a ser alcalde de Roma, y donde el líder del centroderecha, Silvio Berlusconi a menudo hace declaraciones sobre Mussolini con poco fundamento.²³ Este contexto es justamente destacado por d'Orsi:

Según el clima político general iba cambiando, y se convirtió en un hecho el *sdoganamento* del neo-fascismo (en la actualidad, en la versión actual, 'post-fascismo'), entre los años ochenta y noventa, es decir, entre Craxi y Berlusconi, los revisionistas ganaban coraje, ocupaban espacios (en particular, en las páginas, no sólo culturales, de *Il Corriere della Sera*, periódico cuya línea en estas cuestiones fue impuesta por Ernesto Galli della Loggia), e hicieron proselitismo en su cruzada que, además de anti-fascista, era sustancialmente anti-comunista.

Para acabar, cabe recordar, entre todas, dos obras importantes sobre la *Resistenza*, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza* y *La Resistenza in Italia. Storia e critica. Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza* (Turín, Bollati Boringhieri, 1991) de Claudio Pavone.²⁴ En esta obra el autor, que fue partisano, sostiene que en la resistencia se sumaron tres conflictos: una lucha de clase, una guerra patriótica y una guerra civil.

Otra obra importante es *La Resistenza in Italia. Storia e critica* (Turín, Einaudi, 2004) de Santo Peli de 2004. En ella el autor intenta alejarse de una visión hagiográfica de la *Resistenza* y además un aspecto importante de este libro es el hincapié que hace sobre otro tema que por mucho tiempo ha sido olvidado, el de los militares italianos internados en Alemania. Ninguna historia general de la resistencia, escrita antes de los años noventa, habla de este tema, subraya Peli, como de un argumento importante.

²¹Aquí como el cotidiano de Berlusconi, Il Giornale presenta el libro: <http://www.ilgiornale.it/news/cultura/esecuzioni-torture-stupri-crudelt-dei-partigiani-paura-e-844311.html>

²² La revista *Micromega* publicó un amplio extracto del libro de Del Boca, disponible en <http://temi.repubblica.it/micromega-online/dal-revisionismo-al-rovescismo-la-resistenza-e-la-costituzione-sotto-attacco/>

²³<http://www.ilfattoquotidiano.it/2013/01/27/giornata-della-memoria-berlusconi-mussolini-fece-cose-buone-ma-leggi-razziali-no/481289/>

http://www.corriere.it/Primo_Piano/Politica/2003/09_09_Setteembre/11/berlusconi.shtml

²⁴Aquí una interesante entrevista a Pavone del 2009 <http://www.slideshare.net/fullscreen/INSMLI/intervista-a-claudio-pavone/o>

Peli pone de manifiesto desde el principio sus críticas al uso político de la historia y la total falta de credibilidad científica del revisionismo de unos presuntos historiadores:

¿Quién formula una invitación a reescribir la historia sin ideologías, (...) los defensores de una historia sin evaluaciones y sin problemas que se conformen con los almanaques, calendarios y las tablas cronológicas. Narrar los hechos, en nuestra perspectiva, significa aportar los elementos estructurales desde los cuales un periodo histórico se puede imaginar, se percibe en toda su complejidad (...) Pero decidir lo qué es estructuralmente indispensable y lo que es secundario (...) depende, irremediablemente, de las elecciones subjetivas.



TEATRO DE NARRACIÓN, ORACIONES CIVILES, TEATRO DE LA MEMORIA

*Narrative Theatre, civil prayers,
memory theatre*

JUAN PÉREZ ANDRÉS

Desde finales de los años 80, los actores-dramaturgos-*performers* del *Teatro di Narrazione* italiano vienen desarrollando interesantes y complejos espectáculos en los que se combinan una depurada técnica en la escena y la representación de interesantísimas obras de gran relevancia social y política. El modelo de las “oraciones civiles” de Marco Paolini y la producción de los autores del *Teatro civile*, escenario propicio a la denuncia pública y espacio de la memoria colectiva, no han sido ajenos a uno de los capítulos más dramáticos de la historia reciente italiana: la ocupación nazi del país y la consiguiente lucha partisana. Estos temas, lejos de ser olvidados, han cobrado una particular relevancia en el teatro de las últimas décadas.

Since the end of the '80's, the actors-dramatist-performers of the Italian Teatro di Narrazione are developing interesting and complex plays in which a refined technique on stage and the representation of works of a high both social and political relevance are suitably combined. The model set up by Marco Paolini with his "civil prayers" and the production by the dramatists of the so called Teatro civile, a favourable scene for public denunciation and collective memory, can't overlook one of the most dramatic chapters of recent Italian history: the Nazi's occupation of the country and the subsequent partisan fight. These subjects, far from being forgotten, have gained relevance in the theatre of the last decades.

*Fecha de envío: 10 de mayo de 2013
Fecha de aceptación: 11 de junio de 2013*

Tras más de veinte años sobre las tablas, el movimiento denominado *Teatro di Narrazione*, “una de las etiquetas más en boga a inicios de los años noventa” (G. Guccini, 2005:11), sigue siendo hoy en día una de las tendencias más prolíficas y fácilmente identificables del panorama teatral italiano. Esta visibilidad, debida en primera instancia a la proyección mediática que han alcanzado algunos de sus miembros (especialmente Marco Paolini y Ascanio Celestini, cuyos espectáculos han podido verse en televisión con relativa frecuencia o han sido editados y comercializados en DVD), debe también entenderse por la reconocible puesta en escena de sus mismos espectáculos, por lo general basados en la presencia de un

único actor-autor-*performer* que, en un escenario usualmente vacío y sin la mediación de un personaje, evoca oralmente historias y vivencias de alto valor social sirviéndose para ello únicamente de una narración que rehúye la tradicional mimesis dramática.

Herederos de una modalidad, la oral, progresivamente recuperada e inserta en el teatro culto del siglo XX, la evolución del movimiento a partir de los primeras obras de Marco Paolini, Marco Baliani, Moni Ovadia o Laura Curino a finales de los ochenta y principios de los noventa ha acabado por reunir toda una serie de diferentes experiencias teatrales desarrolladas en torno a un único actor-narrador hasta configurar, en palabras de Gerardo Guccini (2004: 3),

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:

- Teatro de narración
- Teatro civil
- Memoria
- Resistencia
- Performer

Keywords:

- Narrative theatre
- Civil theatre
- Memory
- Resistance
- Performer

una especie de “archipiélago de tendencias variadas en su fuero interno”.

De hecho, si bien la reconocible puesta en escena de las obras permite identificar gran parte de las producciones de la corriente (sobre todo por su carácter narrativo, el recurso a escenarios vacíos en los que se presenta desnudo el actor-narrador y la temática comprometida que se desarrolla)¹, no es tan sencillo asimilar bajo un único parágrafo cuáles han sido los caminos que han llevado a cada uno los actores-autores hasta el *Teatro di Narrazione*, así como poder delimitar con exactitud los límites que abarca el término, con frecuencia relacionado con otras denominaciones como teatro civil, teatro monologado o, simplemente, narración oral.

Esta multiplicidad de tendencias, de dramaturgias y de concepciones del teatro narrativo se observa también en los distintos enfoques que han venido estudiando el fenómeno los últimos años, y que, desde una triple perspectiva, abarcan manuales que tratan el fenómeno desde la óptica de la recuperación de la tradición del actor solista (como Paolo Puppa, 2010; o los ensayos recogidos por Nicola Pasqualichio, 2006); los que, desde un punto de vista más global, se acercan al movimiento a través del estudio de su génesis, desarrollo y filiaciones entre los diferentes autores (como hacen Simone Soriani, 2009; Gerardo Guccini, 2005; o Massimo Puliani, 2010); y finalmente los que, en un contexto socio-histórico más general, ponen el acento en la producción más comprometida de los actores-narradores dentro del llamado *Teatro Civile* (Letizia Bernazza, 2010; o Daniele Biacchessi, 2010).

En este complejo panorama, un primer acercamiento podría partir de la distinción de dos generaciones de actores-narradores, perfectamente definidas a partir de su propia evolución actorial. Así, es común diferenciar entre una primera generación, la de los nacidos a finales de los cincuenta y que llegan al *Teatro di Narrazione* a través de una progresiva evolución a partir de su experiencia con un público infantil (sería el caso de Marco Baliani, Laura Curino o Marco Paolini), de una segunda hornada, la constituida por los nacidos ya en los

setenta y que, por lo general, se caracterizan por adoptar, durante los primeros años del siglo XX, unos postulados del *Teatro di Narrazione* ya consolidados a los que vienen a sumar una serie de influencias bastante más diversas (como Davide Enia, Ascanio Celestini o Mario Perrotta).

En todo caso, relativizando la importancia generacional, y dado que hay narradores en la primera generación que toman como referencia otros modos de narrar distintos a los expuestos (como Luigi Dadina, quien parte de la tradición de los narradores tradicionales de Emilia-Romagna), mientras que en la segunda conviven una gran variedad de influencias (como Mario Perrotta, que se mueve dentro las pautas de teatro civil trazadas por Paolini; frente a, por ejemplo, Davide Enia, quien parte de un modelo más cercano al monólogo teatral y evidencia al mismo tiempo una gran influencia del *cunto* siciliano), conviene afirmar, con G. Guccini (2004: 16) que:

Los actores/narradores de los años noventa presentan fisonomías variadas y distintas cuya originalidad no depende tanto de la novedad de los elementos constitutivos, cuanto del modo en que estos se conjugan con las principales tipologías de autores y actores del siglo XX determinando una multiplicidad de soluciones que van del autobiografismo de Laura Curino a la épica civil de Marco Paolini, de la visión novelesca de Marco Baliani al carácter fantástico y popular de Ascanio Celestini.

La amplia gama de enfoques y temas incluso dentro de un mismo autor y una misma generación (baste recordar las diferencias entre, por ejemplo, los *Album* de Marco Paolini y sus llamadas “orazioni civili” como *Vajont* o *Ustica*, o las diferencias entre obras clave como *Oylem Goylem* de Moni Ovadia, *Kohlhass* de Marco Baliani, *Radio Clandestina* de Celestini, *Italia Brasile 3 a 2* de Davide Enia o *Italiani Cincali* de Giulio Cavalli) ha propiciado que en los últimos años se haya extendido la denominación más general de *nuova performance epica*, acuñada por Claudio Medolesi y Gerardo Guccini (2004: 3; 2011: 65) con la intención de “ofrecer a los estudios teatrales una etiqueta que, menos connotada y específica (...) permita acercar, confrontar y recorrer transversalmente las múltiples modalidades recitativas y relacionales que acompañan la exposición ante el público de un texto oral de contenido principalmente narrativo”.

¹ En este sentido, sigue siendo una referencia *Kohlhass* (1989) de Marco Baliani, primer espectáculo enmarcado dentro de la tendencia y ejemplo de narración pura, en tanto es desarrollado por el actor-narrador sentado en una silla en medio de un escenario vacío y sin más recurso que su voz y los taconazos en el suelo que reproducen el ruido de los caballos. <http://www.marcoaliani-.it/kohlhass.php>

El término, recogido también por P. Giorgio Nosari (2004: 11) permitiría, de este modo, destacar todos aquellos elementos comunes presentes en una amplia variedad de tipologías que, desde la narración pura y la narración dramatizada, hasta el drama narrativo, comparten:

La disolución de la primacía del texto, la crisis de la representación, la búsqueda de un nuevo estatus del actor, la dimensión política del evento escénico, la huida de los espacios convencionales y el descubrimiento de ámbitos y empeños sociales nuevos, el encuentro con la marginalidad y la pobreza, la deconstrucción de las coordinadas especiales, temporales e ideológicas del espectáculo.

Pese a que la noción de *performance* no deja de resultar una simplificación², es evidente que posibilita tanto relacionar el movimiento con otros *performers* extranjeros con los que, a grandes rasgos, comparten algunas características (v.gr. el francés Philippe Cauber, el israelí David Maayan, la francesa Rachel Rosenthal o el americano Spalding Gray), como ofrecer un marco común a todo el amplio abanico de narradores-*performers* italianos que, dentro de la diversa evolución del *Teatro di Narrazione*, ofrecen espectáculos narrativos tan heterogéneos como los de la llamada *non-scuola romana* (que incluiría a creadores como Daniele Timpano), junto a autores-actores más eclécticos como el pugliese Oscar de Summa, los narradores del llamado *Teatro Civile* de mayor contenido ideológico, o los que suponen la actualización del modelo de Paolini (basado en un actor-narrador, fabulador y protagonista al mismo tiempo, como Elisabetta Salvatori, Giuliana Musso, Roberta Biagiarelli o Simona Gonnella). A ellos se añadirían, además, toda una serie de creadores que, ya en el límite de la narración, configuran espectáculos mixtos caracterizados por la búsqueda de un mayor impacto visual (como Giacomo Verde, quien mezcla en sus espectáculos el vídeo y la narración, o Andrea Cosentino, quien une narración y cabaret).

Vista tal variedad, grado de estandarización y éxito mediático del fenómeno, no es de extrañar que en los últimos años se haya llegado a hablar de crisis del fenómeno e incluso se plantee su misma desaparición, como atesti-

gan las palabras de Davide Enia en conversación con Gerardo Guccini (2005: 5), para quien:

El Teatro di Narrazione no tiene ninguna posibilidad de renovación dado que se ha convertido en algo demasiado reconocible: nada más hablar de ella nos parece saber inmediatamente qué es, y no experimentamos ninguna curiosidad (...) Para mí lo que no funciona es el hecho de que el Teatro di Narrazione se ha convertido en un género de teatro codificado y socialmente tranquilizador.

IN PRINCIPIO ERA FO. Tanto si se acepta o no la etiqueta, no parece haber duda respecto a la influencia global que supusieron en su origen, para gran parte de los autores, los espectáculos solistas planteados a finales de los sesenta por Dario Fo, especialmente su *Mistero Buffo* (1969), en el que el monólogo deja de ser un instrumento de análisis psicológico y caracterizador del personaje para convertirse en un discurso en el que la instancia enunciativa se dirige al público en tanto interlocutor.³

Al romper la separación físico-espacial con el auditorio, Fo logra en esta obra no solo entrelazar en un mismo espectáculo y de forma simultánea dos tipologías actoriales diversas (la del *actor* que interpreta sobre la escena diferentes personajes, y la del *recitador* que comenta a los espectadores la trama de la obra, explica los antecedentes y presenta a la vez a los personajes)⁴, sino que recuperaba una tradición (o “antitradición”, en palabras de N. Pasqualicchio, 2006: 10-25) del actor solista alejada de los parámetros del teatro oficial. Esto posibilita situar a Fo, y por ende el *Teatro di Narrazione*, en la “tradición de los *performer* populares que va del juglar medieval al cómico de la *Commedia dell’Arte* de los siglos XV y XVI, del clown decimonónico a los actores de variedades y del *avanspettacolo*” (S. Soriani, 2006: 108), a los

³ La relevancia de Dario Fo en la configuración del *Teatro di Narrazione* ha sido puesta de relieve en numerosas ocasiones por Giovanni Antonucci (2012), Simone Soriani (2009, 2005) o incluso el productor televisivo Felice Cappa (2006: 82), para quien en el *Mistero Buffo*, “manifiesto de un arte y una época” se encuentran “ya los filones de una nueva tradición que lleva por una parte a los ‘monologuistas’ cómicos de hoy (como Paolo Rossi, Lella Costa o Antonio Albanese, por citar solo unos ejemplos) y por otro al teatro de narración (Marco Baliani e Marco Paolini, Laura Curino e Moni Ovadia)”.

⁴ Teniendo siempre en cuenta, como señala G. Nosari (2004: 11), que “la cesura entre ambos registros -el narrativo y el representativo- permanece, no obstante, perfectamente visibles”.

² Que, como apunta Cesare Molinari (2007: 234), podría cancelar la posibilidad de establecer ulteriores distinciones.

que habría que sumar el modelo de los grandes actores cómicos de principios del XX, Petrolini, Totò y Viviani (Pietro Trifone, 2000: 94-104).

Siendo, por tanto, la estrecha relación actor-público uno de los elementos configuradores del movimiento, la noción de narrador-*performer* permite también, como hace Simone Soriani (2009: 35), diferenciar nítidamente aquellos actores-autores que “recuperando los mecanismos de la transmisión oral, instituyen con la sala una comunicación abierta y ocasional”, de los meros *attori narranti* que, cercanos solo en apariencia al movimiento, ponen en escena una historia a partir de una partitura dramática predeterminada y fija respecto al evento escénico y que se desarrolla, por tanto, con independencia de la respuesta del público.

EL PÚBLICO: PRINCIPIO Y FIN. Y esto es así porque el público es, en el *Teatro di Narrazione*, tanto el origen como el destino final del espectáculo: el inicio porque, como ya señalaba Fo, la interacción actor-público se entiende siempre como base esencial de un proceso de reescritura sucesiva de la obra hasta llegar a un espectáculo final siempre abierto a modificaciones⁵, es decir, se parte de la noción del espectáculo en tanto *work in progress* que se debe “mettere alla prouva del pubblico” (F. Marchiori, 2003: 26-27); el final, porque el objetivo último del espectáculo es siempre cubrir una determinada función social, la de “disipar la niebla del olvido y la manipulación”, a partir de la concepción del teatro “como gesto militante que encuentra su sentido más auténtico en lo más íntimo del tejido social, donde se siente su necesidad y urgencia, allí donde el conflicto - explícito o latente- debe encontrar una expresión y un lenguaje” (O. Ponte di Pino, 2010:12).

Si bien es cierto que al peso de la dramaturgia de Dario Fo pueden añadirse otras muchas influencias en la génesis del movimiento (desde autores o grupos que desde mediados de los setenta empezaron a hacer un teatro que recuperaba formas teatrales de corte popular, como Giuliano Scabia y su *Gorilla Quadrumano* de 1974; o Mimmo Cuticchio, tal vez el más reconocido heredero de los ambulantes *cuntisti* sicilianos), es cierto que también en el terreno político el teatro de Fo, especialmente

su celebrada *Morte accidentale di un anarchico* (1970), supuso un hito que no se puede soslayar.

De este modo, mientras que el teatro de los sesenta y setenta se orientaba a la relectura de experiencias vanguardistas basadas por lo general en diversas tipologías actoriales (el teatro pobre de Grotowski, el eurasiano de Barba, el teatro imagen de Wilson, o el teatro danza de Pina Bausch), desde muy pronto el *Teatro di Narrazione* se posicionó frente al teatro de “impostación ideológica y sospechoso de ser vehículo de propaganda y adoctrinamiento” de la década anterior (Oliviero Ponte di Pino, 2010:11) ofreciendo obras de una gran carga crítica y social, cuya máxima expresión se encuentra en las llamadas “orazioni civili” de Paolini.

El objetivo último del espectáculo es siempre cubrir una determinada función social, la de “disipar la niebla del olvido y la manipulación”, a partir de la concepción del teatro “como gesto militante que encuentra su sentido más auténtico en lo más íntimo del tejido social, donde se siente su necesidad y urgencia”

Desde esta perspectiva temporal parece no haber duda en identificar el enorme seguimiento de la retransmisión televisiva emitida en directo por la RAI el 9 de octubre de 1997 de *Il racconto del Vajont* de Marco Paolini como el momento de eclosión de este tipo de teatro comprometido.⁶ El clamoroso éxito de la retransmisión, debido tanto a su temática (la recuperación de la silenciada tragedia vivida en 1963, cuando el desbordamiento del dique del Vajont acabó matando a cerca de dos mil personas) como a su innovadora puesta en escena (un espectáculo ininterrumpido de más de dos horas en el que Paolini desarrolla los antecedentes y las consecuencias del desastre sirviéndose tan solo de una pizarra situada junto al dique), sirvió sin duda de modelo, de un modo u otro, a todas aquellas obras posteriores de fuerte contenido social que giran en torno a la denuncia de la distorsión de la historia con la intención de mostrar al público una informa-

⁵ “Al realizar mis trabajos he siempre buscado tener en cuenta estos principios, sobre todo el de no dar nunca por terminada una comedia, concebirla incluso como abierta, susceptible de continuas variaciones, representación tras representación, según lo que ofreciera la crónica o lo que pidiera la platea que estaba delante” (Dario Fo, 2007: 31).

⁶ El espectáculo, dirigido por Antonio Moreti, alcanzó una audiencia récord de 3.515.000 espectadores (un 15,78 % del share).

ción en ocasiones escamoteada por las autoridades y que, por lo general, viene mostrada en primera persona sin la necesidad de ocultar al narrador tras la identidad ficticia de un personaje.

Como certeramente se preguntará Paolini al hablar de sus “oraciones civiles”:

¿Quién cuenta nuestra historia? Mi historia, la tuya. ¿Cuál es nuestra historia? (...) El caso del Vajont, ¿quién había contado la historia? (...) un libro lo leen pocas personas, y el disfrute del libro es individual: es una especie de puñetazo en el estómago para muchas personas, pero de forma individual. Por el contrario, la catarsis, la elaboración colectiva del luto puede proceder tan solo del teatro.⁷

TEATRO DI NARRAZIONE – TEATRO CIVILE. Mezcla, por tanto, de sensibilidad civil, de sentido trágico y de reelaboración colectiva de temas también colectivos, el objetivo último procede, pues, del valor testimonial que subyace en la narración dramatizada en un intento de contar la verdad silenciada por las instituciones y erigirse en tanto instrumento de comunicación alternativo a los *mass media*.⁸

Se devuelve de este modo al teatro una dimensión social perdida convirtiéndolo en una nueva *agora* en la que los ciudadanos activan la memoria de sus vivencias colectivas y comunitarias, permitiendo una lectura crítica y conjunta de la historia que permite desenmascarar las injusticias de los poderes oficiales.

“El vaciado de la historia no refleja (...) solamente la difícil relación de los italianos con su pasado próximo, sino la pérdida más general del sentido de la historia en la sociedad posmoderna”, señala O. Ponte di Pino (1999: 1), por lo que no es utópico pensar que “la reconstrucción de la historia a través del teatro (con frecuencia basado en diarios, narraciones y testimonios provenientes de ‘gente común’) pueda erigirse en una alternativa, aunque débil y frágil, a esta disolución, despersonalización y deshumaniza-

ción de la historia llevada a cabo por los *mass media*”.

Es por ello frecuente que la función desarrollada por el narrador del *Teatro di Narrazione* se asimile a la del periodista *outsider*, símil que aparece con frecuencia, por ejemplo, en la imaginería del propio Paolini (1999: 7-12), para quien “[El mío es] un trabajo de enviado especial, que en lugar de crear artículos para un periódico, crea una narración teatral (...) como el de una redacción, que indaga en las historias y en las geografías de este tiempo”.⁹ De esta recuperación, de esta necesaria puesta en escena de asuntos que de otro modo caerían en el olvido, se pasa sin dificultad a la conformación de un *Teatro Civile*, una categoría, si no género aparte, con la que frecuentemente se suele relacionar el *Teatro di Narrazione* y con el que comparte tanto la reivindicación del status del actor como mediador, como la inspiración en hechos verídicos, el uso del dialecto o el recurso a una temática colectiva.

Independientemente de la compleja relación que pueda establecerse entre ambas tendencias (una posibilidad sería considerar el *Teatro di Narrazione* como un movimiento que agrupa una serie de aspectos formales, mientras que el *Teatro Civile*, apuntaría exclusivamente al contenido de denuncia de los espectáculos, como hace O. Ponte di Pino, 2010:11-25), es evidente que ejemplos de obras de contenido “civil” pueden encontrarse en prácticamente todos los autores tanto de la primera generación como en la segunda. Así, títulos tan significativos como *Corpo di stato* (1998) de Marco Baliani (en la que se cruzan el secuestro y asesinato de Aldo Moro a manos de la Brigate Rosse, y el rapto y asesinato de Peppino Impastato, un activista contra la mafia, el mismo día del descubrimiento del cuerpo de Aldo Moro en mayo de 1978)¹⁰, *Oylem Goylem* (1993) de Moni Ovadia, espectáculo dentro de la tradición musical

⁷ M. Paolini y O. Ponte di Pino, *Quaderno del Vajont*, Turín, Einaudi-Stile Libero, 2008, p.59.

⁸ Conviene recordar en este sentido con Eric A. Havelock (1996: 90) que ya en origen las epopeyas homéricas eran bifocales en su doble aspecto recreativo y funcional, en tanto experiencia necesaria para el mantenimiento de la organización social y en tanto terreno de experimentación en el que probar distintos tipos de conflictos y enfrentamientos y sus posibles desenlaces, reforzando, de este modo, la estabilidad social.

⁹ En ciertos aspectos, señala Paolini, la diferencia entre periodismo de investigación y teatro de investigación, reside de hecho solamente en el uso del cuerpo, ya que “mucho de lo que cuento radica en el físico: esta es la diferencia abismal entre la información periodística y una comunicación que pasa a través de un actor, en el teatro” (en conversación con S. Soriani, 2005: 181).

¹⁰ Temas ambos tratados en numerosas ocasiones. Piénsese en películas como *Buongiorno, notte*, de Marco Bellocchio, y *Piazza delle cinque lune*, de Renzo Martinelli, ambas de 2003, sobre el asesinato de A. Moro; o *I cento passi*, de Marco Tullio Giordana, de 2000. Un ejemplo más cercano es el espectáculo teatral *Aldo Moro_54*, de Daniele Timpano, que ha venido representándose en el Teatro dell’Orologio de Roma entre abril y mayo de 2013

yiddish en torno a diferentes escenas de la vida judía a mediados de siglo; o las ya mencionadas “oraciones civiles” de Marco Paolini, como *I-TIGI Canto per Ustica* (2000, en torno al intrigante accidente en 1980 del avión italiano DC9 que causó 81 muertos), *Parlamento chimico* (2001, sobre la contaminación de Venecia provocada por la desastrosa iniciativa empresarial de Porto Marghera), los seis monólogos realizados en 2003 para el programa Report con el título común de *Teatro Civico* o una de sus últimas obras, *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute* (2011, sobre la práctica de la eugenesia en hospitales psiquiátricos durante la Segunda Guerra Mundial).

CINCO ORACIONES CIVILES PARA UNA GUERRA. Explorando con profundidad en sus obras las raíces de diferentes conflictos sociales tanto dentro como fuera de Italia (baste añadir como ejemplo el monólogo de 2003 de Paolini *Bhopal 2 dic. '84* sobre el famoso desastre humano y ambiental en la India a finales de 1984; *A come Srebrenica*, 1998, de Roberta Biaggiarelli, sobre el tristemente asedio del ejército serbio a esta ciudad; o Ulderico Pesce con espectáculos como *Storie di Scorie*, 2008, sobre el peligro nuclear en Italia)¹¹, es evidente que los temas derivados del paso de Italia por la II Guerra Mundial y la traumática ocupación nazi de la península no podían quedar de lado en la dramaturgia de estos autores.

Más aún cuando estos temas, lejos de haber quedado arrinconados, siguen siendo hoy en día motivo constante de reflexión histórica y eje de multitud de manifestaciones culturales que incluyen desde la celebración de diferentes festivales (como el *Appunti partigiani* que se celebra en el antiguo hospital psiquiátrico Paolo Pini de Milán cada 25 de abril)¹², adaptaciones musicales (como las realizadas por grupos como Yo-Yo Mundi o los Modena City Ramblers), o las frecuentísimas reediciones de textos clásicos

¹¹ O *Fiato sul collo*, sobre la huelga de 21 días que mantuvieron los trabajadores de Fiat en Melfi, o *Il triangolo degli schiavi*, en torno a los negocios organizados con trabajadores clandestinos en Italia, por citar unos pocos del mismo autor.

¹² Y que, por ejemplo, en 2004 reunió a creadores, actores, directores o músicos, como Marco Paolini, Paolo Rossi, Lella Costa, Ascanio Celestini, Gabriele Vacis, Ottavia Piccolo, Salvino Raco, Davide Ferrario, Francesco Sansalone, Vinicio Caposela o Gianfranco Bettin, por citar unos pocos.

de la narrativa partisana (v.gr. Revelli, Meneghello, Fenoglio, Viganò o Vittorini).

En cierto sentido, la actualización y recreación de estos materiales, especialmente en espectáculos teatrales que giran en torno al tema de la ocupación y la resistencia partisana, parecen responder a una misma pregunta, la que planteaba Daniele Biacchessi al presentar su reciente *Orazione Civile per la Resistenza* (2011): “Cosa è accaduto in Italia tra l'8 settembre 1943 e il 25 aprile 1945? Una guerra civile oppure una guerra di Liberazione contro la dittatura fascista e l'occupazione tedesca?”

La recreación de estos materiales parece responder a una misma pregunta, la que se plantea Daniele Biacchessi: “Cosa è accaduto in Italia tra l'8 settembre 1943 e il 25 aprile 1945? Una guerra civile oppure una guerra di Liberazione contro la dittatura fascista e l'occupazione tedesca?”

Para responderla, Daniele Biacchessi (Milán, 1957), uno de los más reconocibles autores del *Teatro Civile*¹³, elabora en *Orazione Civile per la Resistenza* un complejo espectáculo en el que a través de música, imágenes, poesía, documentos de archivo, textos judiciales y diferentes materiales multimedia, recorre algunos de los muchos lugares y nombres en los que aún se conserva el recuerdo de la lucha partisana, en ocasiones en forma de lápida conmemorativa, museo o instituto histórico.

Nombres que, como la Banda Koch (el grupo formado por Pietro Koch, tristemente célebre por las torturas que llevó a cabo en las muchas “Villas Tristes” en que actuó, como la de Milán), Sant'Anna di Stazzema (en la que tuvo lugar el asesinato indiscriminado de 560 civiles en agosto de 1944 a manos de las SS)¹⁴,

¹³ Tanto como difusor del género con su *Teatro civile, nei luoghi dell'inchiesta e della narrazione*, Milán, Edizioni Ambiente, 2010, como en su faceta de prolijo actor-narrador, con obras como *Processo di polizia* (2005), *Quel giorno a Cinisi. Storia di Peppino Impastato* (2006), *Cento passi contro la mafia* (2010), los más recientes *Ustica Punto Condor* (2011), *Storie dell'Altra Italia* (2011) y *Il sogno italiano* (2013) con Massimo Priviero, Tiziana Di Masi, Gaetano Liguori y Michele Fusiello, o *I ventitré giorni della città di Alba* (2007), título del relato homónimo de Beppe Fenoglio.

¹⁴ Tema este, el del “eccidio” de Sant'Anna di Stazzema, que abre también su espectáculo *Il paese della vergogna*, 2008, además de ser el tema central de la obra de narración de Elisabetta Salvatori *Scalpiccii sotto i platani*, de 2003.

Marzabotto (donde, pocas semanas después, fueron fusiladas 1830 personas)¹⁵ o la Legión Muti (el sanguinario cuerpo policial fascista que actuó indiscriminadamente durante el breve período de la República Social Italiana), siguen teniendo una gran resonancia en la imaginación colectiva italiana. Una obra, en definitiva, que parte de la constatación de que

El verdadero teatro contemporáneo que el público aprecia es justamente el “teatro civil”, que tiene un significado propio, ya que todo el teatro es en sí mismo “civil”. Y es político en el momento en que pones en escena episodios como el de Marzabotto o Sant’Anna di Stazzema. Lo que lo hace distinto es la técnica de la narración, que lo diferencia del teatro político y comprometido de los años sesenta, que era más cercano al tipo brechtiano. Entonces, el teatro tenía que transmitir una idea y hacer de todo para convencer al público de que era justa. Ahora se parte de un presupuesto distinto: a través de las historias se desenreda la Historia de nuestro país, Historia con la H mayúscula.¹⁶

También Roberta Biagiarelli (1967), formada como actriz, al igual que Paolini, en el Laboratorio Teatro Settimo (donde colaboró entre 1988 y 2001 en diversos espectáculos dirigidos por Gabriele Vacis)¹⁷, parte de presupuestos similares a los de Biacchessi. Basten estas palabras de Francesco Niccolini, co-autor del espectáculo, para poner de relieve el objetivo principal de una de sus obras más interesantes, *Resistenti, leva militare '926*, de 2006:

Trabajar el tema de la Resistencia. Contar la Resistencia. Sesenta años después. E intentar responder siempre la misma pregunta: ¿qué queda? De este modo hemos intentado inda-

¹⁵ Tema central también del espectáculo *Ritorno a casa. Marzabotto 1944*, monólogo de la actriz Tiziana Di Masi, una interesante autora entre cuya dramaturgia se encuentran títulos tan contundentes como *Libertà. Appennino bolognese, 1944-45*, *Olocausto* o *Isonzo* (en este caso retrotrayéndose a la I Guerra Mundial, tal vez porque, en palabras de Moni Ovadia al presentar el espectáculo: “Tutto è cominciato da qui. Il secondo conflitto, i campi di concentramento, i milioni di morti che ancora verranno...”).

¹⁶ Fragmento de entrevista con Silvana Mazzocchi, ‘Luoghi e protagonisti del “Teatro civile”, quando le storie diventano Storia’, diario *La Repubblica* (23/09/2010).

¹⁷ Una de las figuras clave en la configuración inicial del género, sobre todo por su participación en los primeros espectáculos de narración de Marco Paolini (*Adriatico*, 1987, y *Liberi tutti*, 1991) y de Laura Curino (*Stabat Mater*, 1989, y *Passione*, 1993), su aportación a esta fase inicial puede verse en G. Guccini, 2004.

gar en una tierra –la provincia piacentina- y en una serie de pueblos: Fiorenzuola, Bobbio, Travo, Peli, Coli, Morfasso. Como siempre pasa en estos casos, acabas por precipitarte en el mismo mapa que estás dibujando: primero no entiendes, no recuerdas, no relacionas, luego empiezas a poner los primeros nombres, las caras, las fechas. Si tienes suerte encuentras historias ejemplares que tiene sentido contar. Que necesitas contar.¹⁸

Reconocida especialmente por sus obras en torno al conflicto de la ex-Yugoslavia (la ya mencionada *A come Srebrenica*, 1998), la catástrofe nuclear en Ucrania de 1986 (*Reportage Chernobyl*, 2004) o la más reciente en torno a la situación de los habitantes de Irak (*Falluja*, 2011), la dramaturgia de Biagiarelli parte siempre de un recorrido emocional que nace, como en muchos de los casos mencionados, del contacto directo con la realidad que describe.¹⁹ Como señala en la presentación de *Falluja*:

Desde hace más de diez años me ocupo de un teatro que cuenta historias y geografías: primero Srebrenica, luego Chernobyl y ahora Falluja. Encuentro las personas de esos lugares y recojo sus testimonios de viva voz. Me sumerjo, en apnea, luego salto a la superficie y aplico mi modo de hacer y entender el teatro, produzco información narrativa, lo cuento. Allí donde no puedo atravesar los lugares físicamente los atravieso con la imaginación, el teatro, en este sentido, es un buen viático.²⁰

Como en la mayoría de las obras suyas, en muchas ocasiones más cercana al reportaje periodístico que al teatro²¹, también aquí parte de entrevistas con los verdaderos protagonistas (en este caso, los octogenarios supervivientes de la lucha antifascista en el Val d’Arda) para configurar *Resistenti, leva militare '926*, un drama “sulla guerra di Liberazione nella zona del piacentino”. El espectáculo, editado en Titivillus Editori (2006) y televisado por la Rai2 en abril de 2009 con el título de *La neve di giugno*, con-

¹⁸ Extracto de la nota de presentación del espectáculo, disponible en la web de la compañía Babelia & C, fundada por Roberta Biagiarelli en 2002: <http://www.babelia.org/>

¹⁹ Cfr. Carlota Pedrazzoli (2002: 27-33).

²⁰ <http://www.babelia.org/>

²¹ El interés de los autores del *Teatro civile* por la labor de los periodistas puede verse también en el *Passione Reporter* (2009), espectáculo que D. Biacchessi dedicó a reporteros italianos muertos en diferentes conflictos como Ilaria Alpi, Raffaele Ciriello o Maria Grazia Cutuli, o en el título mismo de la obra de Biagiarelli, *Reportage Chernobyl*.

tó también con Francesco Niccolini, colaborador, entre otros, de Sandro Lombardi, Massimo Schuster, Angela Finocchiaro o Marco Paolini (con quien realizó en 2003 los cinco monólogos de *Teatro Cívico* televisados en *Report* con dirección de Davide Ferraro o el más reciente *ITIS Galileo*, de 2010).

Un tanto más joven es Giulio Cavalli (Milán, 1977), cuya interesante obra de 2006, *Kabum!...come un paio di impossibilità*, tuvo además el valor añadido de contar con la dirección artística de Paolo Rossi. Configurador de una obra de gran compromiso social²², el mismo año Cavalli produjo otros dos interesantísimos espectáculos civiles: *(Re) Carlo (non) torna dalla battaglia di Poitiers*, sobre los sucesos acaecidos en 2001 durante la reunión del G8 en Génova que acabaron con la muerte de Carlo Giuliani; y *Linate 8 ottobre 2001*, en torno al accidente aéreo que costó la vida a 118 personas. Solo tres años más, en 2009, retomaría el tema de la II Guerra Mundial con *Primo L. 174517*, inspirado en la novela *Se questo è un uomo* de Primo Levi.

Las palabras con que Paolo Rossi definía su trabajo con Giulio Cavalli son toda una declaración de intenciones:

Kabum! es un texto centrado en la memoria, como tantas obras mías. Trabajar en torno a la memoria es una de las tareas del teatro. Recordar es un modo de intentar imaginar el futuro, recuperar el pasado para ver también el mundo con ojos distintos, lejos de la homologación de la TV de hoy en día (...) Para mí, echar una mano a los jóvenes significa también hacer lo posible para impedir que el teatro italiano pierda una generación entera. Porque no existe solo la censura declarada, explícita. Existe también la censura derivada de los recortes gubernamentales a las subvenciones culturales, que puede anular la posibilidad de crecimiento y experimentación de una nueva generación de actores y autores.²³

A diferencia de los espectáculos mencionados más arriba, el texto de Cavalli no se basa en la exposición periodística de datos, fechas y nombres, sino que, partiendo del modelo jugla-

resco de Dario Fo, nos narra historias de la Resistencia desde el punto de vista de Zanni, un campesino retrasado que cae por azar en manos de un partisano. El inusitado punto de vista, la “scoperta improvvisa e potente di un mondo sconosciuto” para Zanni y el uso frecuente del *grammelot*, permiten de este modo dar a Cavalli una visión particular del fenómeno partisano sin renunciar ni al rigor, ni a la ironía ni a las situaciones más cómicas.

Al actor Renato Sarti (Trieste, 1952) corresponde el luctuoso honor de haber elaborado un espectáculo sobre el único Lager nazi de Italia dotado de horno crematorio, *I me chiamava per nome 44.787. Risiera di San Sabba*

Un enfoque muy diferente es el que aporta el actor Renato Sarti (Trieste, 1952), a quien corresponde el luctuoso honor de haber elaborado un espectáculo sobre el único Lager nazi de Italia dotado de horno crematorio, *I me chiamava per nome 44.787. Risiera di San Sabba*, un espectáculo de gran dureza que responde al deseo de “cogliere la profondità delle parole dei sopravvissuti e dei protagonista” en el momento en que “la testimonianza è fondamentale non solo sul piano storico, civile, umano e politico, ma anche sotto il profilo drammaturgico”. Centrado en la llamada Operación Eutanasia, o T4, una de las más dramáticas acciones llevadas a cabo por los nazis dentro de la llamada *Endlösung der Judenfrage* (solución final), a la que también ha dedicado Marco Paolini uno de sus últimos espectáculos, *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute*, la obra se desarrolla a partir del contrapunto establecido entre un narrador, encargado de aportar datos sobre el nacimiento y desarrollo del plan de exterminio, las declaraciones de un par de actores que encarnan momentáneamente a testigos directos, más los breves diálogos que mantienen Claude Lazmann (autor del imprescindible documental *Shoah*, 1985) y Josef Gaspar Oberhauser (único nazi condenado por un tribunal por estos crímenes, aunque murió en libertad). Como en muchas obras de este tipo, mientras la trama progresa en el ese ir y venir de diálogos y apuntes del narrador, sobre el fondo del escenario se van proyectando pantalla diapositivas con diferentes documentos reales, lo que aporta, más aún, si cabe, un mayor verismo a la narración.

²² Desde hace un lustro Cavalli debe llevar escolta por las amenazas sufridas tras la presentación de espectáculos (como *Do ut des*, o *RadioMafiopoli*) en los que denunciaba la presencia de la 'Ndrangheta en Milán. Vid., ‘Sotto scorta ‘Giù al Nord’. La vita chiusa di Giulio’, *La Repubblica* (19/11/2010).

²³ En la página web de *La bottega dei mestieri teatrali*, la asociación cultural fundada por Cavalli en 2001, http://www.teatronline.com/?page_id=2172

El interés del actor por el que hoy es Monumento Nacional Risiera di San Sabba en Trieste, le llevó también en 1995 a encargarse, con ocasión del cincuentenario de la Liberación, de la realización de la lectura escenificada del texto *La memoria dell'offesa*, en la que participaron, entre otros, Giorgio Strehler, Paolo Rossi, Moni Ovadia, Omero Antonutti o Bebo Storti.

Considerando la importancia que la música tiene en numerosos espectáculos de narración (piénsese en las aportaciones de Francesco Sansalone o I Mercanti di liquore en la obra de Paolini, o la Stage Orchestra en Moni Ovadia), no debe extrañar que en muchas ocasiones las obras se conciban desde un primer momento como espectáculos musicales. Tal vez el caso más relevante, de los muchos que podrían aducirse, es el del cantautor Massimo Priviero quien, tras haber colaborado con Biacchessi y el grupo Gang en el espectáculo *Storie dell'Altra Italia*²⁴, realiza junto al escritor Roberto Curatolo, *Dall'Adige al Don*, una obra en la que música y recitación se combinan para alumbrar un hermoso espectáculo en torno a la retirada de los alpinos de la ARMIR del frente ruso en enero de 1943 (tema, por otro lado, magistralmente tratado en la imprescindible *Il sergente nella neve*, 1953, de Mario Rigoni Stern y que también Paolini llevó al teatro con el título de *Il sergente* en 2004).

Aunque si hay una obra teatral que ha gozado de especial atención esta es sin duda la narración de Ascanio Celestini *Radio Clandestina. Memoria delle Fosse ardeatine*, (Roma, Donzelli, 2005), inspirada en parte en el texto *L'ordine è già stato eseguito*, de Alessandro Portelli. En ella Celestini elabora uno de los más completos y atractivos ejemplos de *Teatro di Narrazione* de los últimos años examinando con detalle el episodio más amargo de la ocupación nazi de Roma, el asesinato de 335 civiles en las Fosas Ardeatinas como represalia por el atentado partisano de Via Rasella el 23 de marzo de 1944. El vídeo comercializado es, además,

²⁴ Un complejo espectáculo que recoge “historias de alpinos sicilianos y sardos que van a morir junto a sus vecinos vénetos y lombardos durante la campaña de la ARMIR en Rusia en 1944. Historias de estudiantes, trabajadores, intelectuales, campesinos que en el '43 optaron por la democracia y se rebelaron a la barbarie nazi y fascista. Historias de homicidios sin culpables, de sangre derramada por las calles y las plazas italianas, de jóvenes asesinados por sus ideas. Historias de resistencia en Calabria y Sicilia, con chavales que producen fruta, pasta y vino en terrenos confiscados a los boss mafiosos...” en definitiva “un espectáculo para no olvidar”.

un interesante ejemplo de cómo los espectáculos del *Teatro di Narrazione*, basados en la intensa relación que se establece entre público y *performer* en una sala, pueden no solo ser adaptados de forma certera a un medio audiovisual, sino incluso ser potenciados.²⁵ En este caso la narración central (que Celestini desarrolla en medio de una habitación oscura sin más ayuda que unas pocas bombillas que va encendiendo y apagando a cada poco, en el estilo más puro del *Teatro di Narrazione*) se enriquece con añadidos que ayudan a contextualizar la historia sirviendo bien de marco inicial (Celestini conduciendo un coche por la ciudad de Roma hasta llegar al apartamento en el que va a desarrollar la narración, la antigua cárcel nazi de Via Tasso, hoy *Museo della Liberazione*), bien insertando imágenes actuales que conectan lo narrado con el momento presente (grabaciones actuales de algunas de las calles que describe en la narración, escenas de los protagonistas hoy en día...), o bien resaltando el texto con pequeños fragmentos de música extradiegética de gran carga emotiva.²⁶

Cuando parece que la narración ya ha finalizado, Celestini da la bienvenida a un reducido grupo de espectadores que van entrando en la habitación y se sientan en unas sillas situadas a un lado de la estancia. Con la cámara enfocando esta vez tan solo las caras y gestos de los asistentes (entre ellos algunos de los partisanos que participaron en el atentado), Celestini, ahora fuera de campo, retoma *da capo* la historia y comienza la narración con la intención de que sea el reflejo en el rostro de los espectadores el que nos devuelva lo ya narrado. La grabación finaliza con este cambio de ángulo; poco a poco la voz de Celestini se va quedando ahogada por la música mientras contemplamos los rostros emocionados de los asistentes que escuchan el relato, y “el telespectador asume que el espectáculo no acaba sino que sigue actuando en su memoria con una circularidad cíclica que lo inscribe en el tiempo del mito” (Sanfilippo, 2008, p.101).

Estos ejemplos deberían servir para contextualizar, aunque sea brevemente, el naci-

²⁵ Más información puede encontrarse en Marina Sanfilippo (2008: 95-107)

²⁶ Dos ejemplos podrían ser los fragmentos del *Concierto en sol menor RV 531* de Vivaldi que se escuchan mientras cita algunas de las leyes que coartaban las libertades civiles de los judíos (minuto 00:22:40) o los fragmentos de la canción popular *La diana*, cuando habla del barrio romano en que sucedió la tragedia (minuto 0:16:54), ambos tomados de la edición en DVD de Donzelli Editore, 2005.

miento y desarrollo de una de las corrientes teatrales más interesantes de los últimos años, especialmente en el momento en que “en una sociedad caracterizada por la erosión de las relaciones humanas y por el aislamiento del individuo en espacios cada vez más cerrados (...) la narración en el teatro se erige en sustituto de la experiencia y de la comunicación interpersonal” (S.Soriani, 2009: 25). La recuperación de la memoria y la actualización de temas que no deben caer en el olvido, devuelven entonces al teatro su primera y más básica función, la de ser uno de los ámbitos por excelencia de la participación comunitaria.

“Para quien hace teatro civil hoy en día, concluye L. Bernazza (2010: 27-28), el teatro no es tan solo un espacio de discusión. Más bien al contrario, es un arte que busca recuperar una especie de ‘grado cero’ de la comunicación”, esto es, retomar la capacidad de escuchar a los demás, para, a través del diálogo, estimular en el espectador una nueva capacidad crítica que le permita volver a valorar hechos y palabras, y que posibilite recobrar la propia identidad individual y colectiva.

Bibliografía

- ANTONUCCI, Giovanni, *Storia del teatro italiano contemporaneo*, Roma, Edizioni Studium, 2012.
- BERNAZZA, Letizia, *Frontiere di Teatro Civile*, Perugia, Editoria & Spettacolo, 2010.
- BIACCHETTI, Daniele, *Teatro civile, nei luoghi dell'inchiesta e della narrazione*, Milán, Edizioni Ambiente, 2010.
- CAPPA, Felice, “Dalla narrazione al prologo”, en *L'attore solista nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni Editore, 2006, pp. 77-85.
- CELESTINI, Ascanio, *Radio clandestina: memoria delle Fosse Ardeatine*, Roma, Donzelli Editore, 2005.
- FO, Dario, *Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppa Manin*, Parma, Ugo Guanda Editore, 2007.
- GUCCINI, Gerardo, ‘Il teatro narrazione: fra ‘scrittura oralizzante’ e oralità-che-si-fa-testo’, *Prove di Drammaturgia*, 1, (2004), pp. 15-21.
- ‘Teatro di narrazione’, *Hystrio* 1 (2005), pp. 3-6.
- La bottega dei narratori. Storie laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Roma, Dino Audino editore, 2005.
- ‘Recitare la nuova performance epica’, *Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione*, 2, (2011), pp. 65-90.
- GUCCINI, Gerardo y Michela Marelli, *Stabat mater. Viaggio alle fonti del “teatro di narrazione”*, Castello di Serravalle, Le Ariette, 2004.
- GUCCINI, Gerardo y Claudio Medolesi, “Editoriale. L'arcipelago della nuova performance epica”, *Prove di drammaturgia*, 1, (2004), pp. 3-4.
- HAVELOCK, Eric A., *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Barcelona, Paidós, 1996.
- MARCHIORI, Fernando, *Mappa mondo. Il teatro di Marco Paolini*, Turín, Einaudi Stile Libero, 2003.
- MOLINARI, Cesare, *Teatro e antiteatro. Dal dopoguerra a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- NOSARI, Pier Giorgio, ‘I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del Teatro di Narrazione’, *Prove di drammaturgia*, 1, (2004), pp. 11-14.
- PAOLINI, Marco, *Vajont, 9 ottobre '63*, Turín, Einaudi-Stile Libero, 2008.
- PASQUALICCHIO, Nicola, *L'attore solista nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2006.
- PEDRAZZOLI, Carlotta, ‘Dal teatro narrazione al reportaje drammatico. I percorsi di Roberta Biagiarelli e Simona Gonella’, *Prove di drammaturgia*, 2, (2005), pp. 27-33.
- PRONO, Franco, *Il teatro in televisione. Scrittura teatrale e scrittura audiovisiva nelle opere di frontiera tra teatro e TV*, Roma, Dino Audino, 2011.
- PONTE DI PINO, Oliviero, ‘Le eccezioni e le regole. Sei spettacoli teatrali su Raidue’, *Il Patalogo*, 19, (1996) disponible en <http://www.trax.it/-olivieropdp/teatrotv.htm>
- ‘Per un teatro politico?’, *Trax.it*, 1999, en <http://www.trax.it/olivieropdp/politico.htm>
- ‘Un teatro civile per un paese incivile?’, en *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, Milán, Edizioni Ambiente, 2010, pp.11-25.
- PULIANI, Massimo, *Teatro della Memoria. Samuel Beckett, Thomas Bernhard, Renato Sarti, Giorgio Strehler, Moni Ovadia, Arnoldo Foà, Ascanio Celestini, Marco Paolini - Il caso Fo/Albertazzi*, Fano, Centro Studi Multimedia, 2010.
- PUPPA, Paolo, *La voce solitaria: monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni, 2010.
- SABATINI, Desirée, *Teatro e video. Teoria e tecnica della memoria teatrale*, Roma, Bulzoni, 2010.
- SANFILIPPO, Marina, ‘Del escenario al DVD: procedimientos cinematográficos en el Teatro di Narrazione’, en *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor-Libros, 2008, pp. 95-107.

SORIANI, Simone, 'In principio era Fo', *Hystrio*, 1, (2005).

—'Mistero buffo, dal Varietà al teatro di narrazione', en *Coppia d'arte*. Dario Fo e Franca Rame, Pisa, Edizioni Plus-Pisa University Press, 2006, pp. 103-130.

—*Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Davide Enia, Mario Perrotta*, Arezzo, Editrice Zona, 2009.

TRIFONE, Pietro, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000.



**HOME VIDEO: MEMORIE DI CINEMA AMATORIALE.
EL CASO DE ALINA MARAZZI**

Home video: memorie di cinema amatoriale.
Alina Marazzi's case

IVANA MARGARESE

En los últimos treinta años el uso y reelaboración de películas con un marcado origen familiar y personal se ha incrementado notablemente, especialmente en obras realizadas por mujeres. En muchos casos esta práctica representa el deseo de contar la propia historia (intentando repensar una experiencia traumática de carácter social, familiar o étnico), mientras que en otros casos, es una inestimable vía para la introspección. En este contexto, *Tutto parla di te* y *Un'ora sola ti vorrey*, de Alina Marazzi, son un buen ejemplo de ello.

*In the last thirty years the use and reelaboration of films with a personal and familiar origin, specially in works filmed by women, have increased notably. In some cases this practice represents the desire to tell the own story (trying to rethink a traumatic experience of social, familiar or ethnic nature), meanwhile in other cases, it is the perfect way to self introspection. In this context, *Tutto parla di te* and *Un'ora sola ti vorrey*, by Alina Marazzi, are both very good examples of this trend.*

Fecha de envío: 23 de mayo de 2013
Fecha de aceptación: 28 de junio de 2013

Mi estado es como el de aquel a quien han metido en un trozo de hielo.
Tú ves todo lo que hay fuera, pero no escuchas las voces
y no puedes unirte a los otros. ¿Entiendes cómo es?
Liseli Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*

Desde hace treinta años cada vez más se están difundiendo -sobre todo por parte de las mujeres- prácticas fílmicas que consisten en la utilización y en la reelaboración de películas referidas al pasado personal y familiar de las propias directoras¹, y en la transformación de

material originariamente destinado a un visionado íntimo y familiar en una película proyectada públicamente.

En algunos casos, estas prácticas representan el deseo de contar una historia propia compleja a causa de traumas (adopciones,

¹ Cfr. P. Simoni, "Il film di famiglia. L'ambiguità delle immagini felici" en M. Bertozzi (ed.), «Schermi di pace», *Annales*, 8, 2005, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Roma. Querría a tal propósito nombrar algunas películas realizadas por directoras a través de reelaboraciones de películas de la propia familia: *Christmas in the Distance*, de Anu Kuivalainen (Finlandia

1994); *Family Gathering*, de Lise Yasui (Estados Unidos-Japón 1998); *Yidl in the Middle*, de Marlene Booth (Estados Unidos 1999); *First Person Plural*, de Deann B. Liem (Estados Unidos 2000); *Engelchen, flieg*, de Christiane Burkhard (Alemania 2001); y *I for India*, de Sandhya Suri (India, 2006).

IVANA MARGARESE es Licenciada en Filosofía, obtuvo el doctorado en Estudios Culturales en la Universidad de Palermo. Ha ejercido de investigadora postdoctoral en la Universidad Elte de Budapest. Colabora en revistas como *Fata Mogana*, *la Torre del Virrey*, *Nuova Corvina* y ha preparado el catálogo de la muestra *Ti racconto qualcosa di me*, que recoge fotos privadas comentadas por diferentes escritores italianos contemporáneos

Palabras clave:

- Estudios de género
- Memoria
- Cultura visual
- Estudios sobre el trauma
- Autorepresentación

Keywords:

- Gender studies
- Memory
- Visual culture
- Trauma studies
- Personal representation

abandonos) o por pertenecer a etnias minoritarias o “transnacionales”² que comportan un difícil reconocimiento en la tentativa de rescatar, repensar y reescribir las imágenes lejanas de su propia infancia. En otros casos por el contrario, remontar películas del pasado familiar se revela como una ocasión de retorno a las propias raíces o de descubrimiento de personas que o no se han conocido nunca, o bien se recuerdan apenas.

Los estudios de género han puesto en evidencia cómo la mayor parte de las contribuciones de las mujeres a la escritura- y, añadido, a otras formas expresivas- pertenecen a una comunicación de tipo biográfico³, a una “historia particular”, “aquel particular que los que escriben la historia en general ignoran y no consideran digno de ser narrado⁴”. Las tentativas de hallar las peculiaridades de las escrituras femeninas, además, han evidenciado una narración a menudo episódica y fragmentaria, más que lineal, y la importancia dada a la dimensión personal de la vida de cada día; tanto que Domna Stanton en su *The Female Autograph* llega al paroxismo de substituir el término *autobiography* por el más específico de *autogynography*, individuando en todas las formas personales -biografías, autobiografías, cartas y diarios- la escritura femenina por excelencia.

En España, por ejemplo, en el ámbito visual es conocido el caso de Madronita Andreu, quien durante toda su vida, entre 1922 y 1980, se dedicó a filmar a su familia y su ambiente personal, material a partir del cual se realizó el film de José Luis López-Linares y Javier Rioyo *Un instante en vida ajena* (2003). Siempre desde esta perspectiva, en Italia Alina Marazzi es justamente una de las directoras más originales e interesantes del panorama contemporáneo. Autora, con excepción de su última película, de films documentales, representa bien cómo

mo, aun cuando el documental permanece confinado “fuera de los mecanismo mentales, más que productivos y distributivos, del circuito mayoritario”⁵, este es capaz de rebelarse al mismo tiempo como una de las experiencias creativas más interesantes para la reflexión sobre la imagen y las formas cinematográficas.

Atenta a una búsqueda visual que profundiza en las raíces de la esfera íntima y personal, ha realizado varias películas que, si bien con métodos de trabajo distintos, exploran las condiciones femeninas y siguen un único hilo rojo: *Un'ora solo ti vorrei* (2002), dedicado a su madre Liseli, quien se suicidó a la edad de treinta y tres años cuando la directora era todavía una niña; *Per sempre* (2005) en la que Marazzi indaga sobre las razones que han empujado a algunas mujeres a la elección religiosa de la clausura; *Vogliamo anche le rose*⁶ (2007) que cuenta la condición femenina italiana en los años sesenta y setenta, al mismo tiempo que una reflexión política a través de tres diarios privados provenientes del Archivo de Pieve Santo Stefano; y, para finalizar, *Tutto parla di te* (2013), la primera película no documental de la directora en la que se afronta el complejo tema del sentimiento materno y su ambivalencia, acrecentada por el esfuerzo que se hace todavía hoy por aceptarla y afrontarla desde el momento en que va en contra del sentido común del vínculo natural y primordial entre madre e hijo.

El trabajo de Alina Marazzi tiene el mérito de intentar socavar el terrible esquema según el cual las cosas de hombres son reconocidas y tienen un alcance universal, mientras que a las cosas de mujeres basta con darles una atención confinada y declinada a lo femenino.

⁵ M. Bertozzi (ed.), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Lindau, Turín, 2003, p. 17.

⁶ Cfr. Alina Marazzi, *Notas de la directora*, en <http://www.vogliamoanchelerose.it/> “He querido recorrer la historia de las mujeres entre la mitad de los años 60 y el final de los 70 para ponerla en relación, a partir del 'caso italiano', con nuestro presente global, conflictivo y contradictorio, con la intención de ofrecer un punto de reflexión sobre temas todavía hoy parcialmente irresueltos o incluso teatralmente sometidos a discusión. ¿Dónde han llegado hoy en día estas mujeres? ¿Qué tipo de conciencia tienen de sí mismas, cuáles son todavía las metas por conseguir y los deseos que cumplir? ¿Cómo viven sus relaciones afectivas, el amor y la maternidad? De todo lo que se pedía en el célebre eslogan ‘Queremos el pan, pero también las rosas’, con el que en 1912 las operarias textiles marcaron con originalidad su participación en la huelga de semanas en Massachusetts, quizá lo necesario, el pan, se tiene hoy. Pero las mujeres se han enfrentado por un mundo que dé espacio también a la poesía de las rosas. Y es una batalla más que actual”.

² Cfr. D. Bryceson y U. Vuorela (eds.), *The Transnational Family: New european Frontiers and Global Networks*, Berg Publishers, Oxford, 2003.

³ Cfr. M. Cometa, R. Coglitore y F. Mazzara (eds.), *Dizionario degli studi culturali, op.cit.*, pp. 523-537, en el que viene acentuado cómo la escritura femenina cobra voz principalmente en los géneros de la autobiografía, de las confesiones y de las memorias “espacios vitales para contener los movimientos infinitesimales de la identidad, de la experiencia personal y de lo específico femenino”.

⁴ G. Pomata, “Storia particolare e storia universale”, en *Quaderni storici*, 74, agosto 1990, pp. 353-354; L. Mattesini, “Scrivere di sé: una rassegna critica sull'autobiografia femminile”, en *DWF*, 2- 3, 1993, pp. 28-47.

A Alina Marazzi no le interesa narrar eventos extraordinarios, fragores o excepciones, prefiere más bien dar espacio a la normalidad, a las voces que a menudo se esfuerzan por ser escuchadas y tenidas en consideración.

Los protagonistas de sus películas son figuras que niegan y alteran el tiempo y el lugar que les han sido asignados. Figuras subversivas de la diferencia. Herederas de Penélope⁷ -que con su hacer y deshacer queda al margen de los eventos de la Historia grande hecha por los hombres y al sitio que se le ha atribuido en el orden simbólico ajeno- y de su *mêtis*, táctica femenina de resistencia, confiando su rebelión no a las grandes gestas, sino a “políticas cotidianas”⁸, pequeños procedimientos de defensa. Herederas de Antígona⁹, eligen la verdad de la acción rebelándose a una verdad impuesta. Caminan, van más allá y chocan contra una barrera impuesta, como olas espumosas de un mar que se infiltra entre las rocas y los escombros de un orden establecido. Representan, por decirlo con una expresión usada por Georgs Didi-Huberman para la imagen, la fuerza y la resistencia del *a pesar de todo*.¹⁰

En *Glas*, Jacques Derrida ha escrito sobre la fascinación de Hegel por Antígona en cuanto figura excepcional e inaceptable en el sistema, figura deforme que no se vuelve nunca un rol codificado: ni ciudadana, ni mujer, ni madre: “Insistencia vertiginosa sobre un inclasificable Y si lo inasumible, lo indigesto absolu-

to jugase un papel fundamental en el sistema, abismal más bien, desde el momento que el abismo juega”.¹¹

Para Derrida, así como para Freud, son los márgenes los lugares de relevo para el sistema: “¿no es siempre un elemento excluido del sistema el que asegura el espacio de posibilidad del sistema mismo?”¹²

En esta sede pretendo dedicar mi análisis a la primera y a la última película de Alina Marazzi: *Un’ora sola ti vorrei* y *Tutto parla di te*, ya que se trata de dos trabajos, profundamente ligados el uno al otro, que pueden sin duda ser comprendidos enteramente dentro de una perspectiva dialéctica que pone en relación el ser hija y el ser madre como eventos constitutivos y significativos de la condición femenina. *Tutto parla di te* es ante todo, en efecto, una película que cierra un ciclo de reflexión iniciado con *Un’ora sola ti vorrei*, obra dedicada a su madre, que desarrolla a través de las miradas una genealogía de lo femenino en busca del rostro materno: “la primera cara que vemos cuando venimos al mundo es el rostro de nuestra madre. Es lo que recordamos y conocemos mejor”.¹³ Hay una secuencia, resultado de un largo trabajo de profundización, en el que Liseli y su madre se miran, gracias a una acción de montaje. Este montaje, más que conseguido desde un punto de vista formal, es muy importante por los mensajes que contiene:

Sobre todo la secuencia rompe la continuidad temporal. Madre e hija, en la ficción del montaje, tienen ahora la misma edad y dialogan de igual a igual (...) En los estudios de género, está muy presente el tema de la confianza de una mujer a otra, considerada la madre simbólica. En la escena en cuestión esta demanda es visible en las miradas que las dos mujeres se intercambian; la cual suplía imperiosamente el salto generacional de madre e hija, para convertirse en intercambio entre mujeres, más allá de la línea del tiempo y de la historia.¹⁴

UN’ORA SOLA TI VORREI. Realizado a partir de un archivo de imágenes de familia, sobre todo fotografías y filmaciones rodadas en su mayor parte por el abuelo materno de la direc-

⁷ Cfr. A. Cavarero, *Nonostante Platone*, Editori Riuniti, Roma 1990.

⁸ M. De Certeau, *L’invention du quotidien. I Arts de faire*, Éditions Gallimard, Paris, 1990 (trad. it. *L’invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 2001, p. 70.)

⁹ Símbolo político y moral de lucha y resistencia al discurso hegemónico y dominante, Antígona se rebela, también al interno de nuestra realidad, absolutamente actual. La cuestión de quién y qué es lo que se considera real o verdadero, tanto para ser observado o reconocido, como para suscitar, si violado o profanado, indignación, en efecto, concierne también al poder y a la modalidad a través de la cual el poder decide mostrarse y comunicarse a sí mismo, de manifestar o celar, de hacer ver o de guardar en la invisibilidad, como Antígona obligada al vacío de su gruta. La hija de Edipo invita a reflexionar sobre cómo transformar la indignación en acción. Antígona en su mito recluye de hecho un análisis deflagante de las dinámicas que están en la base del eterno contraste entre la moral humana y la arrogancia de los poderes, la primera representada por las nuevas generaciones, la segunda por aquellos que, aun siendo más jóvenes, no pueden hacer otra cosa que defender lo que poseen usando la ley como arma de abuso, útil para hacer acallar las rebeliones del pensamiento y de los pueblos.

¹⁰ Cfr. G.Didi_Huberman, *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, Paris 2003 (trad.it. *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milán 2005)

¹¹ J. Derrida, *Glas*, Éditions Galilée, Paris 1974, trad.it. *Glas*, Bompiani, Milán 2006, p. 171.

¹² J. Derrida, *Être juste avec Freud. L’histoire de la folie à l’âge de la psychanalyse* in *Penser la folie*, Éditions Galilée, Paris 1992. (trad.it. *Essere giusti con Freud. La storia della follia nell’età della psicoanalisi*, Raffaello Cortina Editore, Milán 1994)

¹³ Texto de la película *Un’ora sola ti vorrei*.

¹⁴ A. Marazzi, *op. cit.*, p. 60.

tora, el editor milanés Ulrico Hoepli, en un largo período que va desde 1926 a 1972¹⁵, *Una' ora sola ti vorrei* reconstruye la historia de la propia madre, Liseli Hoepli, en la que se van intercalando testimonios del pasado a través del montaje de elementos cotidianos, familiares y privados (diapositivas y fotografías de familia, diarios, cartas, relatos y cuentas de la clínica, algunas grabaciones sonoras entre las cuales un disco grabado en el que la madre charla con el padre y canturrea algunas estrofas de *Una' ora sola ti vorrei*, canción que da el título a la película).

El montaje de las grabaciones de la familia responde en este caso a una precisa vocación personal o, mejor todavía, a la exigencia de curar un dolor que tiene sus raíces en la historia infantil y familiar: un proceso de elaboración de la pérdida y de reconciliación con ellas mismas. La directora habla de la película como de un completo recorrido de reconstrucción, de ponerse en la pista de la madre y de celebrarla recordándola, después de haberla ignorado y apartado durante mucho tiempo.

La película es la reconstrucción de mi búsqueda personal de la cara de mi madre, a través del montaje de las grabaciones rodadas por mi abuelo. Un intento de darle vida aunque sólo en la pantalla, una manera de celebrarla recordándola. Durante casi toda mi vida el nombre de mi madre ha sido ignorado, evitado, escondido. Incluso su rostro. Tengo la suerte, sin embargo, de poder verla moverse, reír, correr.¹⁶

Aunque el proceso de elaboración no puede nunca ser llevado a cabo de modo definitivo, sin embargo, volver sobre lo vivido es, al menos, un medio si no de poseer la historia, sí de ser más conscientes de ella. El archivo de imágenes familiares es el punto de partida para intentar la reconstrucción de una relación pa-

rental difícil, interrumpida por la muerte, poniendo en movimiento recuerdos e imágenes y activando espacios posibles de relación. *Una' ora sola ti vorrei* es, por tanto, una película sobre la búsqueda del rostro de la madre, sobre el deseo de encontrarlo y mirarse en él. Un proceso de elaboración de la pérdida y de reconciliación a través de una obra creativa. Tanto la reconstrucción, como el dolor, son parte de este proceso. Alina Marazzi explica, de hecho, cómo la película nació como consecuencia de un recorrido doloroso y complejo, del deseo y al mismo tiempo del sentimiento de culpa¹⁷, derivados de no haber conocido nunca de verdad la historia de la madre:

Una vez un amigo me dijo que el arte verdadero nace del sentimiento de culpa y del deseo, y que *Una' ora sola ti vorrei* se mueve bajo el empuje de estas dos manifestaciones. Que el arte nazca de un sentimiento de culpa es una declaración fuerte, aunque verdadera. Seguramente nace siempre de un proceso de sufrimiento, aunque alguna vez sea un sufrimiento que lleve a algo positivo. El deseo está unido a algo que no existe, que falta, y puede ser generado por un sentimiento de culpa. Para mí el sentimiento de culpa está unido al hecho de no haber podido nunca conocer la historia de mi madre. Esta falta se ha convertido en algo intolerable que me ha llevado a realizar esta película.¹⁸

La película subraya desde el título el deseo de la directora de pasar al menos una hora en compañía de su madre, encuentro ahora ya solo posible en la imaginación cinematográfica.

El gesto de introducir la vieja película en el proyector y ver as imágenes en la pantalla ha resultado para mí algo mágico: mientras proyectaba aquellas películas, por las que nadie se había interesado desde hacía 30 años, yo vivía la paradoja desgarradora de vivir el tiempo que correspondía al momento en el que aquellas imágenes habían sido filmadas. Y así es mientras veía a mi madre aprender a caminar o a mi abuela bailar en un campo o a mi tío meterse en el mar, era a la vez espectadora y participe de aquel momento. Las caras aparecían

¹⁵ Las imágenes provienen del archivo de Ulrico Hoepli, apasionado cinéfilo. El material montado ha sido seleccionado entre sesenta carretes, cerca de veinte horas de rodaje, ya sea a color o en b/n, que cubren un amplio arco temporal, desde el 1926, año en el que el abuelo conoce a su futura esposa, al 1972, año de la muerte de Liseli. Las películas son casi todas en 16mm, las más recientes se grabaron en 8mm y fueron rodadas con una Bolex, a excepción de las más antiguas en b/n de 1926, realizadas con una Pathé Baby con película de 9,5mm, y a continuación conservadas en 16 mm. Algunas imágenes se han obtenido también de las grabaciones amateur del amigo de la familia Hoepli, Giorgio Magister, pero cubren un período de tiempo más reducido, de 1958 a 1962, coincidente con el noviazgo y el matrimonio de Liseli Hoepli y Antonio Marazzi.

¹⁶ http://www.hulot.it/il_cinema_delle_donne.html.

¹⁷ En *Una' ora sola ti vorrei* se escucha una cancioncita, *Hänschen Klein*, muy famosa en alemán, que entona la misma Marazzi y que narra la historia de un niño que abandona su casa, lo que entristece a su madre. Es una cancioncita que habla del sentimiento de culpa y del deseo de reunión con su madre. Este tema actúa en la película a más niveles y remite, por un lado, a la separación de la directora de la madre, mientras que, por otro, a la fractura vivida inconscientemente por parte de ésta última en comparación con la suya. El miedo a ser abandonados se une al sentido de culpa, al temor infantil de haber cometido algo que haya inducido al objeto amado a alejarse de nosotros.

¹⁸ A. Marazzi, *Una' ora sola ti vorrei*, Rizzoli, Milán, 2006, p. 56.

en la pantalla, sonreían, y después desaparecían, en un juego despiadado de seducción hacia mí. Las personas se me mostraban en carne y hueso, pero sin permitirme tocarlas o abrazarlas. Entré en la magia del cine, que nos permite evocar lo que ya no está y hacerlo presente. En el caso de aquel “poder” era exasperado emotivamente, no sólo porque evocaba el pasado, sino porque era mi pasado, que yo no conocía hasta ese momento.¹⁹

Con tal perspectiva se revela valioso el uso de las películas de familia, las que tienen de verdad un valor documental: los acontecimientos filmados se han desarrollado en un espacio determinado y en un tiempo determinado, y en este sentido, la determinación del tiempo y del espacio confiere a las cosas representadas una realidad, una connotación de huella. No obstante, a esta huella documental está acompañada también de la representación subjetiva que nosotros construimos de aquel mundo, desde el momento en que poseemos la capacidad de crear imágenes a través de la imaginación. Como dice Roger Odin, lo esencial de ver una película de familia reside en la producción mental que cada uno de nosotros efectúa a partir de estas imágenes.²⁰

Con este propósito quisiera relacionar el valor terapéutico que supone hacer una película con imágenes filmadas de la propia familia con la expresión de “memoria performativa²¹”, en el momento en que se trata de un recorrido que no solo produce una obra, en este caso una película, sino también en el momento en que, en su conjunto, modifica profundamente a aquellos que participan; en primera instancia a la directora misma, que escoge la manera catártica de desnudar algo suyo, algo que le ha provocado un profundo sufrimiento:

Gracias a la película he sido capaz de construir un trozo de la memoria que había perdido, que estaba sumergida en alguna arte. Puedo decir que este tra-

bajo me ha cambiado profundamente y ciertamente ha tenido también una función terapéutica respecto a mi historia. Se ha dicho muchas veces que esta película se asemeja a un proceso psicoanalítico porque sigue un recorrido de asociaciones de ideas y de imágenes y de palabras libres. Creo que eso es lo que ha sido.²²

Una forma de terapia, un verdadero y particular viaje personal de reconciliación que pasa a través de una lenta reapropiación del rostro y de la mirada maternas. Una mirada que se ha reactivado gracias a los fotogramas que la han capturado y conservado, y que se vivifica cada vez a través de los ojos y la experiencia de los espectadores:

Al principio, lo mío era una verdadera y particular sed de imágenes, quería entender y “descubrir” cosas que no sabía de la vida de mi madre y de mi familia. Cada fotograma era un tesoro que salía a la luz y yo sabía que mirando aquellas imágenes otras florecerían en mi memoria. Esto no ha pasado, pero sucedía, por el contrario, que aprendía a reconocer las expresiones y la mirada de aquella mujer y a reconocer las semejanzas conmigo. Era una experiencia nueva para mí, ya que hasta entonces no me había visto reflejada en una cara femenina a la que sentía que pertenecía.²³

Ya que las imágenes de las grabaciones familiares son mudas, la directora desarrolla la narración a través de una carta imaginaria escrita por la madre y leída con su voz en *off*. Alina Marazzi²⁴, con una máscara catártica, en la ficción de la película presta su propia voz a su madre- “una persona viva, robusta, sentimental, que lanza al aire esa voz diferente de todas las otras voces”²⁵: “Querida Alina, ahora que ha pasado tanto tiempo desde mi muerte, te cuento mi historia”. La directora confiesa que prestar su propia voz a la madre ha sido una decisión muy compleja, a la que ha llegado después de varias alternativas:

He llegado a esta fórmula después de diversas alternativas. Al principio pensaba expresarme en primera persona, como una Alina que contara la vida de su madre. He decidido después dar mi voz a

¹⁹ A. Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, Rizzoli, Milán 2006, p. 30.

²⁰ R. Odin, *Le film de famille dans l'institution familiale*, in *Le film de famille, usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, p. 34.

²¹ R. Monticelli, *Contronarrazioni e memorie ri-composte negli studi di genere e delle donne*, in E. Agazzi- V. Fortinati, *op. cit.*, p. 610: “Los actos de memoria incluyen performatividad, representación e interpretación, ya que estas (re)construcciones y transmisiones en la cultura emergen desde una compleja dinámica entre pasado y presente, individuo y colectividad, privado y público, recuerdo y olvido, poder y ausencia de poder, historia y mito, trauma y nostalgia, imaginación y realidad, miedos y deseos conscientes o inconscientes de un individuo y/o de un grupo identitario”.

²² De la entrevista a Alina Marazzi incluida en los extra del DVD *Un'ora sola ti vorrei*, Cecchi Gori Home Video, 2005.

²³ A. Marazzi, *op.cit.*, p. 92.

²⁴ Me parece interesante a este propósito recordar cómo la directora es una seguidora del trabajo de John van der Keuken, para quien el sentido añadido del hacer documentales reside también en explicitar la presencia y el punto de vista del director, quien puede comparecer en la toma físicamente.

²⁵ I. Calvino, *Un re in ascolto* en *Sotto il sole giaguaro*, Mondadori, Milán, 2000.

un cuento imaginario hecho por Liseli hace muchos años, después de su desaparición. Tenía necesidad de un marco literario para introducir la historia y los textos que realmente componen la película: los diarios, las cartas, los historiales médicos.²⁶

Esta elección implicaba cuestiones delicadas de tipo artístico, lingüístico y ético, ya que era fundamental mantener al mismo tiempo un proceso de proyección (Alina Marazzi se identifica a través de su voz con la madre y da vida a quien antes se la había dado a ella) y de distanciamiento que hiciera posible narrar cinematográficamente la historia y sus protagonistas. Liseli Marazzi cuenta entonces mediante una carta su particular vivencia a su hija y, al mismo tiempo, a nosotros los espectadores, y la cuenta ella misma aun estando ya muerta. Este nivel de ficción permite al espectador conservar una posición privilegiada. Es un discurso que se dirige a él y que cobra sentido por sí mismo: el espectador se ve implicado en la historia sin olvidar la distancia que lo separa de ella, en una oscilante alternancia de proximidad y distanciamiento.

Un' ora sola ti vorrei habla del sentido complicado y profundo de inadecuación de una mujer frente a sus propios roles de hija, de mujer y de madre²⁷, de su andar a tientas a la búsqueda de algo que vaya más allá de una función requerida por lo social y nos deje libres para comprender y seguir nuestras propias inclinaciones, para ser como los pantalones tendidos en un "día de cielo sereno con viento"²⁸. A través de la lectura de los diarios en la película, la protagonista, aunque haya vivido desde siempre en el bienestar, en una especie de ilusión de serenidad donde no existe ningún problema, enseguida declara saber que no encontraría nunca su lugar en el mundo. Como tantas otras

mujeres, Liseli está asustada, tiene miedo de no estar a la altura. Explícita en ese sentido es una secuencia de la película que monta en modo paralelo dos escenas que describen la manera en la que la madre baña al hijo. En la primera secuencia, en un blanco y negro impecable, está la abuela de la directora, madre perfecta, mientras pone con cuidado al hijo en una tina para lavarlo tiernamente y con una delicadeza igualmente perfecta. En la siguiente, en un súper 8 un poco desgranado, aparece Liseli filmada mientras lava de una manera torpe el pelo a su hija Alina, obligándola a estar en una posición que parece incomodísima. Gestualidades diversas a la hora de atender a los hijos, expresión de situaciones diferentes. El tema de la maternidad es desde luego amplio y complejo²⁹. Desde hace algún tiempo se ha comenzado a discutir el modelo de la madre perfecta capaz de responder a cada necesidad de su bebé y a problematizar las dificultades, las ansias, los sentimientos de insuficiencia que cada madre puede experimentar con el hijo en el curso del tiempo, sobre todo si se siente presionada por un modelo, por un ideal de perfección, que no es más que un edulcorante, una simplificación que acaba por fosilizar en esquemas el diálogo y el conflicto. El tema de la maternidad permea la película entera, incluso en algunos fotogramas que se relacionan con ella menos explícitamente; por ejemplo, los pantalones tendidos para secar, cuya imagen se repite un par de veces sin una razón aparente en la película, no es otra cosa que los *ciripà*, los viejos pantalones de paño para los niños, que se usaban en los años Cincuenta y Sesenta³⁰. Detalle aparentemente microscópico y marginal que recoge y conduce un pensamiento central no solo en el curso de toda la película sino de la poética entera de la directora.

TUTTO PARLA DI TE. También *Tutto parla di te*, su última película, está dedicada al tema de la maternidad. Ya desde el título nos habla del mundo de la directora, de su código articular dirigido a la investigación de lo íntimo, de lo cotidiano y aparentemente sin importancia, que traza sin embargo, el auténtico hilo de cualquier existencia:

²⁶ A. Marazzi, *op.cit.*, p. 35.

²⁷ Cfr. A. Marazzi, *op. cit.*, p. 79. Liseli, en la secuencia de su matrimonio, dice: "¿Qué le puedo dar yo a Antonio? Después, sin embargo, yo tengo tantas exigencias: no quiero una mujer de servicio, quiero que me ayude a lavar los platos, a cambiar los pañales al niño, si tuviéramos. Sería una salvaje, querría que él me hiciese la comida, sería tan celosa de nuestra vida privada (...) Al mismo tiempo tengo miedo, si me caso con Antonio, de no hacerlo feliz, porque le he dicho un montón de cosas, pero en realidad yo soy vaga, y se desilusionará, porque si tengo hijos, después seré incapaz de trabajar, porque querré ocuparme de ellos. ¿Y si aprendiese a bailar danza del vientre?"

²⁸ *Ibid.*, p. 60: "Esta frase, que se repite sucesivamente, está sacada de una postal que Liseli escribe a su amiga del alma Sonia, en al que expresa todo su deseo de recorrer el mundo, de compartir algo inmediato, como un día de cielo sereno con viento".

²⁹ Cfr. A. Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, Norton, New York 1976. (trad. it. *Nato di donna*, Garzanti, Milán, 1996; C. Botti, *Madri cattive. Una riflessione su bioetica e gravidanza*, Il Saggiatore, Milán, 2007).

³⁰ Información extraída de la entrevista realizada por la autora a Alina Marazzi en Milán en marzo de 2010.

Un día estaba con mi hijo recién nacido cuando una mujer se me acercó diciéndome con una sonrisa: “¡Qué guapos los niños cuando están en brazos de otros!”. Una frase aparentemente banal que me hizo reflexionar sobre el conflicto que puede manifestarse en la relación madre-hijo. Toda madre conoce ese sentimiento en equilibrio entre el amor y el rechazo común de esta unión primordial (...) Para restituir la complejidad de este sentimiento he querido integrar la ficción con materiales diversos: filmaciones de archivo, animaciones, elementos documentales, con los cuales evocar los varios niveles emotivos que esta tensión provoca en quien la vive.³¹

En *Tutto parla di te*, se cuenta la medida de la distancia, a menudo indecible, entre el esfuerzo de ser madre y la falta de preparación cultural y social para afrontar y admitir este malestar. Las protagonistas son dos mujeres: Pauline, interpretada por Charlotte Rampling, la cual asiste, sigue y sostiene en los momentos de ansia y depresión a la joven Emma, bailarina y nueva mamá, enfrentada a la evolución o la transformación de ser madre. Entre las mujeres se desarrolla lentamente una relación de complicidad que llevará a Pauline a ajustar cuentas con su pasado trágico de hija de una mujer suicida y a Emma a aceptarse a sí misma como madre.

Sobre el fondo de esta historia, hay historias, contadas por medio de entrevistas y grabaciones, de las madres que han vivido una inquietud y por tanto, se han dirigido a asociaciones que apoyan la maternidad. La directora elige no narrar la violencia extrema, como por otro lado, hace por ejemplo, Fabrizio Cattani en *Maternity Blues* (2011), documental que trata explícitamente la cuestión del infanticidio. En el curso de la película de Marazzi se asiste, de hecho, solo a un testimonio, tomado de un programa televisivo, que narra la situación de una joven que ahoga a su hijo duchándolo: “Yo estaba sola, vacía, tenía un muro delante -confiesa con esfuerzo una chica rubia que no tiene nada de extraño ni en el aspecto ni en el modo de dirigirse al interlocutor-. Tenía miedo de los ladrones, yo he salvado a mi hijo, de lo contrario lo habrían hecho ellos”.

También en esta película, como en las precedentes, Marazzi deja espacio para las imágenes privadas, a través de fotografías y diapositivas de familia. Estas imágenes, junto a las animaciones realizadas por Beatrice Pucci³²,

representan los recuerdos dolorosos de Pauline, que afloran de manera fragmentaria y descompuesta. Hay además una galería de imágenes fotográficas de madres con sus hijos, que intentan reclamar la iconografía clásica, la imagen-espejo a la que cualquier madre debe enfrentarse.

Para expresar el sentimiento de inquietud vivido por las mujeres, Marazzi incluye también, en estrecha relación con la escritura de la película, algunas imágenes fotográficas de Simona Ghizzoni capaces de evocar atmósferas perturbadoras e indescifrables, imágenes que expresan bien el estado de ánimo de soledad, el sentirse “desenfocada” de las mujeres protagonistas de la película: “Se trata de fotos de mujeres que parecen encerradas entre las paredes de la casa, en casas abandonadas, que dan una idea de pérdida de identidad, de algo que está desenfocado”.³³

Incluso la apertura metafórica de los baúles de casa, gesto que hace una de las protagonistas de *Tutto parla di te*, Pauline, buscando en numerosas ocasiones a lo largo de la película recuerdos, cartas y fotografías, supone un pequeño gesto insignificante, pero en realidad revelador, de la poética de la directora, de su intento de reabrir los pequeños cofres cerrados para así disolver la dialéctica entre lo interno y externo, entre lo que es personal y lo que se comparte con una comunidad, arriesgándose a llevar a escena argumentos difíciles de tratar por vergüenza o temor. Una operación en la que el espacio íntimo se transforma en comunitario, desde el momento en que el redescubrimiento y la salvaguardia de la singularidad y de la pluralidad, el manifestarse como alguno en las palabras y en las acciones están, como escribe Hannah Arendt, como base de la comunidad.³⁴

animación que siguiese los pasos desde una vieja casa de muñecas estilo años '50, con los colores y la decoración típica de la época, y los personajes compuestos de una familia feliz. Lo digo porque mis animaciones han tenido siempre tonos oscuros y melancólicos y no había considerado nunca trabajar con color. Para mí ha sido una revolución. En este sentido, Alina, con su propuesta, ha revolucionado mi manera de trabajar”.

³³ Alina Marazzi en http://d.repubblica.it/famiglia/2013/04/10/news/alina_marazzi_intervista_tutto_par-la_di_te-1602860/

³⁴ Cfr. H. Arendt, *Between Past and Future: Six Exercises in Political Thought*, New York 1961. (trad.it. *Tra passato e futuro*, Garzanti, Milán 1991; H. Arendt, *The Life of the Mind*, New York 1978, trad. it. *La vita della mente*, Il Mulino, Boloña 1987; R. Giusti, *Antropologia della libertà. La comunità delle singolarità in Hannah Arendt*, Cittadella, Asís, 1999).

³¹ <http://www.tuttoparladite.it/>

³² Cfr. Beatrice Pucci en <http://www.tuttoparladite.it/>: “Me sorprendí cuando Alina me buscó para realizar una

Marazzi considera que es sobre todo la ausencia de una atenta e íntima comunicación entre las mujeres, no sólo entre las generaciones, el drama principal del que cada una puede ser víctima al punto de ser transformada en verdugo. Con el fin de crear una red comunitaria, más allá de la realización de la película, Marazzi se ha involucrado en la realización de un proyecto en la red sobre la maternidad, *Tutto parla di voi* (<http://tuttoparladivoi.ilfattoquotidiano.it/>) que recoge varias voces de mujeres que cuentan su experiencia de embarazadas. La figura de Pauline, reflexiva y empática a la vez, da voz a las heridas de quien queda tras el gesto desesperado y extremo de una mujer-madre dejada sola y, al mismo tiempo, representa una mirada atenta hacia Emma, sobrepuesta a la maternidad y a los cambios. Inicialmente la joven bailarina siente a su hijo como algo extraño, una responsabilidad demasiado grande que no le pertenece, pero que poco a poco, gracias a la ayuda de Pauline, consigue reconocer que “él era él y yo era yo. Yo soy yo y puedo seguir siéndolo incluso con él a mi lado”.

CONCLUSIONES. En conclusión quisiera poner en evidencia brevemente cómo *Tutto parla di te* y *Un'ora sola ti vorrei*, describen ambas un recorrido de geografía emocional³⁵ donde re-mover significa literalmente mover fuera, cambiar de lugar, salir de sí mismo y de los territorios dados, previstos, previsibles, y ver el cine con una mirada más relacional, con la totalidad de nuestras emociones. Y subrayando, además, el potencial de la memoria individual y cultural para motivar cambios, transformaciones y reconfiguraciones, el hecho de ser instrumento crítico y a la vez creativo. Estas películas ponen en escena espacios creativos de resistencia y de cura, que recuperan huellas de la memoria, pertenecientes al mundo de lo cotidiano y de lo efímero, consiguiendo hacer posible un deseo; vuelven a poner en un cierto sentido en movimiento la historia, para no rendirse al *status quo*, para reabrir discursos cerrados u olvidados.

La mayor parte del cine distribuido en las salas es un cine de distracción, evasión y

diversión. Un cine que no se compromete, no solo en el sentido de que no es cine comprometido, sino en el de que tampoco compromete, dado que no exige ni tiempo ni reflexión; mero entreacto para consumir antes de volver a nuestras tareas domésticas rutinarias. Por el contrario, el cine de Alina Marazzi es un cine que necesita tiempo, que ralentiza, procede con lentitud, e implica el estar dispuestos a seguir un recorrido. Recorrido que no se desarrolla en un tiempo único, lineal o cronológico, sino en un tiempo sedimentado y múltiple, casi un paisaje geográfico, un mapa, precisamente, emocional.

**Traducción de
Andrea Ibáñez González**

³⁵ Cfr. Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, 2000. (trad. it. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema, op.cit.*, p. 3). “*Atlante delle emozioni* explora las relaciones entre cine y otros campos visuales, modelando en particular su relación con la arquitectura, la cultura del viaje, y la historia de las artes visuales, no solo la conexión con el arte de la memoria y de la cartografía”.

EL ESPLÍN DE LOS HERMANOS CREPUSCULARES

The spleen of the Crepuscular Brothers

EDUARDO PÉREZ ANDRÉS

1899, fecha de publicación de *Cesellature* de Tito Marrone, y 1918, en que aparece póstumo *Gli orti* de Nino Oxilia, marcan el inicio y el fin de uno de los movimientos poéticos más interesantes de la literatura italiana del siglo XX, el *Crepuscolarismo*. Centrado, como cantará Govoni, en “tutte le cose tristi della religione, le cose tristi dell’amore, le cose tristi del lavoro, le cose tristi delle miserie”, el rechazo al esteticismo dannunziano llevará a sus autores a adoptar un tono personal y melancólico propicio a la confesión y a la introspección. Prácticamente desconocidos en España, el presente artículo plantea un acercamiento a los autores y temas de esta singular generación de poetas.

1899, when Cesellature by Tito Marrone was published, and 1918, when the book Gli Orty by Nino Oxilia appeared posthumous, fix the beginning and the end of one of the most interesting poetic movements of all 20th century Italian literature, the Crepuscolarismo. Focused, as Govoni wrote, on “tutte le cose tristi delle religion, le cose tristi dell’amore, le cose tristi del lavoro, le cose tristi delle miserie”, the rejection of D’Annunzio’s aestheticism brought these poets to adopt a personal and melancholic tone in their poetry, closed to confession and introspection. Almost unknown in Spain, this article offers an approach to the main poets and subjects of this particular generation.

*Fecha de envío: 15 de mayo de 2013
Fecha de aceptación: 20 de junio de 2013*

Quando l’anima è stanca e troppo sola
e il cuor non basta a farle compagnia,
si tornerebbe discoli per via,
si tornerebbe scolaretti a scuola.

De *La signora Lalla*, Marino Moretti

En 1899, Tito Marrone (Trapani, 1882-Roma, 1967) consigue editar los 65 poemas de *Cesellature*. Desde Sicilia, este poeta precoz acierta a expresarse con versos sencillos, dulzura y armonía, en el contexto del *primo Novecento italiano*, entre los coletazos del Simbolismo y del Decadentismo; y sin sospecharlo se convierte en precursor de una sensibilidad que va por delante, propia de la novedad literaria que en Europa destapan las Vanguardias: es el autor del libro que inaugura la poesía crepuscular en Italia.

En 1901 edita, otra vez en su Trapani natal, las siete líricas de *Le rime del commiato* y,

en Palermo, las nueve composiciones de *Le gemme e gli spettri*, una de las cuales es *L’urna*:

L’urna vota si ceta
tra le memorie; ceta
le memorie ne l’Ombra.

Tu che l’apri non senti
gravare sopra i lenti
meandri l’Ombra?

Non imagini, sola,
nel fondo, una parola
inesprimibile: Ombra?

EDUARDO PÉREZ ANDRÉS, licenciado en Filología Hispánica, Catalana e Italiana, viene desarrollando desde finales de los noventa una personal labor poética con obras como *Poemes a dues mans* (Columna, 1999), *Obrir l’estiu* (El Tall, 2001) o *Tarquim. Causa de dol* (Sa Nostra, 2003). En la actualidad prepara una cuidada traducción de la poesía crepuscular italiana.

Palabras clave:

- Poesía crepuscular
- Guido Gozzano
- Sergio Corazzini
- Tito Marrone
- Esplín

Keywords:

- Crepuscular poetry
- Guido Gozzano
- Sergio Corazzini
- Tito Marrone
- Spleen

En 1902, la familia de Marrone se traslada a Roma y allí entabla amistad con otro siciliano ilustre, Luigi Pirandello. Dos años después ambos firman en un café de la Via XX Settembre, junto a Guelfo Civinini (Livorno, 1873-Roma, 1954), autor de un libro titulado precisamente *L'urna*, el *Manifesto della Società dei pochi* al amparo de un discreto círculo cultural –y precrepuscular.

Marrone colabora en *La Vita Letteraria*¹, y cada atardecer recita poemas de Paul Verlaine y de Jules Laforgue en compañía de amigos. Activista literario, anima a formar el grupo crepuscular romano alrededor de su hermano del alma Sergio Corazzini (Roma, 1886-1907), sin duda la figura más resignada del Crepuscularismo –y de principios de siglo, en Europa–, Corrado Govoni (Tamura, 1884-Roma, 1965), Fausto María Martini (Roma, 1886-1931), Giuseppe Zucca (Messina, 1887-Roma, 1959), Guido Ruberti (Roma, 1885-1955), Enzo Marcellusi (Cellino Attanasio, 1886-Chieti, 1962), Auro D'Alba (Roma, 1888-1965), Giorgio Lais (Frascati, 1888-Roma, 1965), Remo Mannoni (Roma, 1883-?)...

Fausto Maria Martini recuerda las reuniones puntuales en el café de Madama Sartoris, en el Greco, en la tercera salita del Aragno. Describe cómo cada tarde asistía a la repetición de la misma liturgia en torno al azulado Corazzini que oficiaba de *semidio* o *angelo in esilio*, sabiéndose observados por la “intelligenza romana” –Papini y De Bosis–: “Ci separavamo non solo dalla gente raccolta nella stessa sala, ma dalla strada della città... da tutto il resto del mondo”.²

El 12 de agosto de 1909, Emilio Cecchi firma en *La Voce* una crítica a *La via del rifugio*, de Guido Gustavo Gozzano (Torino, 1883-1916), otro joven para el que las palabras existen antes que nada. Gozzano sería considerado el *major* de una familia de *novi poëtae* que emerge entre el naufragio del Romanticismo y las ruinas del Clasicismo:

¹ Como en el caso de los *vocianti* con *La Voce* y de los *futuristi* con *Lacerba*, sendas revistas con sede en Florencia, parte esencial del Crepuscularismo aflora en publicaciones como *Il Marforio*, el *Rugantino*, *Rivista di Roma*, *Il Capitano Fracassa*, *L'Italia moderna*, *La Donna*, el *Gran Mondo*, las *Cronache latine*, *Il Momento*, la *Gazzetta del popolo*...

² Fausto Maria Martini, *Si sbarca a New York*, Mondadori, Milán, 1930.

Tutta la smania rientrativa di questi poeti, la loro economia di vita e d'arte, la loro frenesia d'occupar poco posto, di umiliarsi, di distruggersi, di elementarizzarsi... quasi che intendano protestare e riparare al vigoroso scandalo letterario delle scorribande, delle effusione dei loro padri letterari.

Al grupo crepuscular turinés se adscriben Giulio Gianelli, *Gianellino* (Torino, 1879-Roma, 1914), Carlo Chiaves (Torino, 1883-1919), Carlo Vallini (Milano 1885-1920), Marino Moretti (Cesenatico, Forlì, 1885-1979), Amalia Guglielminetti (Torino, 1881-1941) y Nino Oxilia (Torino 1888-Monte Tomba, 1917), entre otros.

El aula del Ateneo les sirve para asistir a las lecciones magistrales –y fraternales– de Arturo Graf³, simbolista entre simbolistas de cenáculos piamonteses y lombardos que les infunde a “cercare in un mondo di sogno un rifugio dalla realtà dolorante della vita,” un estado en el que “ragione e fantasia non sono antietiche”. Del ambiente toma buena nota Carlo Calcaterra, *esegeta-editore di quella poesia*, quien los define con el significativo nombre de *Poeti all'ombra di Medusa* en honor del primer libro de Graf y a su magisterio.

Corrado Govoni llega a Roma desde Emilia Romagna y en 1904 conoce a Corazzini, se integra en su grupo de amigos y es muy querido en Turín; Aldo Palazzeschi (Firenze, 1885-Roma, 1974), sin moverse de la Toscana igual que Bino Binazzi (Figline Valdarno, 1878-Prato, 1930), se cartea sobre todo con Corazzini y mantiene excelentes contactos con ambos grupos, un buen enlace; Enzo Marcellusi y Moretti también le envían cartas a Gozzano, y viceversa; Gozzano, en el centro, entabla tal amistad con Carlo Vallini que serán confidentes en una correspondencia copiosa; hacia 1907, Amalia Guglielminetti inicia una relación epistolar con Guido y son amantes hasta la primavera de 1908; Remo Mannoni funda *Primo Vere*, le da trabajo a Umberto Bottone –nombre de bautismo de Auro D'Alba– y desde la revista tratan de promocionar la estética crepuscular.

Los poetas se retroalimentan porque son colegas. En 1905, Corazzini y Moretti escriben a cuatro manos la crítica a *I cavalli bianchi* de

³ Arturo Graf (Atenas, 1848-Turín 1913) fue docente de literatura italiana en la Universidad de Turín, sentó cátedra y fundó el *Giornale storico della letteratura italiana*. Trata el tema de la angustia vital en libros de corte simbolista como *Medusa* (1880), *Dopo il tramonto* (1893) y *Morgana* (1901).

Palazzeschi, y éste hizo lo propio con *Fraternità* de Moretti; en 1935, aparece la primera edición completa de las *Liriche* de Corazzini a cargo de Martini... Ambos grupos están interconectados. Reconocerlos sirvió para darle al lector de poesía un punto de referencia del Crepuscularismo, en particular de Sergio Corazzini, que prioriza lo patético –como Govoni–, y de Guido Gozzano, que se decanta por la ironía –como Moretti–. Todos comparten la misma idea en torno a la vida, y a la poesía, fuera de una realidad apoltronada.

Sabemos que en 1899 aparece *Cesellature* de Tito Marrone, que desde 1904 ó 5 escriben y publican con frenesí y que el buen nivel de la creación poética se mantiene una década, *in piena età giolittiana*⁴ y hasta la Gran guerra aproximadamente, hasta la impresión del poema punto y final de Nino Oxilia. Este paréntesis corresponde al *Crepuscularismo histórico* defendido por Pasquale Tuscano⁵, quien lógicamente concreta un primer momento en que surge la sensibilidad crepuscular, un breve período de esplendor literario y el tercero de agotamiento.

Aunque hay variedad de tesis: Edoardo Sanguineti⁶ habla de una línea que llegaría hasta el Eugenio Montale de los años treinta; y Natale Tedesco⁷, más perspicaz, reconoce la condición crepuscular en toda la poesía italiana de la primera mitad de siglo, incluso en los herméticos Ungaretti y Quasimodo. En cambio, Antonio Quatela⁸ determina el recorrido literario de los poetas hermanados en ocho años, entre *Le fiale* (1903) de Govoni e *I colloqui* (1911) de Gozzano. Aún hoy parece no haber acuerdo.

Según Francesco Grisi: “è, comunque, un incontro non preconstituito e che, a posteriori, possiamo definire come un sentiero da percorrere. La poetica crepuscolare è una linea iniziata all'alba del secolo con caratteristiche uniche e ricostruibili”.⁹ Por lo

tanto, un itinerario aproximado de obras y autores bien podría ser el siguiente:¹⁰

- 1899: *Cesellature* de Tito Marrone.
- 1901: *L'urna* de Guelfo Civinini; *Le rime del commiato* y *Le gemme e gli spettri* de Marrone.
- 1903: *Le fiale* y *Armonie in grigio et in silenzio* de Corrado Govoni; *Tutti li angioi piangeranno* de Giulio Gianelli; *Voci di giovinezza* de Amalia Guglielminetti.
- 1904: *Dolcezze* de Sergio Corazzini; *Liriche* de Marrone; *La ninna nanna del piccolo Alessio* de Civinini; *Mentre l'esilio dura* de Gianelli.
- 1905: *Fraternità* de Marino Moretti; *I cavalli bianchi* de Aldo Palazzeschi; *Fuochi d'artificio* de Govoni; *L'amaro calice* y *Le aureole* de Corazzini.
- 1906: *Le piccole foglie morte* de Fausto Maria Martini; *La rinunzia* de Carlo Vallini; *Lumi d'argento* de Auro D'Alba; *Piccolo libro inutile* de Corazzini y de Alberto Tarchiani; *Elegia. Frammento* y *Libro per la sera della domenica* de Corazzini.
- 1907: *Eptacordo* de Bino Binazzi; *Gli aborti* de Govoni; *Panem nostrum* de Martini; *La via del rifugio* de Gozzano; *Le vergini folli* de Guglielminetti; *Un giorno* de Carlo Vallini; *Lanterna* de Palazzeschi.
- 1908: *Rime dell'Urbe e del suburbio* de Remo Mannoni; *Intimi vangeli* de Gianelli; *Riflessi* de Palazzeschi; *La serenata delle zanzare* de Moretti.
- 1909: *Canti brevi* de Nino Oxilia; *Le evocazioni* de Guido Ruberti; *Il giardino dei supplizi* de Enzo Marcellusi; *Poemetti della convelescenza* de Yosto Randaccio; *Poemi* de Palazzeschi; *Liriche* de Corazzini; *Emma* y *Le seduzioni* de Guglielminetti; *Canti sereni* de Binazzi.
- 1910: *Sogno e ironia* de Carlo Chiaves; *Poesie provinciali* de Martini; *Poesie scritte col lapis* de Moretti; *Poesie elettriche* de Govoni; *Cordi ai fianchi* de D'Alba; *Turbini primaverili* de Binazzi; *Le fiaccole* de Ruberti; *Procellaria* de Mannoni.
- 1911: *I colloqui* de Gozzano; *Poesie di tutti i giorni* de Moretti; *L'amante ignoto* de Guglielminetti; *I sentieri e le nuvole* de Civinini; *Oltre il dolore* de Binazzi.
- 1913: *La lucerna* de Giuseppe Zucca; *I canti violetti* de Marcellusi.
- 1915: *Il giardino dei frutti* de Moretti.
- 1918: *Gli orti* de Oxilia.

Lo cierto es que en septiembre de 1910, el Borgese define con el adjetivo *crepuscolare* los libros *Sogno e ironia* de Carlo Chiaves, *Poesie provinciali* de Fausto Maria Martini y *Poesie scritte col lapis* de Marino Moretti, y advierte que estos jóvenes:

Palazzeschi..., Newton Compton Editori, Roma, 1990.

¹⁰ A partir del elenco de Giuseppe Farinelli en *Perché tu mi dici poeta? Storia e poesia del movimento crepuscolare*, Carocci, Roma, 2005.

⁴ Giovanni Giolitti (1842-1928) fue quien presidió durante aquel período el Consejo de ministros y, como nuestros poetas, se opuso a todo conservadurismo retórico con su *política del trasformismo*.

⁵ P. Tuscano, 'Gozzano e i crepuscolari nella critica dell'ultimo decennio', en *Cultura e scuola*, Università di Perugia, Perugia, 1982.

⁶ E. Sanguineti, *Tra liberty e crepuscolarismo*, Col. *Civiltà letteraria del Novecento*/3, Mursia, Milán, 1965.

⁷ Natale Tedesco, *La condizione crepuscolare: saggi sulla poesia italiana del '900*, La Nuova Italia, Florencia, 1971.

⁸ A. Quatela, *Invito a conoscere il Crepuscolarismo*, Colección *Invito a conoscere*/5, Mursia, Milán, 1988.

⁹ Francesco Grisi, *I crepuscolari: da Gozzano a*

sono indubbiamente fra i migliori rappresentanti di una scuola poetica ogni giorno più numerosa: quella dei lirici che s'annoiano e non hanno che un'emozione da cantare: la torpida e limacciosa malinconia di non aver nulla da dire e da fare.

Vi sono, fra i tre, differenze notevoli di contenuto e di stile; ma son di quelle differenze che fra una trentina d'anni dilegueranno sotto quella patina unitaria che il tempo sovrappone alle opere di un'epoca medesima.¹¹

Hasta dos décadas más tarde no se registra entrada alguna en la Historia de la Literatura acerca de "lo crepuscular", si bien el calificativo se integra enseguida en la alegoría que imagina el crítico literario para la jornada de la gran poesía italiana. "È una voce crepuscolare, la voce di una gloriosa poesia che si spenge" tras la desnuda mañana de Dante, Petrarca y Boccaccio; el mediodía de Ariosto, Tasso y el Boiardo; la tarde de Goldoni, Parini y Alfieri; y el anochecer de Foscolo, Manzoni y Leopardi.

Entonces la lírica italiana, en manos de poetas aburridos, resulta "la fodera della robusta ed impetuosa poesia che godemmo ed amammo. Pure è poesia. Hanno poca o nessuna smania di vanità, poca ambizione, molta delicata intimità di sentimento".¹²

El juicio del Borgese apunta a la caída libre del poema crepuscular, que carga con la acepción peyorativa del adjetivo porque no se comprendió su noción del tiempo. Ellos encuentran la vida en el sueño, huyen del presente y recurren a una memoria no histórica, sino personal y hartamente selectiva. Evadirse, no reconocerse; de ahí que su poesía desprenda el rumor de las voces y los ecos del realismo menor del diecinueve –Betteloni, Stecchetti–, el espíritu bohemio y el conflicto artista/sociedad de la *scapigliatura milanese* y, naturalmente, la *frammentazione dell'io* que Pirandello noveliza en *Il fu Mattia Pascal* (1904).

Del *Poema paradisiaco* (1893), de D'Annunzio, recrean el verso fragmentado que ablanda el metro clásico y crea atmósferas rítmicas, entonaciones musicales llenas de languidez. Quien escribe elige la palabra adecuada no tanto en relación al significado, sino a su sonido, con la intención de sugerir –recurrente en el

Decadentismo estetizante como en el naturalista.

De la bondad pascoliana recuperan el gusto por un léxico corriente y arman la *mitologia crepuscolare delle piccole cose*, cositas insignificantes a los ojos de la gente, pequeños objetos que recuerdan un tiempo lejano en que el ser humano era más feliz en un mundo mejor. Del *poeta fanciullino* recuperan la infancia mitificada y la mirada pura de quien no vislumbra esperanza en el camino, ni siquiera de reojo.

Pero ellos aportan un avance significativo: si el poeta niño se lamenta y vuelve a lamentarse, y tiene el fondo de un moralista del diecinueve, el crepuscular da un paso firme adelante porque no interviene: "Tutto vi lascio del mio Novecento/ in prosa o in verso che è quel ch'io possiedo, / con una casa, un focolare spento/ e uno squallido arredo".¹³

Optan por describir el panorama. No hay rebelión, salvo en su sentido del humor, apenas lamentos puntuales. Desinhibidos, aceptan la realidad con discreción. Basta echar una ojeada a la *Elegia ferroviaria* para ver que Guelfo Civinini, décadas antes de ser académico de Italia, retrata esas estaciones de trenes difuminadas... como su vida, como su tiempo:

Le piccole stazioni / dove i treni diretti / passan senza fermarsi! / Fra un ondeggiar di chiove / di eucalipti giallastri / le piccole stazioni / solitarie, coi tetti / rossi ed una panchina / verde sul marciapiede, / e sul muro hanno il nome / d'un ignoto paese / che non si vede (...)

Le piccole stazioni / di quarta classe, / coi loro giardinetti / conventuali: / due piante di cedrina / dei bordi d'erbe grasse, / e in una delle aiuole / una gran zucca gialla / che si crògiola al sole / fra i gerani e l'ortaglia. / Trascorron l'ore e l'ore / a aspettare i diretti / che passano in gran fretta / senza fermarsi, / per salutarli appena / con una bandieretta (...)

Scipio Slataper¹⁴, coetáneo de la *famigliola romana*, publica *Perplessità crepuscolare (a proposito di G. Gozzano)* el 16 de noviembre de 1911, en *La Voce*. Desde su formación clasicista, reconoce en Corazzini, Gozzano, Palazzeschi –y Umberto Saba, descui-

¹¹ Giuseppe Antonio Borgese, 'Poesia crepuscolare', *La Stampa*, 01/09/1910; después en *La vita e il libro. Saggi di letteratura e di cultura contemporanea, 1910-13*, Bocca, Turín, 1913.

¹² *Ibid.*, p. 11.

¹³ Poema *Congedo*, en *Il giardino dei frutti*, de Marino Moretti.

¹⁴ Scipio Slataper (Trieste, 1888-Monte Calvario, 1915) escritor y crítico de los más notables de Trieste. Célebre por las *Lettere triestine*, publicadas en *La Voce* durante 1909, y por su autobiografía lírica *Il mio Carso* (1912).

do o no– la vía inocente que recogen con cariño de Pascoli: la respuesta edulcorada por la infancia y lo femenino, contrapuesta al *superuomo dannunziano*. Aunque los tilda de enfermizos, flojos, ansiosos, desconfiados. No acierta con el quietismo de los “fratellini... senza reazione, carattere appiattibile”.

Cuando se centra en Gozzano, muestra su disgusto por la forma y el fondo –solía decirse– del narrativo *La Signorina Felicita ovvero La felicità*, que arrastra casi quinientos versos agrupados en sextinas de endecasílabos, y sentencia: “Ma è tutto qui Gozzano? Hanno detto di sì, e poiché è un mondo di chicche al limoncello i palati s’inuggirano presto”. A Slapater le superó su lectura, le faltó la distancia que ofrece el curso de los años –que tampoco cumplió– para asumir que el poema del turinés desdena la necesidad de ser comprendido.

Gozzano cuenta cómo un abogado, que identificamos con él, de vacaciones en el mar Adriático se enamora de una mujer, Felicita. Una situación común en la lírica amorosa que da pie, entre otras cosas, a ensalzar la rutina de la vida cotidiana, a disfrutar de los olores que emana la cocina de Villa Amarena, a describir la belleza espontánea de una mujer poco formada, a mencionar la *malattia* y al farmacéutico, a esgrimir el rechazo al rol de poeta aburguesado y, cómo no, a que extienda quien escribe su juego irónico e intelectual, la parodia de sí mismo:

Signorina Felicita, è il tuo giorno!
A quest’ora che fai? Tosti il caffè:
e il buon aroma si diffonde intorno?
O cuci i lini e canti e pensi a me,
all’avvocato che no fa ritorno?
E l’avvocato è qui: che pensa a te. [vv. 7-12]

Sei quasi brutta, priva di lusinga
nelle tue vesti quasi campagnole,
ma la tua faccia buona e casalinga,
ma i bei capelli di color di sole,
attorti in minutissime trecciuole,
ti fanno un tipo di beltà fiamminga... [vv. 73-78]
M’era più dolce starmene in cucina
tra le stoviglie a vividi colori:
tu tacevi, tacevo, Signorina:
godevo quel silenzio e quegli odori
tanto tanto per me consolatori,
di basilico d’aglio di cedrina... [vv. 109-114]

L’insalata, i legumi produttivi
derivano il busso delle airole:
volavano le pieridi nel sole
e le cetonie e i bombi fuggitivi...
Io ti parlavo, piano, e tu cucivi
inebriata dalle mie parole. [vv. 249-254]

Tu mi fissavi... Nei begli occhi fissi
leggevo uno sgomento indefinito;
le mani ti cercavi, sopra il cucito,
e te le strinsi lungamente, e dissi:

«Mia cara Signorina, se guarissi
ancora, mi vorrebbe per marito?» [vv. 265-270]

Tu non fai versi. Tagli le camicie
per tuo padre. Hai fatta la seconda
classe, t’han detto che la Terra è tonda,
ma tu non credi... E non mediti Nietzsche...
Mi piaci. Mi faresti più felice
d’un’intellettuale gemebonda... [vv. 308-313]

Ed io non voglio più essere io!
Non più l’esteta gelido, il sofista,
ma vivere nel tuo borgo natio,
ma vivere alla piccola conquista
mercanteggiando placido, in oblio
come tuo padre, come il farmacista... [vv. 320-325]

El artículo denuncia la presencia de “perplejidad crepuscular” en el desencanto del poeta frente a la crisis existencial de una cultura burguesa que, en verdad, venía de representar demasiado tiempo el papel de la tradición. A esa burguesía obsoleta más dramatizada que sufrida, como al crítico *vociano*, le irrita sobremana el verso final: *Quello che fingo d’essere e non sono!*, coetilla que distingue a Gozzano del resto de hermanos crepusculares.

Entre la evocación nostálgica y la media sonrisa, a una distancia prudencial, el joven contrapone la mediocridad de la vida cotidiana a la “inimitable” del esteticismo *dannunziano*. Como D’Annunzio, verifica la muerte de la poesía en un cambio de siglo que requiere normalidad, pero mientras el decadentista recrea la agonía de la belleza ante el avance de los tiempos modernos –en *Le vergini delle rocce*, por ejemplo–, Gozzano renuncia e ironiza sobre la imposibilidad de hacer tragedia del final del arte porque, como ocurre en Villa Amarena, lo bello, la poesía, es inadmisibles en la sociedad burguesa. Por este motivo en lugar de preservar el sublime pasado en un museo como *Il Vittoriale*, el arte lo deja en el verso.

En el Crepuscularismo no hay futuro. La crítica contemporánea interpretó lo que quiso, desde luego, sin prestar la menor atención a la cantinela que entonara Fausto Maria Martini: *la poesia è sentirsi morire* por causas físicas o sentimentales, propias e impropias, da lo mismo. El peso de la dicotomía poesía/vida es fundamental para entenderles.

El asunto es morir de tedio, y de tuberculosis o en la Gran guerra, en el día tras día. Resistir el centrifugado de una reprimida auto-

compasión porque la vida es un accidente y el poeta viene de un silencio que recorre el hastío de las tardes solitarias, a través de atmósferas cotidianas y ridículas cargadas de hartazgo y, aún peor, de indolencia:

Tutte le certezze di un tempo si sfaldano in modo inevitabile e il poeta inizia a guardare alla realtà con occhio quasi indifferente, malinconico e a volte ironico, teso a cogliere le sfumature quotidiane di una società in crisi. È il crepuscolo della grande Poesia che ripiega su più dimessi toni, ma contemporaneamente l'aurora di una nuova stagione letteraria (...) I crepuscolari si avvicinano alla realtà con uno sguardo quasi disorientato e avvertono il bisogno di rinchiudersi in un cantuccio riparato, pur continuando ad occhieggiare al mondo che prosegue la sua inarrestabile corsa verso il progresso.¹⁵

Alienados en la ciudad, corazón artificial del dominio técnico, abandonan la metrópoli de cielos grises para refugiarse en la provincia: lo rural al amparo del *beatus ille* más contemplativo. De ahí la recreación de pequeños detalles y los detallitos, las dolencias y la *malattia*, la caducidad; de ahí la incertidumbre, la incapacidad. Desorientados se retiran y, sin apuntes extraordinarios, acuden a sus lugares comunes, a los motivos que vía epistolar aconseja su contemporáneo Rilke: “Describe sus tristezas y anhelos, los pensamientos fugaces y su fe en alguna forma de belleza. Dígalo todo con íntima, callada y humilde sinceridad, valiéndose para expresarse de las cosas que le rodean, de las imágenes que pueblan sus sueños y de todo cuanto vive en el recuerdo”.¹⁶

Como si Govoni hubiese leído al poeta austrohúngaro, confiesa en otra *lettera* a Gian Pietro Lucini recrearse en “la musica girovaga, i canti d'amore cantati dai vecchi nelle osterie, le preghiere delle suore, i mendicanti pittorescamente stracciati e malati, i convalescenti, gli autunni melanconici pieni di addii, le primavere nei collegi quasi timorose, le campagne magnetiche”. Al tiempo de enviarle estas palabras, sirviéndose de su característico *immaginismo impressionistico*, compone *Le cose che fanno la domenica* y enfile las líneas de una existencia pausada que pasa –frente al verso del sueño– encadenando las cuentas de un rosario de colores:

L'odore caldo del pane che si cuoce dentro il forno./ Il canto del gallo nel pollaio./ Il gorgheggio dei canarini alle finestre./ L'urto dei secchi contro il pozzo e il cigolio della puleggia./ La biancheria distesa nel prato./ Il sole sulle soglie./ La tovaglia nuova nella tavola./ Gli specchi nelle camere./ I fiori nei bicchieri./ Il girovago che fa piangere la sua armonica./ Il grido dello spazzacamino./ L'elemosina./ La neve./ El canale gelatto./ Il suono delle campane./ Le donne vestite di nero./ Le comunicanti./ Il suono bianco e nero del pianoforte./ Le suore bianche bendate come ferite./ I preti neri./ I ricoverati grigi./ L'azzurro del cielo sereno./ Le passeggiate degli amanti./ Le passeggiate dei malati/ Lo stormire degli alberi./ I gatti bianchi contro i vetri./ Il prillare delle rosse ventarole./ Lo sbattere delle finestre e delle porte [...]

La condición crepuscular puede concretarse en el propósito de un puñado de jóvenes que, entre tensiones psicológicas y estilísticas, comparten una sensibilidad común.

Si formano così quelle che noi chiamiamo scuole o movimenti letterari, ma che in realtà solo difficilmente e solo fino ad un certo punto sono letterari, ché per lo più sono invece l'eco e il riflesso di movimenti spirituali, i quali determinano non solo la scelta dei temi, ma persino ciò che si suole chiamare la tecnica.¹⁷

Tal vez sería mejor hablar de poemas o de pose, en lugar de poetas, porque no crean escuela, tendencia ni movimiento. Carecen de programa. No presentan manifiestos, no representan nada ni a nadie. Desde su conformismo pequeño burgués “el crepuscular, en general, no se toma en serio a sí mismo, o quizás es que tiene miedo (se tiene miedo) porque no sabe, débil como suele ser, hasta dónde puede llegar”.¹⁸

Aparte de las estrechas relaciones que mantuvieron entre sí y demás, están hermanados por compartir una actitud vital concreta, un atónico estado de ánimo: el esplín.¹⁹ Es evidente la impronta crepuscular en Corazzini, Gozzano y Moretti. También que los dos primeros dejaron poca obra escrita porque la tuberculosis los mató a los 21 y 32 años, respectivamente; y que Moretti deja la poesía, como suele ocurrirles a tantos otros, para cultivar la narrativa “nel suo giardino dietro casa...” hasta los 94 años.

¹⁷ Giuseppe Petronio, *Poeti del nostro secolo: i crepuscolari*, G.C. Sansoni, Florencia, 1937.

¹⁸ Joaquín Espinosa y Julio Ramos, *Poesía crepuscular*, Instituto de Enseñanza Secundaria *El Clot*, Valencia, 1995.

¹⁹ Del inglés *spleen*: tedio vital. Melancolía particular por atribuirse a causas más psicológicas que físicas. De pronóstico delicado, no remite y supone al paciente un curso progresivo con hipocondría, delirios, etc.

¹⁵ Giorgia Marangon, ‘Guido Gozzano: Dal Decadentismo al cammino moderno della Poesia Italiana’, *Revista de Filología Románica* nº1, Universidad de Córdoba, 2012.

¹⁶ Rainer María Rilke, primera de las *Cartas a un joven poeta*, fechada en París, 17/02/1903.

Por conferencias, artículos, prólogos, estudios y tesis acerca del *Crepuscolarismo*, queda claro que *crepuscolari veri*, es decir, poetas solo crepusculares, hay cuatro: Corazzini, Moretti, Martini, esteta enigmático que contamina lo sacro con lo profano, y Chiaves, cuyo verso teñido de tonos románticos menores se adentra en la geografía provincial. Martini desempeñó tareas de periodista, narrador y comediógrafo, y murió a causa de las heridas de la Gran guerra. Chiaves se volcó en el teatro y en una vida aburguesada, plácida, pero no evitó que la tisis lo apartara con 36 años. ¿Y Tito Marrone qué?, ¿cómo no va a serlo si publica el primer libro de poesía crepuscular?



Sergio Corazzini

Sebastiano Amedeo Marrone, que con *provvedimento ministeriale* fue autorizado a utilizar el nombre de arte, tras perder a Sergio Corazzini y a su amada Maria Valle, arrincona la poesía y se dedica al teatro –su primer texto es *La ragna*, de 1907–. En otras palabras: “Dopo affrontò scrivendo, ma non più pubblicando, le terribili vicende delle due guerre mondiali, lo sterminio del popolo ebraico, la povertà e le devastazioni delle Nazioni, assistette al capovolgimento e all’annullamento della vita sociale, economica e politica”.²⁰ Entre 1945 y 1948, escribe un poemario de cristiana resignación sin rastro crepuscular y, tras cuarenta años en silencio, publica *Esilio della mia vita*. Generoso y honesto, muere con 75 años.

²⁰ Pinella Musmeci, *Il Crepuscolarismo e Tito Marrone*, Conferencia en el *Salone del Vascello*, 27.III.12.

Crepuscolare anomalo es el de las cosas tristes por excelencia: Guido Gustavo Gozzano, que se adhiere a los motivos típicos de la corriente sin olvidar los modelos, léxicos y estructurales, de la poesía precedente.

Sin embargo, el representante más reconocido de la condición crepuscular italiana pensaba que la poesía era cosa de juventud. Que no es fácil toparse con ella en la madurez por culpa de la arritmia de la sociedad burguesa: una profesión, un horario, compromisos sociales, la cabeza en otras cosas. Por el poema *In casa del sopravissuto* fluye esta idea de Gozzano, y la pone en práctica durante el viaje que los doctores le prescriben a la India para calmar los ataques de tisis. Entre Ceilán, Bombay, Gai-pur y tantos lugares que dice visitar, como contaría en *La Stampa* y luego en *Verso la cuna del mondo. Lettere dall’India* (1912-1913), compuso una serie de poemas que mandó destruir por considerarlos obscenos –se salvaron *Ketty* y *Natale sul Picco d’Adamo*.

Crepuscolari episodici son Govoni y Palazzeschi. Corrado Govoni lo es en su primera etapa. El poeta ferrarés sorprende con imágenes frescas y un verso libre que oscila entre la música inesperada de sustantivos y adjetivos de *Le fiale* –al gusto del D’Annunzio paradisiaco– a *Poesie elettriche*, título que en 1910 le conduce a la senda futurista de los vocablos en libertad; y luego alcanzará a los poetas *ermetici* y a varias estaciones del *Novecento*.

El terrible Aldo Giurlani, que en 1905 toma el Palazzeschi de su abuela materna, es una personalidad difícil de seguir: de un impulso simbolista se deja caer en *La Voce*, escribe a su modo crepuscular varios libros y su desfreno verbal provoca que Marinetti lo defina *il migliore lanciatore di bombe intellettuali*. Del Futurismo pasará a coquetear con el Rondismo, el Neorrealismo; de un irrealismo onírico evoluciona hasta descubrir la desacralización del lenguaje, y deviene inclasificable. Como advirtió en *Al mio bel castello (poemetto)*: “Un poeta quando è stanco/ cambia castello:/ piglia sulle spalle il suo fardello/ come un qualunque saltimbanco”.

También podríamos hablar de *crepuscolari effimeri*, fugaces y fugitivos, en una nómina inabarcable e imprecisa de hermanos caídos en el olvido. Yosto Randaccio, de origen sardo, autor de los desapercibidos *Poemetti della convelescenza*: se esfumó. Alberto Tarchiani, después de sacarse un puñado de poemas juveniles en el *Piccolo libro inutile*, deja la creación por el

suelo de redactor en *Il Corriere della Sera* y, durante una década, es embajador en Washington. De Giorgio Lais apenas consta que dejó versos *febbicitanti di crepuscolarismo* en *La Vita Letteraria*, y que desde 1906 se dedica a anunciar el jamás impreso *Luci crepuscolari*.

Remo Mannoni, de los primeros en adscribirse al Futurismo con el seudónimo de Libero Altomare, en su juventud solía frecuentar las tertulias romanas con la autoedición “fuori commercio in cinquanta copie” de sus *Rime dell'Urbe e del suburbio*, libro que llegaría a una veintena de personas. A Enzo Marcellusi, a quien tanto le agradan simbolistas franceses y decadentistas italianos, el Crepuscularismo le determina sus poemas juveniles. Giuseppe Zucca, articulista y novelista ocasional, con versos comprometedores de experiencia crepuscular, funda en 1926 la editorial *Il Fauno* y es uno de los promotores de *Fauno film*. Bino Binazzi edita cuatro libros de un estilo entre carduciano y pascoliano, que desprende un hálito crepuscular, antes de dejar la creación e integrarse en la labor de crítico.

Y qué decir de la Guglielminetti, fémina crepuscular por excelencia, que desea y repudia Gozzano –y viceversa– lo que le acarrea la indiferencia del cenáculo turinés. Rebelde y enajenada, continúa escribiendo sonetos, novela y teatro, e intenta ganarse el sustento como periodista. Nada fácil: inteligente y con donaire, mujer de hace un siglo. Amalia Guglielminetti es un caso excepcional de poesía y de vida:

La nostra è morte in vita, allor somnesso
gemette un lagno d'accorata voce.
Con le mani sul sen foggiate a croce
veniano altre, e con sì stanco incesso!

Venian quelle cui fu tutto promesso,
cui tutto in fior mietè la falce atroce,
bianche tra i veli, sotto il lor precoce
lutto, spiando l'ombra d'un cipresso.

E le vergini vedove, le spose
senza nozze, le sacre a una memoria
d'amore, le fedeli dolorose

sfilarono, funerea teoria,
in attitudin di pietà scultoria,
goccia a goccia gustando l'agonia.²¹

Como demuestra el italianista François Livi²², la condición no es exclusiva de Italia sino

que requiere la atención de los hermanos mayores del otro lado de los Alpes, el vínculo con los –más versados en el exceso– poetas franceses, belgas y flamencos: de Verlaine a Samain, de Laforgue a Rodenbach, de Jammes a Maeterlinck. De los decadentes *d'oltralpe*, a los que recitan y estudian con frecuencia, adoptan el desánimo, la deriva en el mar de lo real, la perturbación.

Lo que sí es propio y relevante del Crepuscularismo italiano es la voluntad de distanciarse de la figura del poeta vate y, en este sentido, la insistencia en desapercibirse. “Io mi vergogno,/ sì, mi vergogno d'essere un poeta!”, exclama Gozzano. Carlo Vallini, budista y *dannunziano*, el hermano condecorado e inválido que falleció de una embolia a causa de las heridas del frente, dijo cuando era más joven: “Vorrei pure scrivere, senza/ fatica, dei versi: ma sparsi/ a spizzico, da giudicarsi/ con una bonaria indulgenza:/ dei versi bizzari, rimati/ secondo la mia prosodia,/ con molta malinconia/ e quasi niente grammatica”.

Moretti, entre la poesía y la prosa –“che un bel fiore è poesia/ e che il frutto è sola prosa”– se confiesa en modo simpático: “Io non sono un giardiniere/ e nemmen, forse, un poeta”. En el poema *La giostra* añade: “Voglio che questa nostra/ grande famiglia discreta/ mi guardi e dica: il poeta,/ il poeta su la giostra,/ e rida rida perché/ il poeta che si mostra/ su un cavallo della giostra/ sembra il pagliaccio ch'egli è”. Palazzeschi también se pregunta: “Son forse un poeta?/ No certo./ Non scrive che una parola, ben strana,/ la penna dell'anima mia:/ follia (...) Chi sono?/ Il saltimbanco dell'anima mia”; en otra lírica resuelve: “... gli uomini non domandano più nulla/ dai poeti:/ e lasciatemi divertire”.

Si en el Renacimiento el poeta fue cantor de la belleza y en el Romanticismo el vate guiaba al pueblo, el Decadentismo se caracterizó por un modelo distinto: el *poeta veggente*, artista conectado a otras realidades arcanas e invisibles de este mundo, o de algún multiverso, de las que descubre “la universal correspondencia y analogía de las cosas (...) Y de esta manera el Dios perdido vive como una memoria o un de-seo”, en palabras de Arthur Rimbaud.

A través del repudio irónico –a veces descarado– a la figura del poeta vidente, el Crepuscularismo verbaliza la crisis del artista como protagonista de la historia y desdeña su función social. Ser poeta es para ellos “un error, del que intentan escapar, como de la realidad cotidiana,

²¹ Poema *La fedeltà*, en *Le vergini folli*, de Amalia Guglielminetti.

²² François Livi, *Dai simbolisti ai crepuscolari*, Istituto Propaganda Libreria, Milán, 1974.

con una poesía que es a la vez evasión, diversión e incluso juego”.²³ Es más, incluso se avergüenzan de la mismísima poesía: demasiado para los literatos bienpensantes de la época.

Sergio Corazzini lo comunica vehemente en *Desolazione del povero poeta sentimentale*. Renuncia a ser llamado poeta porque sus palabras carecen de experiencia y su vida, su voluntad, es sencilla. Declara ser un *piccolo fanciullo* fatigado, enfermo e hipocondríaco, desamparado. Toda aquella *tensione superomistica dannunziana* es superada por las ocho estrofas de esta declaración sincera de impotencia, casi musitada y encadenada a los acentos, palabras y sintagmas de un ritmo también cansado:

I. Perché tu mi dici: poeta?

Io non sono un poeta.

Io non sono che un piccolo fanciullo che piange. Vedi: non ho che le lagrime da offrire al Silenzio. Perché tu mi dici: poeta?

II. Le mie tristezze sono povere tristezze comuni. Le mie gioie furono semplici, semplici così, che se io dovessi confessarle a te arrossirei. Oggi io penso a morire.

VIII. Oh, io sono veramente malato!

E muoio, un poco, ogni giorno.

Vedi: come le cose.

Non sono, dunque, un poeta:

io so che per essere detto: poeta, conviene vivere ben altra vita!

Io non so, Dio mio, che morire.

Amen.

El 27 de julio de 1906, once meses antes de consumirse, Corazzini le envía unas letras a su amigo Giuseppe Causo: “Tutto io ho perduto e tutto io debbo ritrovare. La mia tristezza è, oggi, la tristezza di chi, per mangiare del pane, ingoia delle pietre davanti un pubblico curioso, nel mezzo di una piazza triste. Io non so più nulla di me”. No puede más, y continúa: “La mia mente è folle. lo sento fuggirmi la vita. I terribili episodi che la sconvolsero in questi mesi infieriscono e infieriranno più inesorabili. La realtà mi brucia”. El tiempo se le escapa, lo fúnebre deja rastro en poemas tales como *Il fanciullo suicida*, *Rime del cuore morto*, *Isola dei morti*.

Semanas antes de morir escribe *Bando*, composición breve en la que invita al transeúnte a comprar sus ideas y, sin nada que perder, lleva el juego hasta el punto de malvenderse:

Avanti! Si accendano i lumi / nelle sale della mia reggia! / Signori! Ha principio la vendita / delle mie idee. / Avanti! Chi le vuole? / Idee originali / a prezzi normali. / Io vendo perché voglio / raggomitolarmi al sole / come un gatto a dormire / fino all consumazione / de' secoli! Avanti! L'occasione / é favorevole. Signori / non ve ne andate, non ve ne andate; / vendo a così poco prezzo! / (...) E non badate, Dio mio, non badate / troppo alla mia voce / piangevole!

No lo consiguió, Corazzini. El 17 de mayo de 1902 había escrito en dialecto su primer soneto, *Na bella idea*, que publicó el *Pasquino de Roma*. Tras cuatro años de frenética actividad literaria, además de sus colaboraciones en revistas, dejó seis colecciones cuyos poemas presentan aún otra novedad respecto a la poesía anterior: la originalidad de presuponer “la existencia de otro interlocutor que, a través de un frecuente extrañamiento, suele ser el propio poeta (...) Otras veces, este desdoblamiento se vuelca en las cosas, suprimiendo así al sujeto, en lo que es un precedente de la obra de Eugenio Montale”.²⁴

La lectura de un par de artículos de *Il Giornale d'Italia*, constata la óptima impresión que el joven dejó entre sus coetáneos. El primero es del mismo día de su muerte, el 18 de junio de 1907, memorial amable del periodista D. Oliva:

È morto stamane un giovane, che personalmente io non conobbi, ma che mi era caro per la sincerità e la modernità della sua opera iniziale di poeta, e per l'affetto profondo e la fede che destava fra coloro che assieme a lui s'affacciavano alla esistenza e che ora piangono amaramente la immatura dipartita d'un compagno amato con quella schiettezza di sentimento, contro cui il tempo ordisce insidie, invincibili quasi sempre.

Al año siguiente de su pérdida se publicó un recordatorio, más literario que personal y con un título significativo, *Il poeta della sconsolazione*:

Se basta ad essere poeti illuminare con una frase profondità di anime, esprimere dalle cose transeunti una significazione eterna, manifestare con nuove parole su ritmi originali quel che vive e palpita nel cervello e nel cuore, Sergio Corazzini fu veramente un poeta.

Quien escribe no lo deja por negar la vida o la poesía, sino porque desaparece. La ausencia física: tisis y Gran guerra, balnearios y

²³ *Íbid.*, p. 18.

²⁴ S. Corazzini, *El cáliz amargo: antología poética*, a cargo de Carlos Vitale, Huerga y Fierro, Madrid, 2002.

hospitales... la muerte y el cementerio. *Una immagine fui, non creatura*, se autodefinía el sincrónico Giulio Gianelli, a quien la actriz Eleonora Duse llevó al *Ospedale della Consolazione* flores campestres y azules cuando falleció víctima de una tuberculosis pulmonar. La enfermedad es tan real y física como existencial, el esplín condicionado por la caída de las certezas instauradas en el diecinueve.

Claro que la familia también se resiente por la otra desaparición: la literaria. El mutismo o, lo que es peor, la disolución. Dejar de escribir poesía, o cambiar de género, supone la desconexión lógica con la línea crepuscular –y no sólo en los poetas citados.

Y así llegamos a *Il saluto ai poeti crepuscolari*, siete estrofas de finales de 1916 compuestas a *tamburo battente*, en plena campaña militar y futurista. Nino Oxilia se despide de Corazzini, de Gozzano, y de la voz crepuscular... A título póstumo, da por cerrada la experiencia y se convierte en el teórico de la estética:

... Ma voi non vedeste la vampa / sul mondo, né potrete / la vita futura cantare. / Cadesde sul limitare / del Tempo, moriste di sete / lasciando alla stampa / un breve sorriso di morte: / la vostra sorte / fu quella dell'ondata che si squassa / sugli scogli con impetu di rabbia; / foste la nuvola che passa; / il vostro nome fu scritto sull'acqua...

(...) Oh! Giovanile certezza / di gloria! O del futuro / smanioso brivido santo! / Ma sei morto. Ed io ti canto, / poeta della giovinezza / mentre rulla il tamburo...

Domani le piccole cose / dormiranno sepolte fra le rose, / domani il passato / sarà dimenticato (...)

Fiamme scieppiettanti, laceranti, / incendiano il vecchio mondo, / poeti crepuscolari! / Sull'orlo dell'abisso senza fondo / ove caddero ad uno ad uno infranti / i vecchi altari, / m'accommiato da voi! Rulla il tamburo.

El legado crepuscular es definitivo por el avance expresivo que supone acercarse al habla mediante un léxico cotidiano sin adornos ni apenas figuras retóricas, salvo en los casos de la ironía²⁵, la palabra alusiva y dosis de hipérbole. Las enumeraciones son desordenadas, tantas veces caóticas, de una cadencia prosaica en la que se alterna la frase y la oración simple junto a oraciones compuestas. La anáfora, como la repetición de una misma palabra o de un sintagma no sólo al principio de verso, se supedita al ritmo musical de una sintaxis discursiva.

Dominaron con solvencia la tradición clásica de metro, ritmo y rima tradicionales, así como procedimientos retóricos y de versificación –heptasílabos dobles, sextinas, del terceto al soneto–; pero se agradece en ellos la ruptura con la poesía anterior, un avance natural gracias al carácter oral de unos poemas a la intemperie de la secuencia de sílabas, que se alargan o abrevian de acuerdo a la emisión de voz, según el impulso lírico: el verso libre, medio de comunicación.

Hace poco más de un lustro, durante un registro a los archivos del poeta que abrió la veta crepuscular, nos descubrió el investigador Maurizio Vento²⁶ una confesión entre cajas con carpetas y papeles. Rescató una carta inédita de Tito Marrone a Nicola Lamia, paisano y escritor, fechada el 26 de septiembre de 1962:

Il poeta Gozzano (artista finissimo, ma di un limitatissimo mondo lirico: il solo che io stimo fra tutti i crepuscolari) io non l'ho mai personalmente conosciuto. Vero è che, nei suoi versi, vi sono tracce evidenti della mia poesia di quel periodo, che precedette di parecchi anni la sua. Il Govoni è invece l'unico che, avendo pubblicato versi diciamo crepuscolari contemporaneamente a me, non ha assolutamente derivato nulla da me: in qualche tonalità provinciale abbiamo potuto incontrarci: non altro. Ma, parlo obiettivamente, il suo crepuscolarismo di allora –poi egli prese altra via– è assai circoscritto e senza sbocchi, a differenza del mio. Palazzeschi sì... qualcosa ha imparato da me. Lui (e anche il Gozzano) hanno da me preso il dialogo lirico, da me introdotto nella poesia italiana moderna.

Poeta galantuomo, Marrone no sólo orientó como agitador cultural a Corazzini, Martini, Moretti y a tantos jóvenes a los que, en confianza, les ofreció novedosos instrumentos expresivos y sintácticos, lectura, caminos para encarar la estructura de un poema. El hecho es que les preparó para otra sentimentalidad.

Sin embargo la dicotomía poesía/vida que introduce con veinte años cuando desembarca en la ciudad del amor desde Sicilia, y que llevará hasta sus últimas consecuencias, le sacude tan fuerte que las muertes de Corazzini y Maria Valle supusieron el fin de toda posible aceptación de la realidad. Para él, para Martini, que emigra desolado a Nueva York, para el grupo romano que a instancias de ambos se disgrega, “ma il seme era stato gettato e per quanto separati i giovani della temperie

²⁵ “Dinnanzi alle ruine troppo riverite/ é consigliabile l'irriverenza”, puntualiza Gozzano.

²⁶ M. Vento, *Tito Marrone e Maria Valle nei primi anni del Novecento*, Ed. Siciliana Informazioni, Trapani, 2007.

cosiddetta crepuscolare, continuarono il cammino intrapreso, ma separatamente”²⁷.

Aunque no alcanzara otras cimas, el caso de Marrone –como el de Amalia Guglielminetti– evidencia que el Crepuscularismo necesita una revisión sobre bases críticas y no críticas para que descansen cada hermano en su lugar. La edición de una antología equilibrada se echa de menos.

De lo que nadie duda es del impacto expresivo de *L'amica di nonna Speranza*, bello poema “il quale non solo costituisce una prova evidente dell'uso di un lessico quotidiano, ma testimonia anche, insieme a tutta la lirica, l'introduzione della narrazione e del parlato nella scrittura poetica”.²⁸

Inspirándose en una composición de Francis Jammes, cuenta Gozzano cómo por casualidad encuentra un viejo álbum de daguerrotipos familiares, de entre los cuales uno lleva la fecha *28 giugno 1850* y la dedicatoria “... alla sua Speranza/ la sua Carlotta...”. En cinco estrofas dísticas –dos versos dobles–, metro libre y doble rima interna, el poeta abraza buena parte de los tópicos del Crepuscularismo y nos devuelve al tiempo en que su futura *nonna* y la amiga, Carlotta, viven el primer sueño del amor. El arranque es rico:

Loreto impagliatto ed il busto d'Alfieri, di Napoleone,
i fiori in cornice (le buone cose di pessimo gusto),

il caminetto un po' tetro, le scatole senza confetti,
i frutti di marmo protetti dalle campane di vetro,

un qualche raro balocco, gli scrigni fatti di valve,
gli oggetti col monito salve, ricordo, le noci di cocco,

Venezia ritratta a mosaici, gli acquarelli un po' scialbi,
le stampe, i cofani, gli albi dipinti d'anemoni arcaici,

la tele di Massimo d'Azeglio, le miniature,
i dagherottipi: figure sognanti in perplessità,

il gran lampadario vetusto che pende a mezzo il salone
e immilla nel quarzo le buone cose di pessimo gusto,

il cùcu dell'ore che canta, le sedie parate a damasco
chèrmissi... rinasco, rinasco del mille ottocento cinquanta!

Ahora que el esplín va a su ritmo, que el poema sigue las reglas acordadas entre el juego de hacer versos y el poeta que juega, el arte precede a la creación mediante un estilo discursivo, forma gráfica inédita en lengua italiana. Versos

fragmentados, acentos irregulares y rimas de una salmodia imperfecta que tiende a la confesión de la prosa poética, de la prosa rítmica, de la *chopped-up prose* o, por qué no, del poema narrativo, anecdótico y europeo que viene cultivándose aproximadamente desde hace un siglo.

Una sensibilidad virgen. Todos huimos de nosotros mismos, de esa sombra que nos incomoda y que, no obstante, necesitamos para comprendernos: la del otro. Así es la naturaleza de nuestra especie, del ser humano. Los crepusculares italianos acudieron al poema no tanto para evitar mirarse en el espejo y dar la espalda a la realidad, sino para abrazarla y entenderla mejor, para ponerla a su alcance, para entenderse. Ni timoratos ni cobardes, los hermanos demostraron que se puede elegir.

Asumieron el vértigo del cambio de época, la vida breve condicionada por la enfermedad, la barbarie de la Gran guerra, la incertidumbre... y lo convirtieron en poesía, en algo bello. Es el *verso libero* que revolotea ajeno a la altitud de los aeroplanos, a la velocidad de las revoluciones. El poema que al margen del heroísmo y de la utopía canta sereno el sueño de la vida, en lo cotidiano. Una manera distinta de comportarse, de relacionarse, de vivir, de ser... la crepuscular.



Guido Gozzano

²⁷ *Ibid.*, p. 20.

²⁸ *Ibid.*, p. 15.

**EL PAPEL DE BOITO EN LA MADUREZ DE VERDI:
OTELLO Y FALSTAFF**

*The role of Boito in Verdi's maturity:
Othello and Falstaff*

MARÍA FERRANDO MONTALVÀ

MARÍA FERRANDO MONTALVÀ es licenciada en Historia y Ciencias de la Música por la UAB. Tiene un Máster en Producción y Edición de Contenidos Audiovisuales por la Universidad de Valencia. Posee los títulos de Especialista Universitario en Comunicación Audiovisual y en Música por la Universidad Politécnica de Valencia, donde obtuvo el DEA con un trabajo de investigación dentro del programa de doctorado de Música.

Palabras clave:

- Giuseppe Verdi
- Arrigo Boito
- Otello
- Falstaff
- Adaptación

Keywords:

- Giuseppe Verdi
- Arrigo Boito
- Othello
- Falstaff
- Adaptation

Tras la composición de *Aida* y la *Messa di Requiem*, Verdi daba por concluida su carrera compositiva. Arrigo Boito será quien, con su talento y psicología, consiga que el maestro italiano vuelva a coger la pluma para escribir las que serán sus dos últimas óperas: *Otello* y *Falstaff*. Además del brillante trabajo de adaptación que realizará como libretista de ambos trabajos, Boito será quien apoye a Verdi y le dé fuerza en los momentos de debilidad, permitiendo que acabara su carrera superando su sueño frustrado: el éxito de una ópera cómica.

After the composition of Aida and Messa di Requiem, Verdi considered that his compositive career had concluded. Arrigo Boito, with his talent and psychological skills, will encourage the italian Maestro to go on and to compose his two last operas: Otello and Fasltaff. Besides Boito's brilliant adaptation of both plays as libretist, he will be the one who supports and encourages Verdi in every moment of weakness, allowing him to fulfill his frustrated wish at the end of his career: the success of a comic opera.

*Fecha de envío: 23 de mayo de 2013
Fecha de aceptación: 21 de junio de 2013*

No hay nada más innecesario para el teatro ahora que una ópera mía (...) y es mejor acabar con *Aida* y con la *Messa* (di Requiem) ¹

Estas son las palabras de Giuseppe Verdi en mayo de 1879, quien, dando por finalizada su trayectoria compositiva, preparaba junto con Ricordi sus memorias. Pensaba que ni el público ni el arte volverían a beneficiarse de una obra nueva suya. Pero su futuro se estaba urdiendo; Giulio Ricordi, Arrigo Boito y Franco Faccio llevaban años ponderando un proyecto por el que sentían un deseo cuya intensidad, en palabras de Ricordi, era tan grande que daría cuerpo a un fantasma.

Verdi se planteaba su futuro revisando sus creaciones y dirigiéndolas en persona en diferentes teatros europeos. Pero Giulio Ricordi² tenía un sueño que no dejará de perseguir hasta que lo consiga: la colaboración entre Giuseppe Verdi y Arrigo Boito.

La tarea del editor no fue fácil, ya que el pasado entre Verdi y Boito no jugaba a su favor. El por aquel entonces ya consagrado compositor italiano había formado parte activa del *Risorgimento*, que tras la unificación de Italia, durante los años 60, se había acabado sustancialmente. Es entonces cuando surge la *Scapi-*

¹ CONATI, Marcello y Mario Medici, *The Verdi-Boito Correspondence*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, p. Lv.

² La editorial Ricordi fue creada en Milán en 1808 por Giovanni Ricordi. A lo largo de la vida de Verdi la dirección de la empresa pasará de padres a hijos siguiendo la siguiente cronología: Giovanni Ricordi (de 1808 a 1853), Tito Ricordi (de 1853 a 1888) y Giulio Ricordi (de 1888 a 1912).

gliatura, un grupo de intelectuales bohemios iconoclastas que se declaran antiburgueses y abogan por una renovación del gusto y por la búsqueda de un nuevo lenguaje estético, criticando el panorama artístico de la Italia del momento por sus valores clásicos. Dentro de este grupo se encontraban el escritor y compositor Arrigo Boito y el director de orquesta y compositor Franco Faccio. Ambos, amigos inseparables, acudirían, coincidiendo con Verdi, a las reuniones que se celebraban en el Salón de Clara Maffei, quien les apoyaba artísticamente y quien, en más de una ocasión, pedirá opinión al veterano compositor sobre los dos jóvenes intelectuales (que se declaraban admiradores de Wagner). Lejos de emitir un juicio, puesto que no conocía bien los trabajos de los *scapigliati*, Verdi se limitaba a decir que esperaba que la admiración que sentían por el maestro alemán, a quien respetaba, no se convirtiese en imitación.³

El experimentado compositor no sentía especial simpatía por los jóvenes que criticaban su adorada tradición italiana, pero después de la lectura y publicación de la “oda sáfica” de Boito, esta apreciación no hará sino empeorar.

La oda *All' Arte italiano* fue improvisada por Boito en una celebración de *scapigliati* tras el éxito del estreno de la ópera de Faccio *I profughi fiamminghi* (1863). Posteriormente se publicó en la revista *Museo di Famiglia*. El texto criticaba el panorama artístico italiano del momento y Verdi, como máximo exponente del mismo, se tomó los versos como un ataque personal. La intención de Boito no era ofender al maestro, y no tardó en escribir buenas críticas sobre él en la Revista de la Sociedad del Cuarteto, de la que Giulio Ricordi, Franco Faccio y Arrigo Boito formaban parte.

Giulio Ricordi, intentó en 1871 que hubiera un acercamiento profesional entre Boito y Verdi en un proyecto que nunca vería la luz: *Nerone*,⁴ escribiendo al maestro que Boito trabajaría muy bien bajo su dirección, con gran “ímpetu” y “entusiasmo”. Además añadía que

³ Aunque Verdi mostraba su admiración por Wagner afirmando que *Tristan und Isolde* era una de las creaciones más sublimes del espíritu humano también decía del maestro alemán que disfrutaba cogiendo caminos difíciles y complicados por ser incapaz de tomar los directos y sencillos.

⁴ Boito trabajará en la adaptación y posteriormente en la composición musical de *Nerone*, tras el intento frustrado de que sea musicado por Verdi. Finalmente, la ópera nunca llegará a concretarse.

no encontraría un versificador tan “espléndido” y “elegante” en forma y contenido como él.

Ocho años después de este intento fallido, en junio de 1879, aprovechando la estancia en Milán del compositor, Giulio Ricordi organizó una cena en la que se contó con la presencia de “algunos amigos” entre los que se encontraba Franco Faccio. Durante la misma, Ricordi sacó a la conversación de manera estratégica el tema de Shakespeare, aprovechando para mencionar el interés de Boito en el drama de *Otello*.⁵ El editor sostiene que al oír *Otello* Verdi lo miró con cierta sospecha e interés. Al día siguiente, Faccio fue a ver a Verdi con Boito. Tres días más tarde, este último entregaba un esbozo del libreto al compositor, quien al leerlo mostró su agrado y animó a su futuro libretista a que continuara con el trabajo, aunque sin comprometerse a una colaboración. La ambigüedad con la que Verdi alienta a Boito a trabajar en *Otello* estará presente a lo largo del dilatado proceso de creación de la ópera.⁶

La ambigüedad con la que Verdi alienta a Boito a trabajar en Otello estará presente a lo largo del dilatado proceso de creación de la ópera

En septiembre del mismo año Giulio Ricordi tenía intención de visitar a Verdi en compañía de Boito y Faccio, pero el compositor, presumiendo cuál era la finalidad del encuentro, declina la visita. Piensa que si acepta dará un paso adelante en el compromiso de la composición de *Otello*. Verdi propone al editor que Boito le mande el borrador del libreto una vez lo haya finalizado para poder, después de leerlo, emitir un juicio tranquilamente sin necesidad de que ninguna de las partes se vea comprometida.

Mientras, Ricordi, siendo consciente de qué le gustará oír a Verdi, aprovecha el tiempo trasladándole que Boito está muy interesado en trabajar con él, afirmando que nunca volverá a escribir un libreto a no ser que sea para Verdi (de quien habla con “veneración” y “entusiasmo”) y en cuyo caso, dejará de lado cualquier trabajo por tener tal “honor” y “gran fortuna”.

⁵ Verdi mostró gran interés por Shakespeare a lo largo de su vida, afirmando que prefería Shakespeare a cualquier otro dramaturgo, incluyendo a los griegos.

⁶ El maestro italiano no reconoció hasta 1884 que había comenzado a escribir la música de *Otello*. Su trabajo positivo concluirá en noviembre de 1886.

OTELLO. El 18 de noviembre 1879, comienza la colaboración para la creación de *Otello*, como se confirma en la carta que Verdi remite a Giulio Ricordi en la misma fecha: “En este momento recibo el chocolate”.⁷ Verdi compra el documento y Boito se pone a su disposición orgulloso de “asociar su nombre con su gloria”.

La tarea de adaptación del drama de Shakespeare será compleja. Boito persigue ser fiel al dramaturgo inglés condensando sus ideas. En ocasiones conseguirá mantener el texto shakespeariano intacto⁸, otras veces modificará parte del vocabulario, persiguiendo un refinamiento del texto atendiendo a un público más culto y distinguido que contrasta con el amplio registro de los espectadores que asistían a The Globe. Como consecuencia se tenderá a una homogeneidad en el lenguaje que no evidenciará de manera tan clara, como hacía Shakespeare, la procedencia de cada uno de los personajes.

El libretista de *Otello* se muestra preocupado por la armonía entre el todo y cada uno de los detalles, por la profundidad psicológica de sus personajes y por las pasiones involucradas en la historia. Porque todas estas cosas son las que hacen que la tragedia tenga una lógica; si se perdiese el equilibrio entre ellas se produciría un alejamiento del drama de *Othelo*.

Boito persigue ser fiel al dramaturgo inglés condensando sus ideas: en ocasiones conseguirá mantener el texto shakespeariano intacto, otras veces modificará parte del vocabulario, persiguiendo un refinamiento del texto atendiendo a un público más culto y distinguido que contrasta con el amplio registro de los espectadores que asistían a The Globe

El escritor buscará una estructura general que se adapte al género operístico. La obra pasará de tener cinco actos a cuatro, variando dentro de éstos la división de escenas.

El equilibrio de la forma, el orden en que se suceden los números musicales: un dúo, un aria, un número conjunto, etc. también vendrá dado por el libreto. Boito deberá tener en cuenta en la relación de escenas la localización de

cada una de ellas.⁹ A su vez, el ritmo musical dentro de cada número podrá verse propuesto por la métrica de los versos. En ciertas ocasiones, Verdi también pedirá a su libretista que cambie algún pasaje del texto porque no encaja con la música que él propone.

El libreto contará con numerosas indicaciones de movimientos escénicos y de detalles de las localizaciones. El propio Boito investigará sobre la época en que se contextualiza la obra, para especificar cómo debe ser el diseño de vestuario y de escenografía. Para ello también tendrá en cuenta la fuente en la que Shakespeare se inspiró: el *Hecatommithi*.¹⁰

El número de personajes así como ciertos matices de la personalidad de algunos de ellos también se verán afectados en la adaptación; bien por tener que reducir el número de acciones y escenas, bien por no tener cabida en el género. En un drama operístico romántico no hay sitio para la figura del bufón, presente en el *Othelo* shakespeariano, por ejemplo. En cuanto a Desdemona, el rol perderá en la ópera su vis aventurera y rebelde, ciñéndose así mejor al carácter típico de la heroína operística decimonónica débil, sumisa, obediente y entregada.

Por supuesto, Verdi seguirá minuciosamente el trabajo de Boito. Y aunque cada vez confía más en el buen hacer de su colaborador, necesita comprender su enfoque. Le interesan sus opiniones y su visión sobre la psicología de los personajes, especialmente la de Otello. Al protagonista, quizá el rol más controvertido, Boito lo concibe como un hombre que vive en una pesadilla, bajo cuya fatalidad actúa, sufre, piensa e incluso comete un terrible crimen. Verdi desea saber todos estos matices para poder plasmar en la música aquello que no se puede decir con el texto.

Por su parte Boito, que también era compositor, sabe que la música tiene mucho que aportar: debe completar la historia, potenciando las acciones, impulsando las emociones, ahondando en los personajes y acercando al

⁷ El chocolate hace referencia a *Otello*, así es como lo llamaban por el color del protagonista.

⁸ Arrigo Boito trabajará fundamentalmente con la traducción de François Victor Hugo de la obra de Shakespeare tanto para la elaboración del libreto de *Otello* como para la del de *Falstaff*.

⁹ En casi tres siglos, la tecnología en los teatros había avanzado mucho. En la época de Verdi era posible manejar pesadas escenografías, por lo que será importante centralizar las acciones en pocas localizaciones y tener en cuenta que sea factible el cambio de decorado entre una escena y otra.

¹⁰ Dentro de este conjunto de novelas del escritor, dramaturgo y filósofo Giovan Battista Giraldo Cinthio que fue publicado en la segunda mitad del S.XVI, Shakespeare se basó en la 7ª novela del tercer grupo para desarrollar el drama de *Othelo*.

público a la trama. Para él la música es la más omnipotente de las artes, y su lógica es mucho más elocuente y libre que la del pensamiento hablado.

Por eso, el libretista de *Otello* hará algunas propuestas a Verdi de carácter musical que en su opinión necesita la historia, trasladándole cómo piensa determinados pasajes musicales que acompañarán la acción. Para la III escena del acto II, Boito imagina una “dulce melodía” interpretada por un coro interno mientras las palabras infernales de Iago calan en el capitán. El coro se acercaría lentamente, apareciendo poco después, acompañada de niños y mujeres, la cándida y bella esposa de Otello, a quien este ahora cree infiel. Este momento musical supondría así una apoteosis de castidad, delicadeza y amabilidad que contrastará con la crueldad de Iago, consiguiendo además potenciar la rabia y contrariedad que Otello siente.

Por su parte Boito, que también era compositor, sabe que la música tiene mucho que aportar: debe completar la historia, potenciando las acciones, impulsando las emociones, ahondando en los personajes y acercando al público a la trama

Verdi verá en este pasaje descrito y versificado por Boito un estallido de luz entre tanta oscuridad y para él compondrá una bella melodía en la que incluirá, como proponen los versos de Boito, una mandolina como parte de la instrumentación.

Boito piensa su libreto teniendo en cuenta la música, aunque aún no haya sido escrita. En ocasiones adelanta el carácter que puede tener un pasaje musical, porque eso también forma parte de la historia, de los personajes, o mejor dicho, de la recepción de los mismos por parte del público.

Durante el proceso de elaboración del libreto, Verdi también da ideas a su colaborador (además de reclamarle necesidades que le surgen en el momento de la composición). Un ejemplo de ello será el número final del III acto. El compositor quiere hacer un *gran finale*, cree que así lo requiere el drama (y también piensa que lo hará el público). La única indicación que da el maestro a su libretista es que diga todo lo que tenga que decir para que al espectador no se le escape nada. Que todo quede explicado.¹¹

¹¹ Verdi se preocupará mucho por este *finale*, no sólo por la música, sino también por el texto; revisando

Este número conjunto tendrá como núcleo la combinación del elemento lírico y el dramático, estando representado el primero por Desdemona y el segundo por Iago. El *gran finale* deberá constituir el clímax musical de la ópera, un momento apoteósico, en el que la historia también alcanzará un punto de inflexión: el destino está trazado.

Y mientras el libreto está casi concluido, Verdi, que aún no ha comenzado a componer, busca inspiración en imágenes. Para ello pide a Domenico Morelli, que le haga dibujos de diferentes escenas de *Otello*, indicándole que se deje llevar, que piense que pinta para un músico, no para un pintor.

A pesar del intenso y profundo trabajo que libretista y compositor están realizando con el texto de *Otello*, en 1882 Verdi todavía no sabe si la obra verá la luz o no. Durante ese año, el barón Blaze de Bury se interesa por los derechos de la traducción francesa de *Otello*, cosa que Boito traslada a Verdi, quien, lejos de cederse los, se muestra sorprendido por la seguridad con que el barón sostiene que tarde o temprano *Iago* “existirá”, ya que ni él mismo sabe si “existirá”.¹²

No será hasta diciembre de 1882 cuando se encuentre la primera mención sobre la música de *Otello*. Emanuele Muzio escribe a Ricordi que Verdi ya ha comenzado la composición de la obra, asegurando que ha visto algunas páginas de música sobre el piano de Verdi acompañadas de otras que contienen versos de *Otello*.

Verdi iba plasmando sus ideas musicales en papel, pero no quería que se supiera, seguía sin tener ninguna certeza sobre la conclusión de la ópera.

A los pocos meses (en marzo de 1883) la revista *Fanfulla* publica un artículo en el que se anuncia que Verdi estaba preparando una “tremenda sorpresa para el mundo musical” con su *Iago*. Como reacción a esta publicación, el compositor escribirá a Giulio Ricordi afirmando que todavía no ha empezado a escribir nada de “*Iago* o de *Otello*” y que no sabe aún si lo hará en un futuro.

La actitud de Verdi no cambiará hasta 1884, cuando por fin reconoce que está escri-

cuidadosamente la edición del libreto y asegurándose de que el público puede captar casi con un golpe de vista todo lo que está pasando.

¹² No será hasta el 21 de enero de 1886, cuando Verdi decida, pidiendo su aprobación a Boito, que la ópera lleve el nombre de *Otello* como título. Alegando que es él y no Iago el que actúa, el que ama, el que tiene celos, el que mata y el que acaba suicidándose.

biendo. Boito trasladará la noticia a Ricordi diciéndole que el compositor parece entusiasmado. Pero, precisamente en el momento en que el curso musical de *Otello* empezaba a avanzar, se produce un incidente que hace que Verdi quiera abandonar el proyecto. El periódico *Roma* publica que Arrigo Boito lamenta no ser él quien musicase *Otello*. Otros medios se hacen eco de la noticia y Verdi escribe a Franco Faccio comunicándole que abandonará la composición de la ópera haciéndole llegar a Boito el libreto “intacto”. El maestro pensaba que Boito no le creía capaz de musicar su libreto tal y como a él le gustaría y, admitiéndolo, pide a Faccio que traslade a su gran amigo en persona, no por escrito, que abandona el proyecto sin ninguna acritud ni resentimiento y que recibirá el libreto de vuelta como un regalo (ya que Verdi lo había comprado).

Este episodio quedará en una mera anécdota, ya que a los pocos días Boito escribía a Verdi explicando que los medios habían malinterpretado sus palabras y rogándole que volviera al trabajo:

Por el amor de Dios, no abandone *Otello*; no lo abandone, está predestinado para usted. [...] usted reside en la vida real y verdadera del Arte y yo en el mundo de las alucinaciones.¹³

La colaboración prosiguió con la propuesta, por parte de Boito, del texto de *El Credo* para Iago (Verdi había pedido a su libretista que sustituyera unos versos quiniarios del villano en el segundo acto por otros que no respondiesen a ningún esquema métrico). El texto (que no aparece en el drama de Shakespeare) entusiasmó al maestro, a quien, además de bello, le pareció “muy shakespeariano en todos los sentidos”.¹⁴

Desde ese momento, Verdi trabajó en *Otello* hasta acabar el esbozo de la partitura completa, interrumpiendo su trabajo entre mayo y septiembre de 1885.

¹³ *Ibid.*, p. 72.

¹⁴ Tanto Giuseppe Verdi como Arrigo Boito van a perseguir en su trabajo la lealtad al carácter shakespeariano aunque para ello a veces tengan que recurrir a una traducción errónea. Como admite Verdi: “Adoptando al equivocado Rusconi, estamos en lo cierto”, refiriéndose a una frase que aparece en el trabajo de Rusconi y que tanto Verdi como Boito piensan que es errónea. Sin embargo, defienden que ilustra mucho mejor el espíritu de la tragedia shakespeariana. Para el compositor la labor del traductor es no cambiar ni una letra, sin embargo, la misión de quien adapta es interpretar el espíritu de la fuente.

Transcurrido el verano, el 5 de octubre comunicaba aliviado a su libretista que había acabado el IV acto. De este modo, la partitura de la ópera estaba esbozada, ahora había que revisar algunos pasajes y orquestrarla. De hecho Verdi pide a su libretista que retoque unos versos que han quedado inconexos en este acto, dada la dificultad de musicar frases tan largas evitando el exceso de recitativos. El maestro confía ciegamente en la capacidad y talento de Boito, sabe que su libretista conectará con facilidad los versos.

Verdi trabajó en *Otello* hasta acabar el esbozo de la partitura completa, interrumpiendo su trabajo entre mayo y septiembre de 1885

Tras acabar la composición musical, Verdi, que cuida cada detalle de su ópera, comienza a preocuparse por buscar un reparto adecuado y le pide a Boito que le ayude en semejante tarea. Su libretista se involucra también en este cometido trasladando sus opiniones, tanto de aspectos musicales como extramusicales, sobre diferentes cantantes.

Por fin, después de un largo camino, el 1 de noviembre de 1886, Verdi deja su pluma tras escribir la última nota de *Otello*. Exactamente el mismo día en que, 282 años antes, se estrenaba *Othello, the moor of Venice de Shakespeare*.

Después de un mes y medio de ensayos, *Otello* se estrena el 5 de febrero de 1887 en La Scala bajo la dirección musical de Franco Faccio. Los roles principales son interpretados por Romilda Pantaleone (Desdemona), Francesco Tamango (*Otello*) y Victor Maurel (Iago).

La ópera tuvo una gran acogida y supuso un éxito sin precedentes en la dilatada carrera de Verdi.

FALSTAFF. Shakespeare era capaz de escribir una comedia en dos semanas, a Verdi le llevará toda una carrera profesional decidirse a abordar una ópera bufa. Desde su fallida *Un giorno di regno*, estrenada el 5 de septiembre de 1840, parecía reticente a la idea de volver a acercarse al género cómico.

En 1850 había rechazado, a pesar de sentirse atraído por la idea, la propuesta de Marie Escudier de componer una obra basada en *The Tempest* para ser representada en Covent Garden. Años después Verdi negaría en una carta a Oppradino Arriva bene lo que se había publicado en diferentes medios: que estaba trabajando

en colaboración con el poeta y libretista Antonio Ghislanzoni en una ópera cómica, *Falstaff* (Ghislanzoni también lo negaría públicamente en la *Gazzeta Musicale di Milano*).

El hecho de que la primera ópera bufa de Verdi, la única con que contaba su repertorio, fuera un fracaso marcó su carrera compositiva y supuso que fuera etiquetado por parte de la crítica e incluso por otros músicos como compositor de ópera seria.

Gioachino Rossini dijo del estilo de Verdi que era melancólico, de colores oscuros y tristes y de carácter serio. Rossini pensaba que este modo de hacer música salía de manera espontánea de Verdi, a quien admiraba pero del que afirmaba, al mismo tiempo, que nunca escribiría una ópera semiseria como *Linda di Chamounix* y todavía menos una ópera cómica como *L'Elisir d'amore*.

Boito, que se había convertido en persona de confianza y buen amigo de Verdi, supo ver el miedo que encerraban sus palabras.

Lo que le asustaba no era sólo su edad o el no llegar a acabar la composición, sino el fracaso

Esta opinión del compositor de Pesaro fue publicada en un artículo bajo la firma de Giovanni Dupré a finales de agosto de 1879 en la *Gazzetta Musicale di Milano*. En respuesta a ella Verdi escribió enfadado a Giulio Ricordi diciéndole que después de 20 años por fin había dado con un libreto para hacer una ópera bufa y que ahora que lo había encontrado, se publicaba este artículo que, a su juicio, iba a inspirar en el público el deseo “salvaje” de abuchear su ópera antes de que estuviera escrita. El compositor añadía que si finalmente se llevaba a cabo su idea arruinaría a otro editor, ya que se desmarcaría de la casa Ricordi.

Solo diez años después de este incidente, a finales de junio de 1889, Verdi y Boito hablarán seriamente sobre *Falstaff*, mandando el escritor al poco tiempo un borrador del libreto al maestro¹⁵. Verdi le contestará entusiasmado, exponiendo en su carta del 6 de julio que antes de leer su excelente trabajo había releído *Henry IV* (primera y segunda parte), *Henry V* y *The Merry Wives of Windsor* y que no se le ocurría

mejor manera de haber realizado una adaptación¹⁶.

En su carta, el compositor también le felicita por su humor y le traslada algunas de las ideas que quiere contrastar con él. Se despide diciéndole que pronto le escribirá para darle más detalles.

Para Verdi, la idea de *Falstaff* era un sueño que ahora estaba a punto de convertirse en realidad, aunque todavía no sabía ni cómo ni cuándo.

El entusiasmo del maestro italiano no duraría mucho. Al día siguiente escribe a su colaborador sobre la gran temeridad que supone emprender el proyecto dada su avanzada edad, preguntándole qué pasaría si no llegaba a acabar la música.

Boito, que se había convertido en persona de confianza y buen amigo de Verdi, supo ver el miedo que encerraban sus palabras. Lo que le asustaba no era sólo su edad o el no llegar a acabar la composición, sino el fracaso.

Su libretista le hablará con claridad, desmascarando el temor del viejo compositor al decirle que sabía que había una razón más poderosa que la de su edad; el propio Verdi había reconocido que era imposible acabar mejor su carrera que con *Otello*, y Boito sabía que poner punto final a una trayectoria artística con una victoria mundial no era común. Pero consciente de que durante toda su vida Verdi había soñado con hacer una exitosa ópera cómica, explica al compositor que solo hay una manera mejor de concluir su carrera que con *Otello*, con el triunfo de una comedia, *Falstaff*.

La reflexión de Boito hizo que Verdi se decidiera a trabajar en la nueva ópera, dejando de lado los pensamientos negativos acerca de la edad, las enfermedades y demás obstáculos. De este modo comenzaron a trabajar nuevamente juntos en la que sería la última ópera de Verdi.

Así, una vez más se enfrentaba Boito a la complicada tarea de reducir un texto de Shakespeare para desarrollar un libreto de ópera.

En su trabajo de adaptación, el colaborador de Verdi simplificará la estructura de la obra, pasando de tener cinco actos a tres, dividiéndose cada uno de estos en dos partes, en lugar de en diferentes números de escenas.

Al igual que en *Otello*, el reparto se verá reducido, por lo que la eliminación de ciertos

¹⁵ Basado en el libreto de *Iràm* que Boito escribió para Cesare Dominicetti hacia 1874.

¹⁶ Aunque la obra en la que se basa Arrigo Boito para desarrollar el libreto de *Falstaff* es *Las alegres casadas de Windsor*, se encuentra alguna alusión a las también shakespearianas *Enrique IV* (I y II parte) y *Enrique V*.

roles facilitará a su vez la supresión de escenas. De este modo, los personajes que sí permanecen podrán tener otra naturaleza u otras conexiones entre ellos con el fin de simplificar las acciones y dar coherencia dramática a la obra: Mistress Quickly pasa, de ser el ama de llaves del Dr. Cajus en Shakespeare, a ser una amiga de la Sra. Ford, Alice, en *Falstaff*; el hostelero se convierte en un figurante, ya que aparece en la acción pero no tiene ninguna intervención cantada; por otro lado, la hija de los Sres. Page cambia de nombre (Nannetta) y de progenitores, siendo en la ópera hija de los Sres. Ford.

El hecho de que falten personajes hace que, necesariamente, algunas acciones inevitables ocurran en otro contexto y/o con otros personajes.

El tratamiento humorístico de *Falstaff* se alejará del de *Las alegres casadas de Windsor*, siendo el texto shakespeariano más realista que el de Boito, en el que las bromas son abordadas con evidente inverosimilitud, como el que sea el propio Sr. Ford disfrazado quien vaya a officiar las bodas o que el texto que compone los *concertatos* resulte de dificultoso entendimiento. También desaparecerán los juegos de palabras o chistes relacionados con el lenguaje que están presentes en la obra de Shakespeare, ya que al traducirlas perderían todo su sentido.

En *Las alegres casadas de Windsor* se dedican versos a explicar al público una acción, normalmente graciosa, que se ha producido o se va a producir. Estos versos también serán omitidos en el libreto de *Falstaff*, pues se espera del público que comprenda la acción en una sola exposición.

El compositor se mostrará desde el primer día preocupado por la estructura de la obra y sobre todo porque se mantenga la tensión, ya que piensa que tras el final del segundo acto (momento climático de la historia) decae la expectación. Boito está de acuerdo con el maestro, el tercer acto es el más frío y a su parecer esto forma parte de la naturaleza de las comedias; afirma que incluso el propio Shakespeare, aun con su destreza, no consigue escapar de esta ley general. A diferencia de los dramas, en los que el último acto es el más interesante porque cada vez está más cerca la catástrofe, en las comedias, una vez planteado el nudo, cae la expectación, ya que se adivina el desenlace feliz. No obstante, el colaborador de Verdi pondrá todo su empeño en desafiar esta ley.

Aunque la elaboración del libreto comenzará antes que la composición musical, Verdi no

esperará a que el libreto esté concluido para empezar a componer.

Boito, al igual que en *Otello*, no dudará en trasladar a Verdi alguna idea musical que a su parecer completa el contenido del libreto. El escritor concibe las apariciones de Fenton y Nannetta como momentos frescos en los que se muestra el enamoramiento inocente de juventud. Sus demostraciones de amor se verán siempre interrumpidas por algún personaje o acción. Boito imagina todas las intervenciones de estos dos jóvenes con un mismo tinte musical. Y así lo plasmará Verdi en la partitura, cediéndoles bellos pasajes melódicos a menudo acompañados de la indicación *dolcissimo*.

Por su parte, Verdi propondrá algún cambio en el libreto, como, por ejemplo, que Alice no explique la broma que preparan para Falstaff, ya que si se exponen todos los detalles del plan, este deja de tener interés y pierde efectividad.

Boito estará siempre dispuesto a cambiar cualquier cosa de su trabajo que le pida Verdi (aunque esto no sucederá a menudo), expresándole en más de una ocasión que es muy ágil corrigiendo sus textos.

En lo que respecta al *finale* del segundo acto, el libretista invita al maestro a que coja las tijeras y corte él mismo si así lo necesita, afirmando que para el desarrollo de este tipo de números resulta complicado saber cuáles van a ser las necesidades musicales, por lo que es preferible contar con abundancia de versos.

Verdi comenzará su trabajo de composición durante el mes de agosto de 1889, mostrándose entusiasmado con la tarea, afirmando que está divirtiéndose mucho haciendo fugas. *Fugas cómicas*, las llama.

Boito, que ya está sumido en la adaptación, le traslada su plan de trabajo según el cual durante el mes de agosto acabará el primer acto, para emprender y concluir el segundo en septiembre y en octubre el tercero. Sin embargo, no será hasta el 1 de marzo del siguiente año, cuando el libretista comunique por carta al maestro que en menos de una semana finalizará *Falstaff*.

En la misma carta en que anuncia al maestro que ha acabado con el libreto, le comunica también que el tercer acto ha resultado ser más corto de lo que esperaba, pero que por otra parte es el más variado de todos.

A los pocos días, el compositor le contesta que no le importa cómo de largo sea el texto, que está convencido de que no hay nada super-

ficial; y eso es lo importante. Además le traslada que el primer acto está ya acabado y sin ningún cambio en el texto.

Al mes siguiente, el colaborador de Verdi le habla sobre posibles cantantes para los roles de Ford y Alice. Pero el trabajo musical, según escribe el compositor a su libretista el 23 de mayo, estaba parado desde hacía tiempo. Verdi se reconoce perezoso afirmando, salvo algún detalle, no haber avanzado nada.

No será hasta octubre cuando el maestro reanude la composición. Poco después, el 30 de noviembre de 1890, y a pesar del retraso en la creación, se publicará en la *Gazzetta musicale di Milano* que Verdi había comenzado un nuevo trabajo tras superar la dificultad de encontrar un buen tema para hacer una ópera cómica. Gracias a la proposición de Boito, comunicaban, el maestro estaba componiendo sobre un libreto basado en el personaje shakespeariano de Falstaff.

Ese mismo mes, fallecen Giuseppe Piroli y Emanuele Muzio. Estas pérdidas, junto con la enfermedad en la que se encuentra sumido Faccio, afectarán a Verdi, que se muestra falto de concentración y triste.

Con la llegada de la primavera, el maestro va a retomar el interés por *Falstaff* hablando en su correspondencia con Boito sobre las acuarelas que ha diseñado Adolph Hohenstein¹⁷ para la escenografía y vestuario de *Falstaff*. Verdi trabaja a un ritmo muy lento y será durante el verano cuando avance en la composición, como queda constatado en su carta a Boito del 10 de septiembre, en la que dice que está trabajando en la orquestación de lo que hasta ese momento ha compuesto, a falta de escribir la primera parte del tercer acto:¹⁸

Pero aún tardará un año en decir “Amen”.

Finalmente, el 20 septiembre de 1892 comunica a Boito que ha entregado el tercer acto a Ricordi. Además, Verdi revisará la edición del libreto, así como la reducción a cantopiano introduciendo múltiples anotaciones escénicas. Como de costumbre, el compositor cuidará hasta el último detalle.

La obra estaba terminada, ahora había que representarla, y Boito se pone en contacto con el compositor para hablar sobre la puesta en escena, anticipándose a los problemas que puedan surgir en los ensayos.

Verdi trabajó en Génova la partitura con los cantantes antes de comenzar a ensayar la escena en Milán, el 2 de enero de 1893.

El 9 de febrero del mismo año tuvo lugar el estreno de *Falstaff*. La dirección musical estuvo en manos de Edoardo Mascheroni¹⁹ y Victor Maurel fue quien encabezó el reparto.

Al importante evento, además de representantes del gobierno italiano, acudirán pintores, escritores y otros personajes relacionados con el mundo de la cultura, así como críticos nacionales e internacionales y jóvenes compositores emergentes como Puccini o Mascagni.

El éxito fue abrumador. Verdi es aclamado no sólo en el teatro, sino que sus admiradores se trasladan hasta su hotel.

De esta manera vencía Verdi a su miedo, cerrando su carrera con esta victoria musical que según Boito había penetrado como ninguna otra en el espíritu y la sangre de la gente:

No puedo recordar, y creo que nunca ha habido, una ópera tan capaz como esta de penetrar en el espíritu y en la sangre de la gente. Esta transfusión de alegría, fuerza, verdad, luz y salud intelectual supondrá un gran beneficio para el arte y el público.[...] Usted es, no sólo el Maestro: usted es el físico [...] el físico del arte. Hoy Milán está completamente purgado de toda ultramontana niebla.²⁰

¹⁷ Adolph Hohenstein colaborará con la Casa Ricordi desde 1889 como director de arte, ocupándose de las portadas de libretos y partituras, postales, carteles y programas.

¹⁸ El modo de abordar la composición musical de *Falstaff* será diferente al de *Otello*. En esta ocasión, Verdi no quiere olvidar ciertas texturas que se le ocurren para pasajes o números concretos mientras escribe su música, así que opta por hacer la orquestación antes de esbozar la ópera completa.

¹⁹ Edoardo Mascheroni sucedió a Franco Faccio en la dirección de la ópera de Verdi al haber fallecido este en julio de 1891.

²⁰ *Ibid.*, p.205.

Giacomo Debenedetti (Biella, 25 de junio de 1901 - Roma, 20 de enero de 1967), profesor de literatura italiana en las universidades de Mesina y La Sapienza de Roma, desarrolló una interesante y personal labor como crítico literario caracterizada por la voluntad de alejarse de los postulados establecidos por B. Croce en favor de una visión del hecho literario más amplia que abarcara aspectos psicoanalíticos, sociológicos o antropológicos. Muestra de ello son los interesantes artículos recogidos en las tres series de sus *Saggi critici* (1929, 1945, 1959) o en *Intermezzo* (1963), así como sus escritos sobre Giovanni Verga (*Verga e il naturalismo*, 1976), Vittorio Alfieri (*Vocazione di Vittorio Alfieri*, 1977) o Giovanni Pascoli (*Pascoli: la rivoluzione inconsapevole*, 1979), estos últimos aparecidos en ediciones póstumas, como también su *Rileggere Proust e altri saggi proustiani* (1982) o *Quaderni di Montaigne* (1986).

Autor de una breve obra narrativa iniciada en 1926 con su primer libro de cuentos, *Amedeo e altri racconti*, merecen especial atención sus dos obras centradas en las persecuciones raciales en Italia durante la fase final de la II Guerra Mundial, *Otto ebrei* (1944) y *16 ottobre 1943* (1944). Con frecuencia publicadas de forma conjunta dada su brevedad, ambas conforman, en palabras de A. Moravia, una “cronaca al tempo stesso commossa ed esatta” de uno de los momentos más trágicos de la historia italiana del siglo XX, la deportación de los judíos romanos en la fase final de la guerra.

La corbeta “Claymore”, es el primer capítulo del texto *Otto ebrei*, traducido a partir de la edición de 2005 de Einaudi, que reúne ambos textos, *16 ottobre 1943* y *Otto ebrei*, con prólogo de Natalia Ginzburg.

La corbeta «Claymore», *Otto ebrei* (fragmento)

Roma, 24 de marzo de 1944. Se está manipulando la llamada «primera lista» para las Fosas Ardeatinas. Los alemanes, por su cuenta, ya han liberado diez rehenes. «Le dije a Carretta que borrara diez nombres. Al final de la lista estaban los nombres de ocho judíos. Pensamos que habían sido añadidos a última hora para alcanzar la cantidad de 50. Así que Carreta los ha borrado junto con otros nombres elegidos al azar».

Con estas palabras, según los resúmenes de los periódicos, se habría expresado, ante el Tribunal Superior de Justicia para el castigo de delitos fascistas, el señor Raffaele Alianello, comisario de la Seguridad Pública, «destacado» a propósito de un campo de concentración para que viniese a declarar como testigo en el proceso de Caruso.

Se sabe que el cerebro de los esbirros obedece a mecanismos muy elementales. En el ejercicio de las funciones propias, y sobre todo a los ojos de las víctimas, el esbirro puede aparecer diabólicamente ingenioso, invasivo, como un psicólogo. Qué juicios de excitada fantasía, qué cavilaciones satánicas, qué disposición y perspicacia de lector de almas, de radiólogo de las conciencias, qué capacidad de actor consumado para pasar de lo patético a lo sarcástico, de la bondad sincera y paterna a la ferocidad glacial. De no ser porque esta especie de nefasta inteligencia no le pertenece en absoluto, procede en efecto de una delegación doble. Una delegación, por decirlo de alguna manera, desde abajo: ya que la víctima, reducida a un estado de pasividad, proyecta sobre el carcelero la propia inteligencia amordazada, y se la atribuye; es la psicosis de la víctima, que toma cuerpo en la figura del esbirro y le regala todas sus fantasías morbosas, las figuraciones de las propias pesadillas, las sutilezas de las propias aprensiones. Y una delegación desde arriba: ya que aquella inteligencia, con la que el esbirro se siente objetivamente animado, no es sino una inducción que ha bajado sobre él por los brazos de un «Él» cualquiera inalcanzable. A Él se atreve apenas a aludir con un gesto indolente del pulgar, que indica hacia detrás de sus hombros hacia arriba; apenas se atreve a susurrar su nombre. El esbirro cree que se apoya en sus superiores, que a su vez creen que se apoyan en sus superiores, y así en adelante hasta el Superior. Y este Rey de la Cámara Oscura, este

Doctor Mabuse, haciendo que se pierda a través de la hilera la exacta noción de él, permite que se le suponga casi omnipotente, no punible en cuanto no punido, y capaz de procurar la impunidad. «Este es el arte de no darse a conocer», reflexionó el tirano Holofernes, en la Judith de Hebbel «de seguir siendo un misterio». Y es la gran regla para fundar las tiranías y el terror.

Esto se ha visto bien en Alemania, cuando los nazis se adueñaron del país. Los gregarios repetían su energía y cualquier otro recurso procedente de los jefes, que a su vez repetían lo que procedía de Hitler, que por su parte hablaba de un arcano cajón donde tenía guardado un plano económico-social para la regeneración del Reich. Rauschning nos ha desvelado que el cajón estaba vacío. En la base de toda tiranía, o terror, ese cajón está vacío. La inteligencia aparente y la capacidad de los ejecutores -perspicacia de policías o audacia de soldados- dependen de la fe en ese cajón.

Una vez abierto el cajón y visto que estaba vacío, incluso Alianello ha vuelto a caer en la sencillez originaria. Es probable que haya pensado: «No solo los señores del Tribunal Superior y los invitados están siguiendo el proceso de mi ex jefe Caruso, también la opinión pública de toda Italia y, en cierto sentido, la de todo el mundo. Cuántos ojos tenemos encima. Y la desgracia es que en estos días los negocios van mal: hoy es el campo de concentración, mañana quién sabe. Ánimo, intentemos hacer que estos ojos nos sean benévolo, intentemos impresionarlos favorablemente. Es difícil que se repita una situación como esta: sin embargo, es necesario dar en el blanco con el primer disparo, no hay tiempo que perder. Es preciso dar enseguida, dar con habilidad, entre líneas, la prueba probada, palmaria de que, mientras los malos colaboraban con los “nazifascistas”, nosotros, sin embargo, estábamos entre los buenos. Pero el problema, en el fondo, es simple. Lo que ayer era negro hoy se ha vuelto blanco, y viceversa. ¿Cuál era, en la tarjeta de identidad del fascismo, el rasgo más característico? ¿Cuáles eran las huellas digitales del fascismo? Diantre, la persecución de los judíos. ¿Cuál era, por tanto, el rasgo más incontrovertible del antifascismo? La protección de los judíos. Los fascistas, cuando los condenaban, se lamentaban: peor aún, castigaban el pietismo hacia los judíos. Intentamos mostrar que hemos sido pietistas, que hemos tenido este valor, y sin duda apareceremos inscritos, inscritos de oficio, sin sombra de polémica, en las filas del antifascismo. Venga, jovencuelo, únete a los judíos, todo se aprovecha, incluso la carne sin bautizar. Muestra que has derribado, a favor de los judíos, la cueva preferencial de la benevolencia».

Habiendo terminado así su silencioso razonamiento, el testigo habla. Y, tras jurar decir la verdad, toda la verdad, nada más que la verdad, pronuncia estas palabras, que precisamente confía en que estén a punto de convertirse en memorables: «De la primera lista de las Fosas Ardeatinas he anulado, en primer lugar, los nombres de ocho judíos». En su interior, Alianello se frota las manos: ha puesto, no en el muro, sino contra el muro, al Tribunal Superior, a los invitados, a la opinión pública de Italia y a la del mundo entero. El nimbo de sospechas y de prevenciones que le fastidiaba se va evaporando ahora, se va tiñendo ahora de un color dulce de nube rosada: una de esas nubecillas que parecen cisnes o querubines volando.

Salvar vidas humanas, y vidas inocentes, es un acto tal que ningún error o debilidad posterior puede impugnar su bondad. Pero ciertamente la declaración del testigo Alianello en el proceso del 20 de septiembre vuelve a fluir en el gesto del comisario Alianello durante la jornada del 24 de marzo y se superpone de modo, cuanto menos, ambiguo. Veamos la superposición desde la perspectiva de los judíos. El sentimiento que suscita es una mezcla compleja. Los judíos tienen la impresión de encontrarse a bordo de la Claymore, la corbeta de la que habla Víctor Hugo en la novela *Novantatré*. Un marinero, por negligencia, la ha puesto en peligro de naufragar. Con un valor sobrehumano y con desprecio hacia la propia vida, el marinero se redime, salva la nave. El marqués de Lantenac lo condecora al valor, e inmediatamente después lo hace ajusticiar.

Ojalá hubiese habido, ojalá hubiese aún, Alianellos. Ojalá hubiesen sido más numerosos aquí, en Roma, donde se puede decir que no hay casa, no hay familia judía en la que, al regresar después de estos meses, no se tenga miedo de preguntar por los allegados más cercanos. Muchas veces ya nos hemos visto poner caras cerradas, severas, que se prohíben cualquier expresión por superflua, como si fuese desproporcionada a los acontecimientos: -Apresados, deportados esa mañana del 16 de octubre. No se ha sabido nada más. - Donde aún, en ese no haber sabido nada más, hay un intento de eufemismo piadoso, un desconfiado destello de esperanza, que intenta desmentir el presagio, el temor, quizá la certeza, más funestos. Ojalá hubiese habido Alianellos en Varsovia y en Lublin, en los andenes de donde partieron, y parten, los vagones sellados con plomo, furgones sin carga humana, solo con carne de tortura, gemidos y llanto; en las ciudades, donde en cualquier

calle señorial un poco apartada, edificios estúpidos, sordos, aparentemente sin finalidad, villas con las persianas bajadas, esconden en los sótanos las cámaras de tortura. Ojalá hubiese habido, ojalá hubiese ahora, donde el nazismo causa estragos. Benditos los Alianellos, y desgraciado aquel que se atreviese a quitar una sola coma de la gratitud que se merecen.

La mezcla de sentimientos de los judíos, frente a las autodefensas de los Alianellos, no quiere ni siquiera que se la reduzca a la reacción normal de quien, sin saberlo y sin que se haya jamás prestado a ello, se ve reducido a una de las dos cartas aunque sea a la favorable –al comodín– del «doble juego». Que es, desde luego, una manera de ser, y de sentirse una mano del juego... Este doble juego, aplaudidísimo en primera instancia y, como se dice, en caliente, lo van descalificando cada día de manera más adecuada. Por otra parte tiene el defecto de querer reintegrar subrepticamente con todos los honores, de hecho engalanado con un halo de mérito cívico, el método de la ambigüedad canallesca, de la actitud dividida y astuta, de el-fin-justifica-los-medios-. Precisamente cuando, con el Maquiavelo de Mussolini, a todos les parece que baste. El mundo tiene derecho por fin a sentirse limpio, mientras los héroes del doble juego trabajan para que vuelvan a encontrar, en sus propias bases, en su propio acto de renacer, un tipo de maniobra que no podía haber sido inventada en otro sitio más que en el carrusel de los corruptores-corruptos, donde la palabra de orden, el emblema era (pedimos disculpas) el «volver tontos».

Pero todo esto tiene que ver además con la costumbre general, responde al sentido común de civismo. Hemos dicho que queríamos mirar desde una específica perspectiva judía. Y descartamos también la otra hipótesis: que solo a un sobresalto del milenario, proverbial, indómito y perverso orgullo semítico se le pueda adscribir el malestar de deber algo a un Alianello, de ser puesto en tela de juicio con él, testigos en disculpa del testigo.

Desde hace algunos siglos los judíos son perseguidos por alguien terrible: mucho más peligroso por ser suscitado por un poeta excelso, que le ha infundido el mismísimo regalo de la eternidad. Y en él ha condensado antiguas y nuevas acusaciones del recelo antisemita: desde el del homicidio ritual, si se puede llamar así, hasta el de la avaricia usurera e inexorable. Se trata del personaje de Shylock (El Mercader de Venecia es retomado, en los últimos años del fascismo, por un astuto director de una compañía, hoy colaboracionista, para honrar con ilustres lisonjas la campaña racial). Se olvida fácilmente que Shylock actúa bajo el apremio del amor paterno traicionado, del honor y del instinto familiar quebrantados. Shylock, sin embargo, solo aparece como el judío, el mercader judío, que no atiende a razones; que pretende, exige, hace que se le pague la libra de carne viva extraída del cuerpo del deudor insolvente.

Ofendidos por esta denuncia secular, que todos los proscenios del mundo han propuesto incansablemente una y otra vez a la justa irritación de las plateas, que los estantes de las bibliotecas de todo el mundo vuelven a difundir a diario, ¿qué sentimiento pueden tener los judíos cuando les toca darse cuenta de que Shylock no es solo una injuria, sino una superchería: que demasiado a menudo les pasa precisamente a ellos ser las víctimas de nuevas encarnaciones e imprevistas variedades de Shylock? Y ahora, mientras en los países liberados para ellos sonríe la luz, ahora que cada mañana, al despertarse, se preguntan si el aire que respiran es precisamente aire de verdad de este mundo, he aquí que un nuevo Shylock aparece y, fuerte por la propia credibilidad, pide, no ya un trozo de carne viva, sino una complicidad pasiva en la demostración de la pureza, de él, Shylock, y su inmaculada fe antifascista. Si tuviesen la fantasía de bromear, los judíos se preguntarían: -¿Quién es, en el sentido injurioso de la palabra, en el sentido de la avaricia, quién es el verdadero judío?-

Es probable que el caso de Alianello cuente solo por lo que vale. Pero es un síntoma. Y a la sensibilidad aún sin cicatrizar de los judíos le dice que la campaña racial no ha terminado. La persecución continúa. Sabemos la respuesta: esta es la hipersensibilidad morbosa, que hay que curar; es pedantería talmudística, es un gusto corrosivo por la paradoja, viejas enfermedades judaicas. Si fuese sensibilidad morbosa, es decir, señal de una mentalidad poco sociable, pediríamos perdón. Si puede aparecer la pedantería talmudística, respondemos que el pretexto de Alianello ni se mendiga ni se adultera por un deseo fatuo de casuistas: será un pretexto, pero para decir nuestras razones, para hablar claramente, a los que los fascistas llamaban «arios», y a nosotros mismos también. Que se trate de una paradoja, lo negamos, e intentaremos demostrarlo.

Traducción de Berta González Saavedra

Renata Viganò (Bologna, 1900 - 1976), iniciada en la poesía desde muy pequeña, la mala situación económica familiar y la llegada del fascismo la obligaron a dejar temporalmente sus dos grandes pasiones, la medicina y la literatura, para volcarse, en calidad de correo, enlace y enfermera, a la causa partisana, una verdadera “scuola di partito” a la que llegó de la mano del que sería su compañero por el resto de su vida, Antonio Meluschi.

Su experiencia entre los partisanos, primero en la zona de Romagna y luego en el valle de Comacchio, le sirvió de materia para su obra maestra, *L’Agnese va a morire*, considerada una de las novelas más significativas de la posguerra italiana y precursora, en ciertos aspectos, del neorrealismo. Escrita en 1949, la novela le valió ese mismo año el premio Viareggio.

Aunque el mismo tema es parte ineludible de otras narraciones como *Donne nella Resistenza* (1955) o *Matrimonio in brigata* (1976), todas ellas con un importante transfondo autobiográfico, Renata Viganò sigue siendo hoy en día especialmente recordada por su *Agnese va a morire*, de la que en 1976 Giuliano Montaldo realizó una exitosa adaptación con la actriz Ingrid Thullin en el papel de Agnese.

El fragmento seleccionado se encuentra al inicio de la novela: Agnese acaba de perder a su marido, Palita, muerto en una prisión nazi a la que ha ido a parar tras la denuncia de una vecina que vio cómo escondía a un desertor, y, poco a poco, empieza a colaborar con los grupos partisanos de la zona.

***L’Agnese va a morire*, cap. IV**

Cuando en el pueblo acampaban grandes núcleos de fuerzas alemanas, los fascistas republicanos permanecían quietos, preparados para recibir órdenes, inclinados como siervos. Luego, los alemanes se marchaban hacia el frente y dejaban un modesto presidio de gente anciana, cansada, feliz por comer, beber y dormir. Entonces, los fascistas sacaban las cabezas de muerto, encendían las radios, señoreaban con prepotencia, aprovechando la ocasión para vengarse de viejos rencores y de humillaciones recientes. Aquellos individuos comprometidos sin remedio, los apaleados del 25 de julio, ciertas figuras mediocres que nunca fueron nadie, aquellos a quienes sus paisanos siempre habían considerado con desprecio, se desahogaban al subir a aquel resbaladizo puente de mando, para sentir, por una vez, el vértigo de la altura. En las relaciones habituales de la vida eran cansinos, aburridos como moscas; exigían el saludo romano, hacían ponerse en pie a la gente en la tasca durante la retransmisión de los boletines alemanes, vigilaban cada palabra, cada gesto. En las circunstancias más graves, se revelaban crueles, insensatos, aumentando la presión de la olla del odio popular, como si les diera placer verla explotar.

Iban detrás de las mujeres como animales, pero si alguna se resistía, no insistían, huían en retirada, se contentaban con aquellas más fáciles, siempre las mismas, las que prácticamente habían pasado por todos. Hacían largos discursos en la plaza, pero escapaban como conejos con cada lejano ruido de avión: escapaban al sótano de la casa del fascio, no al monte con los demás. No se fiaban de nadie, se miraban con recelo incluso entre ellos. Por la noche no podían dormir pensando en el fin de la república incierta que, tal vez, fuera también el fin de su propia vida. Pero cuando estaban juntos, bebían y estaban alegres, se consolaban con las muchachas, se consolaban con los pocos “camaradas” alemanes, los escuchaban hablar de Hitler y de sus armas secretas.

A los fascistas les gustaba poco que el invierno casi hubiera terminado, la primavera traía las ofensivas aliadas. Se apoyaban unos a otros para no creer en la apertura del famoso “segundo frente”, para no dar importancia a la recuperación del ejército ruso, para anudar los hilos dispersos en la certeza de una victoria alemana. Se pasaban las muchachas sin mucho placer, por ausencia de

novedades, de elección; y las muchachas se volvían exigentes, querían regalos, se hacían valer porque eran pocas.

Entre las más asiduas y ávidas estaban las hijas de Minghina: jóvenes más que bonitas, resistentes con esa beata fuerza de campesinas, ajenas a los trabajos del campo, felices de dominar y pendientes de llevar a casa lo máximo posible para tranquilizar a la madre, quien se contentaba solo con la ganancia. El padre, en cambio, no estaba muy contento, pero tenía a tres mujeres en contra; le hacían callar, no lo tenían en consideración. Acabó por acostumbrarse porque en casa había bastante vino que le gustaba, se comía mejor, podía trabajar un poco menos, podía dormir a la sombra por la tarde, ahora que había llegado la primavera. Tenían también radio, una de esas confiscadas a quien escuchaba la voz de Londres. La tenían encendida todo el día; sobre la era retumbaban los gritos histéricos de Graziani, caían las notas de Giovinezza, las galantes cancioncillas de variedades. Augusto se encontró un día, sentado en el pajar mientras fumaba de la pipa llena de buen tabaco, canturreando Lili Marlene.

Los campesinos de las demás casas aisladas, dispersas por el campo, pasaban por la era para ir al pueblo; alguna vez se detenían a escuchar la música. Entonces Minghina subía el volumen del aparato y decía: "Poneos cómodos si queréis escuchar mejor". Pero ellos contestaban que tenían prisa, daban las gracias y se marchaban. Ninguno de los vecinos quería volver a entrar más en esa casa y, si iban, era por necesidad; se apresuraban desde la puerta, como si el pavimento les quemara los pies. "Envidia todo", dijo un día Minghina a Agnese, pero ella respondió: "Es por aquel asunto con los alemanes y los fascistas. Quizás la gente tenga miedo de que sepan si hay algún otro soldado desertor suelto por los alrededores y mantienen las distancias". Por primera vez sugería la sospecha de una delación hecha por las chicas en perjuicio de Palita. Minghina se puso pálida, prefirió fingir que no entendía. Dijo: "Mis hijas van allí a trabajar. Han sido ellos quienes las han llamado. Cuando ellos mandan, sabéis que no se puede decir que no". "A mí también me han llamado y he dicho que no", dijo Agnese. "Cállate, que es mejor". Le dio la espalda, se sintió, al mismo tiempo, contenta y arrepentida de aquel discurso. Siempre tenía miedo de equivocarse. Pensaba: "si lo supieran los compañeros, tal vez me dirían que he hecho mal". Entonces se acordó del rostro blanco, aterrado de Minghina; concluyó: "En cambio, sé que he hecho bien".

No lavaba más la colada por no trabajar para los alemanes y los fascistas. Poco después de la noticia de la muerte de Palita, la mandó llamar el secretario del fascio. Necesitaban a una lavandera para la ropa de los alemanes. Ella dijo que estaba enferma, que no podía hacer ningún esfuerzo. Se quedó en casa, no volvió más al lavadero. También aquella vez tuvo miedo de haberse equivocado, pero después llegaron los compañeros, le dijeron que había hecho bien. Por la noche soñó con Palita. Sonreía y decía: "Faltaría más que trabajaras para los alemanes".

Desde que supo que había muerto, soñaba con Palita casi todas las noches, siempre el mismo sueño, como una presencia viva. Él entraba, se sentaba a los pies de la cama, Agnese le pedía consejo, ayuda para las tareas difíciles que quería llevar a cabo. Palita era optimista: "Quédate tranquila -respondía-, no pasará nada. Os salvaréis todos, tú y los compañeros". Sobre él, decía que estaba contento, estaba en un lugar muy bonito, no necesitaba nada. Ella se despertaba consolada, con una confianza obstinada. No tenía dudas ni escrúpulos religiosos: creía poco en Dios, no iba nunca a la iglesia. Aquellos sueños tibios de vejez no le inspiraban ninguna turbación o llamada a otra vida, una vida de los muertos, sobrenatural, más allá de la tierra. Era solamente Palita, mudado para siempre a un lugar distante, que venía a visitarla y no podía de otro modo sino en sueños; pero humano, cercano, el Palita de siempre, de sus tantos años pasados con él, sin ardor, con un bien pacífico, profundo, activo, un bien también de madre.

A los compañeros no les decía nada por una especie de frío pudor, pero todos sus actos llegaron a ser precisos, medidos. Su contribución a la lucha clandestina tomó el carácter de un trabajo constante, ejecutado con simplicidad, con disciplina, como si estuviera desprovisto de peligro. Temía solamente no hacer bastante, no conseguir comprender y equivocarse en perjuicio de los otros. Se ponía contenta cuando le decían "muy bien", como si fuera una colegiala a la que felicitan.

Los compañeros, de inmediato, se habían preocupado por esconder al hijo de Cencio; debía descansar, recuperar la salud. En casa no podía estar, tenía un miedo atroz a los alemanes. Aunque solo hubiera hablado con escasas personas, y tan solo la primera noche, en el orgasmo del retorno; la noticia de la muerte de Palita se extendió familia a familia. En los pueblos pequeños hay una radio que funciona permanentemente, radio-pueblo: se sabe todo de todos y la fuente de informa-

ción permanece oscura y secreta. Se difundió, así, una extraña piedad por la viuda; extraña porque ella no la buscaba, al contrario, se mostraba sin aspavientos ni lágrimas; siempre había estado sola, sin amigos, más bien arisca y huraña. Hubo quien organizó una colecta y fue de casa en casa. La suma recogida la tuvo en su recaudo el sacristán y él se la llevó a Agnese. Lo vio llegar un día que nevaba con fuerza y todo el valle era blanco y gris, con el cielo bajo sobre los árboles. Dijo: “¿Con este tiempo, Alfonso? ¿Qué quieres?”. Él sacudía la nieve de los zapatos, en la puerta. Era un viejo encorvado, delgado, con un perfil aguileño. “Hemos recogido este dinero-respondió- para honrar la memoria del pobre Palita. Todo el pueblo ha participado. No es mucho, pero de buen corazón”. Le tendió el paquete, después retiró inmediatamente la mano. “Tal vez podría servir para hacer unas misas”. “Déjalo aquí”, dijo Agnese, “y agrádescelo a todos aquellos que se han acordado de mí. De las misas no os encarguéis. Pensaré en algo”. Metió el envoltorio del dinero en el bolsillo del delantal y ofreció de beber al anciano. Cuando él le entregó el vaso vacío, ella dijo: “Bueno pues”, como queriendo decir que la charla había terminado. Alfonso permaneció allí todavía un poco, pero en silencio; no sabía qué más podía decir, casi lamentaba haber aceptado aquel encargo. Agnese estaba delante de él, ancha, pesada, con la gruesa cara inmóvil, parecía esperar pacientemente a que se fuera. “Me despido”, dijo el viejo de repente y se marchó; las botas se hundieron en la nieve. “Gracias también a usted” dijo Agnese. “Y tenga por seguro que Palita ha sufrido el infierno con los alemanes antes de morir. No necesita misas”.

Con aquel dinero compró lana de oveja. Se puso a tejer calcetines para los partisanos cuando estaba sola, por la noche, cerca del fuego.

El joven con la cara de niño que Agnese conocía con el nombre de Tarzán no había vuelto nunca más. Le dijeron que había muerto, torturado por los alemanes, pero que no había dicho ni una palabra. Otro había llegado en su lugar, un hombre más bien grueso, con un rostro alegre, que parecía siempre de buen humor incluso cuando hablaba de arrestos y fusilamientos. Fue a casa de Agnese para encontrarse con Toni y Mingúcc, dos viejos compañeros de Palita, y con él había otro delgado, demacrado, con los ojos claros. Parecía el más débil, como si de un momento a otro tuviera que permanecer en cama debido a una larga enfermedad; pero, era, en cambio, incansable, resistente, duro como el acero. Se organizaban estas reuniones cuando la era estaba desierta: las muchachas estaban en el pueblo, Augusto y Minghina metidos en casa. Se sentaban todos en torno a la mesa como si jugaran a la brisca, de hecho, tenían frente a ellos las cartas y el vaso lleno. Hablaban mucho, sin parar. Agnese no conseguía seguir sus parlamentos. Se sentaba aparte, con la calceta en la mano, y si entendía algo, una frase que consideraba comprensible, después la meditaba un buen rato, sabiendo todo el tiempo que ellos se ocupaban de cosas que para ella resultaban oscuras.

Participó una vez en el plan de traer un radiotransmisor. Sabía qué era y para qué servía. Creyó que era su obligación advertirles. Dijo, toda colorada por el esfuerzo de intervenir en la conversación: “Aquí cerca viven personas poco fiables...”; acto seguido, le faltaron las palabras porque todos se habían girado a mirarla. Toni y Mingúcc dijeron que era verdad, que hacía falta pensárselo; pero el compañero alegre declaró inmediatamente: “Yo me encargo” y el flaco rompió a reír. Agnese se tranquilizó, pero esperaba su habitual sueño para obtener el consejo en que tanto confiaba. Sin embargo, durante aquella noche y las siguientes vio a un Palita confuso e inexpresivo, o bien durmió un pesado sueño negro, oscuro y desierto. De todas maneras esperó, intentando no preocuparse, y una mañana temprano Toni llegó en bicicleta y le llevó una caja atornillada que fue inmediatamente escondida en un trastero de la pared, detrás del armario. Le anunció también la visita de los compañeros para esa misma noche y cuando ella puntualizó que no sabía si las muchachas iban a ausentarse, rio lento y dijo: “No tengas miedo. De eso nos ocupamos nosotros...”.

Por la noche, el compañero grueso le mostró un maletín de abogado: “Aquí dentro está el documento que persuadirá a tu amiga Minghina”. Todos estaban muy felices: parecía que hubieran preparado una broma agradable. Él sacó de la bolsa un revólver, lo puso en el bolsillo de la chaqueta, mostró a Agnese lo que tenía que hacer y ella salió a la era y llamó bajo la ventana de Minghina: “Augusto, abrid. Aquí hay un fugado que os necesita”. Tardaron un rato en responder, se comprendía que hablaban entre ellos, después se adivinaron las pantuflas de Minghina que se acercaba, el ruido del candado, el caer de la tranca. La puerta apenas se entreabrió, mostrando un resquicio en el que apareció un rostro asustado. “Perdone si la molesto, señora”, dijo cortésmente el hombre

grueso. “Solo quería preguntar si tiene una habitación para alquilarme. Deseo traer aquí a mi familia”. Minghina abrió un poco más la puerta, puso un pie entre medias, empujó e hizo retroceder aquella cara pálida con su alegre sonrisa. Le bastó aquel instante para entrar y cerrar la puerta tras de sí.

Agnese volvió a su cocina, donde permanecían los otros; el corazón le latía con fuerza. Se serenó al ver que los tres estaban muy tranquilos. Bebían vino, fumaban y jugaban a las cartas. Pasó un tiempo que a ella le pareció larguísimo y no eran más que unos pocos minutos. El compañero grueso regresó, sonreía más que nunca: “Allí están, temblando de miedo, tus vecinos”, dijo. “Les he mostrado la pistola y les he dicho que si se les escapa una palabra sobre lo que pueda suceder aquí o fuera de aquí, van directamente a abonar los campos”. “¿Y las hijas?”, preguntó Agnese. “Son las que van siempre con los fascistas”. El hombre grueso se sentó, dijo que quería jugar una partida, esperó a que se repartieran las cartas y miró las suyas; entonces respondió: “Ellas también estaban. Están muertas de miedo, aún estarán intentando recuperarse”.

Las horas pasaban, era una velada extraña, nadie habló de política ni de partisanos, parecía una vigilia familiar, organizada en torno a una partida de cartas. Agnese hacía punto con la gata en el regazo, y pensaba en tantas noches así pasadas, antes de la guerra. Palita se sentaba en el lugar del compañero flaco y estaban los mismos Toni y Mingúcc, y un tercer amigo, un canalla que ahora trabajaba al servicio de los alemanes. Tampoco entonces hablaban de política, bebían y jugaban hasta tarde con grandes risotadas y golpes en la mesa.

Hacia medianoche se adivinaron unos pasos fuera, alguien llamó, tocando apenas la puerta con los dedos. De repente, todos interrumpieron la partida; y Agnese, que se estaba adormeciendo dulcemente y resbalaba en la opaca felicidad del sueño, despertó con el ruido de las sillas y fue de nuevo condenada a la realidad. “Es el técnico”, dijo Toni cerrando la puerta.

Entró uno, menudo, joven, con el mono de mecánico. Llevaba también una caja de madera bajo el brazo. Entraron todos en el dormitorio. Agnese preguntó “¿tengo que hacer algo?”. Le contestaron que no y permaneció sentada en una esquina, escuchando las voces cautas, el discreto arrastrar de los pasos. Reconoció el ruido del armario al ser movido, entendió, por el crujir de la madera, que los compañeros desatornillaban la caja. Escuchó, entonces, que se abría la ventana y el roce de un cuerpo entre las ramas del gran árbol trasero de la casa. También las voces más quedas, porque uno de ellos hablaba desde el exterior. “Seguro-pensó Agnese- que ha trepado por el cerezo”. El otro estaba asomado a la ventana. Y se escuchaban unos sonidos metálicos y suaves golpes de martillo; un trabajo asiduo, preciso. Así siguió durante un rato y, de vez en cuando, uno de los compañeros hablaba con el mismo tono bajo y breve. En un momento determinado todos callaron y permanecieron quietos; la habitación parecía desierta. Una voz dijo “Está listo”, con una cierta solemnidad. A Agnese le habría gustado estar allí para verlo, pero no le habían dicho que entrara y no se atrevía, casi como si la casa no fuera suya. En el silencio se adivinó el sonido de la radio y la luz eléctrica perdió intensidad. La misma voz que había dicho “está listo” volvió a hablar clara, despegada. Repetía siempre una frase que a Agnese le pareció carente de significado: “Aquí, la barca está en medio del río, aquí, la barca está en medio del río”, se detenía un momento y luego volvía de nuevo. De repente, otra voz retumbó en la habitación, como si fuera la de alguien liberado de una mordaza, gorda, extranjera, enseguida reducida a normal por quien regulaba el volumen del aparato. También esa voz decía: “La barca está en medio del río”. Y empezó el diálogo.

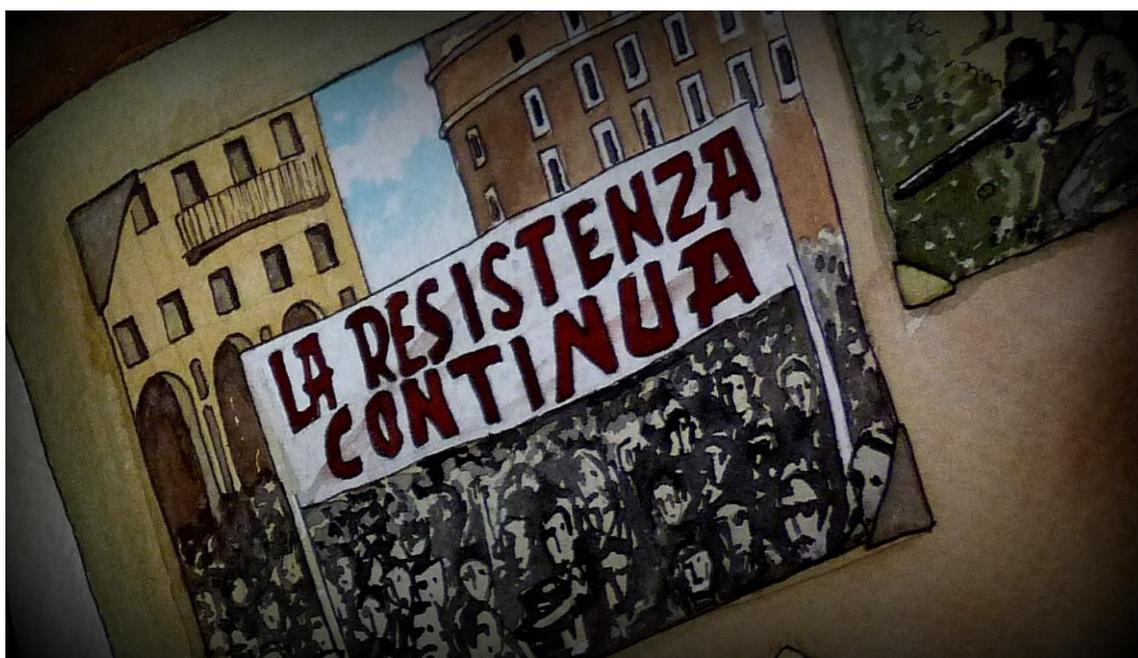
Agnese no seguía las palabras, que hasta se oían distintas. Pensaba en las dos voces que se respondían, la del partisano italiano y la del soldado aliado: se encontraban, se ponían de acuerdo para continuar y combatir una guerra así de difícil, extraña y misteriosa, una guerra de topos escondidos bajo tierra o de lobos dispersos en la montaña; aquellas voces atravesaban la noche, muchos kilómetros de aire, tanto cielo sin caminos; pasaban adelante y atrás, sobre las armas de los alemanes.

Poco después el diálogo había terminado. La última en hablar fue la voz de la habitación, neta: “Aquí, la barca está en medio del río”, después se apagó con un pequeño chasquido al desconectarla de la toma. Agnese volvió a tejer; los compañeros aún trabajaron por un tiempo, finalmente cerraron la ventana; también el que había subido al árbol había vuelto a entrar. Regresaron a la cocina, hablaban todos a la vez, estaban contentos. El hombre grueso y alegre, tocó el hombro de Agnese: “Todo está bien. Puedes ir a la cama. Nosotros esperamos un poco y después nos vamos”. Pero Agnese ya no tenía sueño y permaneció con ellos. Se fueron apenas empezó a clarear, Toni el

primero, en bicicleta, con la caja del radiotransmisor; los otros a pie, en direcciones diferentes campo a través. El aparato receptor se lo dejaron a Agnese; le explicaron qué tenía que hacer para que funcionara; le aconsejaron que escuchara las noticias, Radio Roma y Radio Londres. “Te hará compañía”, dijo el hombre alegre. “Pero, cuidado, que ambas dicen muchas mentiras”.

Apenas se hizo de día, Minghina y sus hijas salieron a la era, con las caras estropeadas de quien no ha dormido. Iban de aquí para allá con sus quehaceres, miraban la puerta de Agnese, tenían ganas de hablar con ella y desahogarse por el terror pasado la noche anterior; por el miedo de toda la noche. Pero Agnese salió para dar de comer a las gallinas y al cerdo y no les hizo caso. Le dijeron: “Buenos días”, no tuvieron coraje para añadir nada más. Ni siquiera se atrevían a encender la radio. Fue Agnese quien se lo dijo, en las primeras horas de la tarde, con una petición que parecía una orden. De pronto, la potente voz se precipitó por las ventanas, invadió la casa y la era, contó que en Italia “en la Italia nueva de Mussolini, vigilada y defendida por los fieles aliados alemanes, existían rebeldes, asesinos y delincuentes que se cubrían de delitos, derramando la sangre de los héroes”. Agnese estuvo escuchando un poco, después cerró la puerta y las ventanas, giró el interruptor de su aparato y se encontró con los mismos gritos, con los mismos odiados nombres. Entonces escupió en el suelo y cambió de frecuencia para consolarse, de alguna manera, con la voz extranjera.

Traducción de Sara Garrote Gutiérrez



Nuto Revelli (Cuneo, 1919-2004), enviado al desastroso frente ruso en 1942 como teniente de la División Tridentina, a su vuelta a Italia decidió abandonar el ejército regular y unirse a la resistencia en la región del Cuneo, donde fundó la *Compagnia Rivendicazione Caduti* y asumió el mando de las brigadas de los valles Vermenagna y Stura. Ambas experiencias, el frente ruso, y sobre todo, su experiencia como partisano, son los dos ejes en torno a los cuales se ha organizado su narrativa, centrada en dejar constancia de la guerra y de dar voz a soldados, campesinos y rebeldes en obras de la relevancia de *Mai tardi. Diario di un alpino in Russia* (1946), *L'ultimo fronte. Lettere di soldati caduti o dispersi nella II guerra mondiale* (1971) o la más reciente *Le due guerre. Guerra fascista e guerra partigiana*, publicada póstumamente en 2005 en Einaudi, como la mayor parte de su producción.

Aunque es sin duda la autobiográfica *La guerra dei poveri* (1962) la que ha gozado de un mayor reconocimiento, especialmente por la inmediatez del mensaje y el cuidado en los detalles del día a día partisano y de los caracteres, todos ellos reales, que desfilan por sus páginas.

Escrita en forma de diario entre el 16 de enero de 1943, día en que inicia sus anotaciones sobre la retirada del frente ruso a orilla del Don (motivo central de otra gran hito de la narrativa italiana del siglo XX, *Il sergente nella neve*, de Mario Rigoni Stern, 1953) y el 30 de abril de 1945, fecha en que cierra el diario tratando la liberación del Cuneo, el siguiente fragmento consta de las entradas comprendidas entre el 24 de abril y el 4 de mayo de 1944, situadas en el capítulo central de la novela, *Guerra partigiana*, que tiene como objetivo la descripción de las escaramuzas de las brigadas partisanas en el momento más duro del conflicto.

Nuto Revelli. *La guerra dei poveri* (fragmento)

24 de abril. Hora 5,30: alcanzamos los refugios en lo alto del desfiladero de Narbona, a caballo entre los valles de Grana y Maira.

Alojamiento bueno: cada destacamento tiene su propio refugio.

Limpieza de las armas, inventario de munición y bombas de mano.

Los hombres, aunque cansados y hambrientos, conservan un buen espíritu combativo: el éxito de los combates los exalta y alienta. Hablan de los alemanes que escapaban: finalmente, cantan.

Llegada de una extraña carta de Ezio. Viendo el suyo, continúa sin entender nuestro estado de ánimo.

25 de abril. Pasamos la noche en las granjas de Narbona.

A las 4, nuestras patrullas de avistamiento están en las cotas vecinas: controlarán los accesos al valle de Grana, al desfiladero de Marmora, al desfiladero de Celle y al de Paglieres.

Marco, con seis hombres, llega hoy al desfiladero de Arma, de reconocimiento. Nuestra inmediata vuelta al valle Stura puede parecer una locura, pero quizá el valle Stura sea el más seguro. El operativo alemán puede aniquilar a nuestros grupos, la iniciativa ahora está en sus manos. No deberíamos escapar; tendremos que maniobrar con rapidez si queremos evitar la emboscada.

También un aldeano del valle, por orden de Livio, llegará al desfiladero de Arma con información.

Por la tarde, en la cabaña más pequeña, con Livio, Ivano, Alberto, Nino y un grupito de partisanos se habla de la incursión, de la guerra que no termina, de los alemanes, del 8 de septiembre. Un poco bromeando y un poco en serio decidimos entresacar entre todos las "características" del mariscal Badoglio.

Brotan las primeras estrofas, anónimas, porque cada uno dice la suya.

Livio se entusiasma, las prueba y las vuelve a probar, las ensaya.

La última estrofa nace casi por la mañana. Es la más hermosa; dice así: “Si Benito nos ha tocado los bolsillos, tú, Badoglio, nos has tocado los cojones, para los fascistas y los viejos canallas ya no hay más sitio en Italia”.

26 de abril. Siempre en los refugios de Narbona. Nieve, granizo, viento. El verde de los prados punteados de blanco.

Servicio de víveres en Campomolino. Rancho caliente.

Nuestras patrullas señalan que quizá el valle de Grana esté despejado.

Está claro que el valle de Grana, hasta despejado, es peligroso, es una trampa. El valle de Maira puede arder de un día para otro. Solo el valle Stura, ya batido, puede ser una zona segura de evacuación.

Ezio espera de todos modos a que “el valle de Grana sea para nosotros lo que ha sido el de Vermegnana para el valle Pesio”. Y en su bondad me concede la “imayor autonomía!”. Estoy de acuerdo con Ezio en un solo punto, en mi autonomía: desde el 20 de abril me siento autónomo!

Tras tres días de combate en el valle de Arma, los alemanes intentarán encerrarnos en los valles de Grana y Maira. Descartarán nuestro inmediato retorno al valle de Stura. Los alemanes son lentos y compactos en todo, también en sus planos operativos.

Si Marco me señalara que el valle de Stura está despejado, iría sin más hacia el valle de Arma.

Al caer la tarde llega un montañero de Pradleves con estupendas noticias: los alemanes se replegarán corriendo del valle de Grana, los *muti* abandonarán la zona de Caraglio.

¿Desembarco aliado en Liguria?, ¿fin de la incursión?, ¿fin de los alemanes en Italia?

Volvemos pronto a poner los pies en el suelo; volvemos a los pequeños problemas del grupo, a las patrullas de avistamiento, a la situación logística cada vez más grave.

Esta noche, Pinella, Alda y Scagliosi subirán seguramente a Castelmagno a ver a Giacomo.

27 de abril. Hora 4: partida, como siempre, de la patrulla de observación.

Hora 7.30: Stefano desciende temerario del Tibert, llega a los refugios. No consigue hablar, está sin aliento. Con sus palabras repite finalmente cuanto ha dicho ya con sus gestos: los alemanes de Chiappi y Chiotti suben hacia el Tibert.

¡Alarma!

Situación confusa. Impresión precisa de que el operativo continúa con la intención de aniquilarnos: sensación de impotencia antes las fuerzas empleadas. Los alemanes están dispuestos a sacrificar una de sus columnas con tal de darnos combate: una columna servirá de cebo, las otras nos machacarán.

Una escuadra fusilera – doce hombres y una ametralladora- tomará posición en la cima del Tibert. Controlarán los accesos desde Castelmagno.

Otra escuadra ascenderá para vigilar la cabecera del desfiladero de Marmora.

También el destacamento de Nino, con una escuadra del V batallón sumada a la IV, alcanzará un punto dominante para controlar desde lo alto la colina de nuestros refugios.

Hora 10: Bruno, del II grupo, me alcanza y se pone a mi disposición. Estaba en el valle de Grana, descolgado; los alemanes le han forzado a subir esta mañana. Tiene trece hombres. Lo alojo, como siempre, en el Tibert, en la cima, obstaculizado por el borde del desfiladero de Marmora.

Refuerzo las vigilancias sobre Celle, Pradleves, desfiladero de Marmora. Espero con la nueva distribución controlar todos los accesos.

Hora 10.30: llega Bergia desde el desfiladero de Arma con un enlace de Marco:

Querido Nuto; ayer por la tarde vi al cura (Don Domenico Barale), quien me ha dicho que le habían informado de movimientos alemanes hacia Dronero. Me ha dicho también que el prefecto de Cuneo ha hecho saber que está dispuesto a dar cualquier cosa por la chica. Esta mañana una columna de cerca de 150 alemanes ha subido hacia San Giacomo, no sé si para hacer una batida u ocuparlo. Yo te escribo desde un bosque en Trinità, donde sigo, en la medida de lo posible, los movimientos alemanes. Tras haberte enviado estas palabras, que espero te lleguen, me dirigiré hacia abajo esperando poder averiguar algo. Saludo a todos. Marco.

Durante la marcha desde el valle Stura hasta aquí, Bergia no ha encontrado un solo alemán en el desfiladero de Arma; (aunque) ha encontrado centenares de alemanes en el valle de Grana.

Hora 10.30: Luigi y Stefano señalan una columna de cerca de cien hombres, a veinte minutos de marcha de nuestros puestos. Vienen desde el valle Maira, en marcha hacia el final del desfiladero de Celle.

Otra columna en el desfiladero de Paglieres.

Un correo del Tibert me señala que los alemanes están casi arriba.

El cuadro está completo.

Alcanzo a toda prisa la colina, a cuatro pasos de los refugios.

Avisto la columna más cercana, la del desfiladero de Celle. Está a un tiro de piedra, sobre la parte nevada. Equipada con morteros de calibre 80. Morteros ligeros y ametralladoras, con algunos porteadores de paisano que les siguen. Al frente marchan tres escuadras abiertas en abanico: después, la columna en fila india. Las escuadras de la vanguardia a veces paran, el tiempo justo para mirar con los prismáticos hacia lo alto.

La maniobra está clara. ¡No hay un segundo que perder!

Una única vía de retirada: la pared del Tibert, antes de que los alemanes se reagrupen en nuestra colina.

O bien disparar, disparar rápido contra los alemanes de Celle. Están a menos de cien metros, están abandonando el glaciar, caminan penosamente.

O bien, tirar hacia abajo, hacia Narbona.

La solución más cómoda es disparar sobre la columna de Celle. Tendríamos un éxito seguro, inmediato. ¿Y las otras columnas?

Tomando el terreno, la posición, estaremos después cerrados por las columnas de Castelmagno, Pradleves y Marmora.

Bajar a Narbona es peligroso: nos alejaremos rápidamente de las columnas de Celle para encontrarnos abajo con el grueso de las fuerzas alemanas.

Adelante entonces, rápido, hacia la única puerta abierta. Subiendo por las rocas del Tibert estaremos nosotros en alto.

Órdenes: el grueso del grupo replegado rápidamente en el Tibert. Una escuadra de voluntarios (diez hombres), entre los que están Libio y Alberto, de las colinas de los refugios, protegerá el repliegue del grueso del grupo.

Pocos segundos, después las voces seguras, las llamadas, las imprecaciones de los alemanes nos mantienen en guardia.

Observo a los alemanes que se asoman por la colina. A semejanza de turistas, de tan seguros que parecen. Orlando y Nello (este último del valle de Gesso, y por casualidad aquí, como enlace) huyen milagrosamente tirándose de cabeza por el desfiladero de Narbona.

Los alemanes colocan las armas. Mirarlos a la misma altura, a tan poca distancia, da miedo. Nos espera un largo trecho que recorrer en llano antes de llegar a la pared y deberemos disparar para que tengan la cabeza agachada.

Les soltamos ráfagas mientras tenemos balas en los cargadores. Las granadas de mano que abandonamos estallan a nuestras espaldas, parecen bombas de mortero. A la desesperada, alcanzamos la pared del Tibert.

Silencio aterrador. Los alemanes deben todavía dar el primer golpe. No miro a mis espaldas, estoy aplastado contra la roca, totalmente estirado buscando un asidero. Espero las ráfagas: adivino las posiciones de los alemanes, es como si los viera mientras colocan el arma sobre el trípode, mientras colocan los cargadores.

Balas que dejan rastro y explosivos, golpes de mortero, una granizada de fuego imprevisto, impresionante. Disparan decenas de armas automáticas, disparan como en un polígono de tiro.

Somos un blanco casi inmóvil, la pared del primer tramo es empinada como un muro. Ansia, incerteza buscando donde cogerse, fisuras, lugares para ocultarse que no existen.

Los alemanes están demasiado cerca de su objetivo, están a unos doscientos metros. Ahora disparan de abajo hacia arriba. El disparo de la ametralladora es poco eficaz, aunque punzante. También el disparo de los morteros es poco eficaz. Las balas nos rozan, apenas provocan rasguños en la roca, rebotan, no se incrustan en ella.

Alcanzo a la escuadra de Ignazio, detenida en una zona de paso obligado. El trayecto es breve, descubierto, impracticable, cinco o seis metros, que deberemos superar a toda costa. La roca aquí es quebradiza, y bajo los tiros de una ametralladora que dispara sin cesar las balas se mueven pesadamente como si arasen.

Grito que se debe pasar, que se debe ir adelante. Ahora nos disparan entre las piernas y no hay vía de escape.

Ignazio sale decidido, da dos pasos y después se para. Le llueven las balas. Lo aferro por un brazo, lo arrastro fuera.

En un punto a cubierto hago un rápido inventario: nadie está herido. Adelante entonces, al descubierto. Estoy entre los últimos, con Livio y Alberto: los disparos de mortero llueven con más intensidad, más precisos.

Somos muchos en lo alto de una pequeña llanura, unos al lado de otros.

Vigi piensa en su familia y rompe el carnet de identidad.

Entre el crepitar de la ametralladora, los golpes de salida de los morteros resultan sordos, profundos. Me divierto haciéndome el valiente. Como el silbido me llega a las orejas grito que estén atentos, que escondan la cabeza entre las piernas.

Livio me cree valiente y se equivoca. Lo mío es tan solo experiencia, costumbre. En esta pared no arriesgo nada con los morteros. Los proyectiles llueven como sobre un muro, las astillas salpican en abanico el vacío. Por encima de los 228 metros he aprendido a no tener confianza en los morteros rusos: acurrucado en mi agujero vivía tranquilo cuando llovían centenares de proyectiles. Que uno pudiera caerme justamente en la cabeza era imposible; quizá un metro más allá, pero justo en la cabeza, no.

Todavía un largo salto, después, finalmente, descendemos. El calvario ha durado dos horas.

Hacemos recuento. Ningún muerto, muchos heridos leves. Algunos tienen las manos ensangrentadas, a fuerza de arrastrarlas. La ropa está hecha jirones: pantalones y chaquetas desgarrados, agujereados por balas y astillas. Mochilas tiradas, mucho material perdido.

Se continúa el ascenso, ahora ocultos. En la cumbre nos reunimos con el grueso del grupo.

Hora 12.30. Ordeno al grueso del grupo y al núcleo de la II que se muevan hacia la colina del Mulo, para establecerse sobre un espolón nevado, bien visible.

Con diez voluntarios, más o menos los mismos de la retaguardia sobre la colina, organizo un operativo. Livio, como siempre, me ayuda, me da valor.

Hora 13: el grueso del grupo, sobre un amplio glaciar, se muestra desorientado. La punta de la columna se ha abierto en abanico, hombres que se repliegan corriendo, desordenadamente.

Abandonamos el puesto de retaguardia, aunque los alemanes de los refugios están subiendo hacia nuestra localización. El peligro más inmediato está en el borde del desfiladero de Marmora, donde ha tenido lugar la desbandada. Corriendo alcanzo la formación.

Motivo de la desbandada: una patrulla enemiga de 32 hombres está subiendo hacia la colina del Mulo. Está en el valle de Castelmagno, justo debajo de nosotros, sobre el camino. Dentro de pocos minutos nos habrá alcanzado.

Situación difícil: ¡todavía estamos rodeados! Situación difícil pero no desesperada: la montaña es nuestra amiga.

Quizá el valle de Marmora esté abierto. La tentación de tirarme hacia Marmora es fuerte. Sería el camino más fácil. Sobre los glaciares que bajan a los valles ninguna pista es visible; después tendremos vastos bosques de abetos. Los hombres, todos los hombres, miran hacia Marmora. Bastaría un gesto y daría comienzo a la carrera. La tentación es verdaderamente fuerte, pero no quiero descender.

Estoy tranquilo. También Livio está tranquilo. Es una gran suerte y un privilegio tener a mi lado a Livio.

Los hombres están asustados. Miran la patrulla que se acerca: ¡son rusos! Miran hacia Marmora. Juzgan la situación desesperada, no saben esperar. Es difícil esperar. Escapando no se piensa en nada y todo parece fácil. Capto alguna frase: “por qué no disparamos; qué esperan; después será tarde “. Algunos querían disparar de inmediato a los rusos; la mayoría piensa con miedo en los alemanes que llegarán del Tibert.

Los rusos están parados justo debajo de nuestras rocas, en el camino militar. En vertical estarán a no más de cincuenta metros. Decido organizar una emboscada. Reúno un pequeño grupo de hombres con una ametralladora, pero después al instante lo desestimo.

Sigo cada movimiento, los estudio. Tumbados como para un largo descanso, con las armas tiradas, los rusos no consultan los mapas topográficos, no vigilan con la mirada las montañas enemigas. Están parados y basta. No miran hacia el monte, miran hacia el valle. Su tarea debe haberse acabado; su deber y el deber de todas las columnas empleadas en la batida, debe haber terminado.

Son las 14:45. Mi experiencia de guerra en la montaña es escasa, alguna maniobra cuando el segundo regimiento Alpino. Pero tengo una regla en la cabeza bien clara: en las maniobras de alta montaña el repliegue hacia abajo se realiza según el horario acordado. Es probable que las tropas no prevean pasar una noche al raso a 2.500 metros y ya es tarde para que se reúnan en lo alto de la colina del Mulo.

Decido esperar hasta las 15, después se verá. Solo por superstición no digo a Livio que esta historia acabará bien.

Quince minutos se hacen largos. Continúo tranquilo, aunque arriesgo mucho. Si me equivoco, el error sería gordo.

Cuento los minutos, miro a los rusos. Miro también a los hombres, pero no digo nada. Sé que no entienden, que piensan en Marmora, pero no me preocupo.

También los rusos cuentan los minutos. Apoyan las armas. Me juro a mí mismo que descenderán.

A las 15, en equipos de tres, se mueven hacia abajo.

Hay quien llora, hay quien me abraza. Los pocos que ríen lo hacen como si llorasen. Se abrazan entre ellos como locos. Giacinto es el más expresivo, de rodillas me abraza las piernas, grita que he salvado al grupo.

A las 16 estamos aún quietos. Pasa un avión alemán de reconocimiento, vuela a una cota baja, tan baja que casi roza nuestras cabezas. Siento una inmensa alegría en el corazón, sé que he comandado bien el grupo. Como muestra de mi alegría, descargo mi Thompson contra el avión y grito, grito feliz. También los hombres disparan alegres.



Retomamos la marcha. Hacia el Viridio hay un largo glaciar y la nieve llega hasta mitad de la pierna. Horas de camino, después, en la oscuridad, encontramos algunos grupos del segundo batallón.

Noticias desastrosas. Hoy, en Castelmagno, los alemanes y los rusos han sorprendido a gran parte del grupo durante el traslado del valle Maira. Los partisanos de Rosa estaban en las casas, descansando. Milagrosamente no ha caído toda la formación. Heridos y muertos de los nuestros, y quince prisioneros, entre los cuales, el teniente Boschiero. Albertina y el *balilla*, que seguían a Ezio, ¡están libres!

Llegamos a los refugios de San Giacomo arrastrándonos debido al cansancio. Los refugios están quemados en parte, pero son todavía habitables.

Paramos. Los grupos del segundo batallón, con Rosa y Ezio, siguen hacia el valle Stura.

A las 23 llega un enlace de Marco de la zona de Demonte. Marco ignora nuestro traslado forzado, no sabe nada de los combates de hoy. El mensajero nos ha encontrado por casualidad, mientras iba en marcha hacia los refugios de Narbona:

Querido Nuto, no he encontrado al párroco de Trinità, se ha ido a Boves. Sin embargo he podido hablar con gente que ha estado hoy en Demonte. Los alemanes partieron el domingo por la tarde después de haber hecho volar algunas casas de San Giacomo con TNT del puente que no volaron. Desgraciadamente, la casa de Bastian ha sido

completamente destruida. En Trinità Soprana, donde me encuentro, no hay casi nada quemado; solo parte de las provisiones de Ivano. La gente dice que vendrán los *muti* que ya han estado en Festiona, pero se trata solo de habladurías absolutamente infundadas. Mañana por la mañana bajaré a Demonte y en caso de novedades haré partir rápido a un mensajero. Ninguna otra novedad. La marcha es más bien dura. Para ocultar la marcha, ten en cuenta que se precisan dos buenas horas para llegar a Chiotti. Si estas noticias no fuesen suficientes y necesitaras aclaraciones, házmelo saber a través de este correo. El material escondido en los refugios no ha sido tocado. Marco.

28 de abril. Hora 4: nuestra patrulla en las laderas sobre la cuenca del valle Grana. Una ametralladora con cuatro hombres.

Cerca de los refugios: miradores y localizaciones en los puntos dominantes.

Llegada de un enlace de Marco:

Querido Nuto, me han dicho que te encuentras en los refugios. Ayer, cerca de seiscientos alemanes efectuaron una segunda incursión en el valle Stura y el valle de Arma. Rosa está desde hace poco sobre Demonte, con algunos hombres agotados. Temo que haya sido atacado y haya sufrido bajas. Por el momento la situación es tranquila, pero no demasiado segura. Algunos alemanes están todavía dando vueltas en Demonte. Marco.

Del correo de Marco hemos sabido otras noticias:

San Giacomo casi completamente quemado y destruido.

En el valle, son numerosas las casas quemadas.

Una chica de veinte años ha sido violada en Fedio.

Trabajos en el puente interrumpidos entre San Maurizio y Fedio.

Ayer 600 alemanes descendieron de Bandia, en el desfiladero de Arma. A las 20 las últimas unidades entraban en Demonte. Tropas cansadísimas.

En Demonte, el movimiento de las tropas alemanas se ha hecho intenso.

A las 21.30, Marco alcanza nuestros refugios y confirma estas noticias.

Acuerdos para el abastecimiento de víveres. Renuncio a las bases logísticas normales en el valle Stura para no desvelar los movimientos del grupo.

Desde esta mañana Giuanin está en Castelmagno. Para lo víveres caeremos sobre el valle de Grana.

Marco volverá a Demonte para el reconocimiento. Proveerá los pocos víveres que pueda recoger sin hacer ruido.

Llegada, en plena noche, de un enlace de Castelmagno:

Vengo a comunicaros que el partisano del segundo batallón, gravemente herido, ha expirado hoy a las 12.30. Decidme si le debo dar sepelio pronto o qué debo hacer. La caja ya la he pedido. Espero vuestras órdenes. Giuanin.

Antes del amanecer un correo llegará a la pedanía de Chiappi di Castelmagno con las órdenes para Giuanin:

Sepultar al partisano Fiore, del segundo batallón.

Buscar lo antes posible el enlace con Pinot, Orlando, Nello, Luigi, Nanni, Basilio y Franco, desde ayer dispersos.

Enviar noticias de Vico y Giacomo.

Quien deja el grupo es un desertor.

Buscar noticias de la espía Albertina, ya agregada al comando militar del sector.

29 de abril. Al amanecer todos ascendemos a la cuenca entre el Stura y el Grana.

Enlace de Marco:

Llega el primer cargamento de provisiones, consistente en 5 docenas de huevos y 34 paquetes de cigarrillos. Noveidades del desfiladero: N/N. Parece que los *muti* se han ido al de Moiola, Gaiola, Rittana. Marco.

Enlace de Luciano (desfiladero de Arma):

A Nuto. El párroco ha partido hace poco para Demonte. Yo espero las últimas noticias. Giacu y los compañeros han encontrado un repetidor alemán que funciona perfectamente. Si lo crees oportuno, manda dos hombres por la mañana para ayudar entre los tres a transportarlo. Ametralladoras, morteros y municiones se han recuperado rápidamente. Biella y los otros regresarán. A Demonte hoy ni alemanes y fascistas. Luciano.

Otro enlace de Marco; urgente:

Querido Nuto, me he quedado muy maravillado de no recibir ninguna nota tuya esta mañana. De todos modos, aquí van las noticias: Vittorio está en Demonte y me ha confirmado que Rosa, con cerca de 50 hombres, se encuentra en el valle Stura. Dado está en el de Vignolo, escondido, tal como creo, después de haberse topado con los alemanes en el valle de Maira. La mujer que Ezio ha liberado se encuentra en la federación de Cuneo. El secretario municipal de Demonte ha sido arrestado. Estos dos hechos han sido subrayados por la población como consecuencias directas el uno del otro. Felici ha escapado, no he podido saber dónde, ya que la policía lo busca activamente. Vittorio me ha dicho que, según fuentes muy fiables, los alemanes continuarán con las incursiones en la provincia hasta el 15 de mayo. Ha sido arrestado también el secretario municipal. De Entreacque, ignoro por qué motivo. Los *mutinitos* han llevado a término, como ya te había escrito, una incursión nocturna en Rittana. Allá van los detalles: Llegaron desde Rocca y desde Gaiola cerca de una treintena e incendiaron una casa. Parece ser que han arrestado a alguna persona y vapuleado a algunos jóvenes. Están listos, en los alrededores de Fedio, cerca de 60 kg. De pan, que, sin embargo, no puedo transportar arriba por medios civiles, y algunas docenas de huevos cocidos. Todo para esta tarde al anochecer. Si es necesario se pueden encontrar todavía otras cosas, pero siempre del mismo tipo, es decir, huevos, leche...y cosas similares. Los alemanes dan vueltas por las calles constantemente. En Cuneo, me ha referido el veterinario de Demonte que se nota un gran movimiento de alemanes y rusos. Cinco partisanos, no se sabe de qué grupo, fueron fusilados ayer por la mañana. Otros 15, que casi seguro son nuestros, se encuentran en Borgo, en los cuartelillos, en manos de los alemanes. El propietario de la Rialpina seguramente será liberado. Se sabe que fue arrestado por una denuncia anónima proveniente de Demonte. El veterinario se ha ofrecido a ir a Cuneo para establecer enlaces. Es él quien me ha dado la mayor parte de la información de Cuneo, en cuanto llegó ayer. La impresión general es que la incursión continúe y, si es posible, aumente la violencia. Durante una breve etapa de seguimiento en Demonte he caído, haciéndome otro esguince en el tobillo izquierdo. Por este motivo te ruego que me envíes aquí el correo para advertirme de si debo proseguir hacia los refugios. Los alemanes se han desfogado bestialmente en mi posición, haciéndola saltar por los aires y quemándolo todo. Perdona el desorden y la extensión, pero un comandante de grupo debe soportar estoicamente cualquier cosa. Marco.

Situación siempre incierta. Nos faltan noticias de los valles Maira y Gesso. No disponemos de elementos suficientes para dar por concluido el operativo.

Enlace con Giuanin, en zona de Castelmagno:

Ivano nos ha alcanzado con Pinot. Faltan noticias de Orlando. Mando abajo a seis hombres. Esperarán fuera del pueblo. Aime te dará noticias de los víveres ya pagados y dejados al cargo de diversas familias de Chiotti. Decid a la gente que os habéis disuelto. Compra cuantos víveres puedas (queso, pan, mantequilla, huevos...). Difunde la noticia de que los grupos ya no existen, que hemos tenido graves pérdidas, que los pocos desperdigados aún darán vueltas algunos días y que después volverán con sus familias. Te repito: la facción te esperará en el puente de Chiotti, fuera del pueblo sobre las 19.30. En este punto, procura que los víveres circulen. Tú quédate en el valle de Grana. Mañana bajarán hasta ti otros dos hombres para ver si hubierais recogido víveres. Te dirán si nos debes alcanzar. Nuto.

30 de abril. Al amanecer, emplazamientos en la cuenca. El grueso del grupo se queda en los refugios de san Giacomo.

Noticias del desfiladero de Arma:

Los valles de Gesso y Stura están despejados.
 Algún vehículo alemán en el valle Stura.
 La población del desfiladero de Arma está aterrorizada.
 Un coche con alemanes y carabinieri sube a Fedio.
 Se llevan a la chica violada.
 Rumores de un nueva incursión en el valle de Stura, el 4 de mayo.
 Posible incursión en el valle Gesso.
 En Demonte muchos arrestos.

Con Livio, examen de la situación. El cuarto batallón se transferirá a Ferriere, en la parte alta del valle Stura, o quizá al valle Maira...

Enlace de Marco:

Segundo envío de provisiones consistente en siete docenas y media de huevos, un bidón lleno de leche y media pieza de queso. Las noticias acerca de los *mutinitos* han sido confirmadas, creo que Luciano se enterará de algo con más precisión a través del cura. Mañana, descenso hacia Demonte. Hazme saber si la partida está confirmada para mañana por la tarde y a qué hora; y si los víveres te sirven abajo en los refugios o si los coges al pasar. Agradecería saber todo esto con una nota que te ruego me hagas llegar a Fedio a las dos delante de la iglesia. Me quedo con nanni para cualquier eventual enlace. Añado in extremis media docena de huevos. Marco.

Enlace de Giuanin:

Hoy he sepultado a los dos caídos del segundo batallón. Ahora todo está bien. Lamento no haber podido encontrar las hogazas y la mantequilla. Para poder encontrar esas hogazas he recorrido todas las casas. Queso hay, pero quieren 100 liras por kg. Si lo necesitáis hacédmelo saber. Hacedme saber si puedo ir a Campomolino a requisar pan. Mañana por la mañana haré lo posible para encontrar cualquier cosa. Giuanin.

1º de mayo. Siempre en los refugios de San Giacomo.

Se reconstruye el quinto batallón. Ivano con Aldo; Fluvio deja el IV y pasa forzosamente al V. Cedo también parte de mis materiales.

A las 20.30 deberemos dejar el desfiladero de Arma, para llegar al valle Gesso o a la zona de Bagni di Vinadio.

Hora 16: enlace del valle de Gesso (Beppe); nuestra partida se suspende. En el valle de Gesso las incursiones pueden empezar de un momento a otro.

Llegada de un correo de Castelmagno. Alda, en el valle de Grana espera a Alberto para comunicarle importantes noticias sobre las próximas operaciones de desembarco aliado.

Alcanzaremos la zona de Ferrière.

2 de mayo. Retorno de Alberto del valle de Grana. ¡Confirma que un día u otro, los aliados desembarcarán!

Anulado el traslado a Ferrière. Al oscurecer nos moveremos hacia el valle de Maira.

Servicio de víveres a Demonte: Luigi, Giorgio y Beppe. Otro servicio a Fedio. Retornan en grupo: Orlando, Nello, Gigino.

A primera hora, reunión del IV batallón.

Ya conocemos la verdadera vida partisana y cada uno debe elegir: o partisanos para siempre o volverse a casa.

Tras el sermón, pregunto a los hombres, uno a uno. Les juzgo antes de que hablen, si llegan con la cabeza baja es porque se irán.

Giacinto tiene pleuritis: habla y los ojos se le llenan de lágrimas. El sombrero alpino que suele llevar torcido se ha quedado en la mochila. Dejará el grupo.

Nuciô, el “rompelotodo”, que debería haber matado a los alemanes cogiéndolos por el cuello, está encorvado como un viejo, parece un púgil derrotado. Dejará el grupo.

Luciano, sincero y generoso, llega sonriente a la inútil prueba. Como él, Sandrino, Annibale, Vigin, Luigi, Franco, Asiago, Pietro, Nanni, Mauro, Gim, Nini, Janot, Aime, Pinot y tantos otros.

Son veinticuatro los que parten, de los cuales nueve son del mismo pueblo.

Juran que bajarán a la llanura para continuar.

Nuestro furriel, en la plantilla de la IV, los reagrupa a la voz de: “elenco de cobardicas y de enfermos desperdigados”.

Muchos los enfermos, ningún cobarde.

Giacinto estaba ya abajo, en el camino. Ha vuelto al grupo. ¡Está buscando sus zapatos!

Cantamos *Pietà l'è morta*. Más que cantar, igitamos!

3 de mayo. Hora 24.30: en Chiotti. A las seis, sobre la punta del Tibert. Una vez arriba, sobre el glaciar, gastamos las botas, hasta Torre.

Buen reparto. Encuentro cordial con Dino. Noticias del valle de Maira; valiosas indicaciones para nuestros problemas logísticos.

El desfiladero de Marmora, el 27 de abril, estaba bloqueado por abajo. El plan operativo alemán tendía a empujarnos allá. Hemos acertado al quedarnos en alto, hubiéramos caído en una horrible trampa.

4 de mayo. Es normal juzgar el valor de una unidad contando las bajas sufridas, no aquellas infringidas al enemigo. Sin embargo los muertos, a menudo, no tapan más que la mala suerte, errores y retiradas.

Muchos muertos, muchas medallas. Con las medallas a veces se premian las culpas, se cubren responsabilidades, se crean las leyendas.

Los muertos propios se cuentan; los muertos enemigos se valoran; y el juego ha terminado. El balance oficialmente es siempre positivo.

Aunque en realidad es bien al contrario, una unidad vale por cuanto golpea al enemigo sin sufrirlo, el IV batallón sale de la incursión de abril laureada. Es una unidad valerosa, intacta en su conjunto.

Durante días y días, durante un operativo completo, superando dificultades logísticas enormes, hemos hecho frente a una división alemana.

La organización y la preparación moral han suplido en parte la precipitada preparación militar. He querido que mis hombres no fueran simplemente “saboteadores”, sino “combatientes”.

Para superar un operativo, para resistir, hace falta una cierta calidad de fondo. El saboteador, más falto de escrúpulos, si no está apoyado sobre el coraje consciente, por una firme voluntad, se desgasta y en el combate se rompe. No basta el coraje reposado del saboteador, hace falta el coraje que resiste el cansancio, la fatiga.

Durante la vigilia de la incursión, el comandante militar del sector había inventado una nueva regla “un Thompson siempre listo para quien escape del combate”.

¿Habría finalmente entendido que las amenazas no sirven, que solo cuenta el ejemplo? Para pedir hace falta dar.

Hace falta pensar más en los otros que en uno mismo, hace falta ir al frente con los primeros, aunque el corazón esté latiendo fuerte, la garganta se seque y las piernas pesen: dar ejemplo siempre, aunque las balas silben bajas, aunque nos impacten, aunque hagan saltar delante de los ojos terrones de tierra o de nieve. Estar delante, no con la cabeza baja, agazapados, sino con la cabeza alta para poder mover las armas, animar, comandar, siempre a fuerza de voluntad, quizá con los dientes apretados, con los hombres que miran, que piden no el coraje temerario del momento, sino el coraje que dura, que resiste, el coraje consciente del que sabe vencer el miedo por él y por los otros.

El frente ruso ha sido una escuela de coraje.

Una mañana, Grandi y Perego, marchando por los campos minados de Don durante horas y horas, abrieron un paso.

Desde Bolgore los alpinos miraban: desde la otra orilla del río, los francotiradores rusos disparaban.

Había minas antipersona y detonadas con cables; alemanas, húngaras, rumanas, quizá un centenar. Una unidad de desactivadores había renunciado a la tarea tras haber perdido a un hombre desgarrado por las explosiones.

Aquello sí que era coraje, coraje de verdad.

Durante la retirada, más muertos que vivos, con las armas que no disparaban, con una desesperación sin fin en el corazón, íbamos adelante maldiciendo la marcha, la patria, todo.

Pero cuando a través de la columna corría la voz: “adelante”, abandonábamos los trineos de los heridos y curvados y baldados volvíamos a la inmensa columna para combatir, para abrir un paso.

Terminado el combate, recogíamos a los heridos y despedíamos a los muertos. Después, con los trineos sobrecargados de heridos agujereados por todas partes, reprendíamos la marcha desesperada, solos, separados ya de la columna.

¡Cuánto coraje para seguir adelante!

Cada mañana, al amanecer, en el oscuro frío, seleccionábamos a los heridos y abandonábamos a los muertos de la noche.

Qué lástima, qué coraje al separar a los heridos graves. Tenían el vientre agujereado o un fémur roto y se arrastraban hasta los trineos.

Decidía el comandante. Éramos despiadados con los heridos graves. Y era a los mejores a los que abandonábamos, los heridos en combate, los voluntarios del combate: no a los rezagados, no a los heridos por casualidad.

¡Tironi! Cómo recuerdo la fría mañana de Nikolaevka. Las lágrimas te cortaban la garganta, repetías tu nombre como si no te reconocieras. Te aferrabas a mí, al trineo.

Te abandoné en la nieve, en la oscuridad y en el frío.

Una ley bestial lo imponía.

No servías para nada más. Eras un peso inútil, un estorbo.

Te he abandonado, sabiendo lo que hacía. ¡Coraje, coraje horrible era el nuestro!

Traducción Sonia Mota Pérez

Giuseppe “Beppe” Fenoglio (Alba, 1922 – Turín, 1963). Hijo primogénito de una familia de tres hijos, Beppe nació en Alba en las Langhe el 1 de marzo 1922. En 1940 se inscribe en la facultad de Letras de la Universidad de Turín, en la que estuvo hasta 1943, momento en el que fue reclutado por el ejército y mandado primero a Ceva (Cuneo) y después a Pietralata (Roma), donde realizó la instrucción militar. Tras el abandono que siguió al 8 de septiembre de 1943, Fenoglio se une primero en enero de 1944 a las formaciones partisanas. En un primer momento se enrola con los "rojos" de las Brigadas Garibaldi, pero pronto se une a los badogliani en el 1º Gruppo Divisioni Alpine comandado por Enrico Martini "Mauri" y en la 2ª Divisione Langhe comandada por Piero Balbo que operaba en las Langhe, entre Mango, Murazzano y Mombarcaro. En 1949 inicia con su primer cuento, *Il trucco*, una breve pero fundamental carrera literaria que se afirmará al año siguiente, cuando entra en contacto con el grupo de autores reunidos en torno a la editorial Einaudi, dando a la luz títulos de la altura de *Racconti della guerra civile*, *La paga del sabato*, *I ventitré giorni della città di Alba* o *Primavera di bellezza*.

A finales de 1959 se le diagnostica una grave enfermedad respiratoria que se complicará a lo largo de los tres años siguientes y que le causará la muerte en febrero de 1963. De la obra culmen de su carrera, la póstuma *Il partigiano Johnny*, ofrecemos las páginas iniciales con la estupenda traducción de Pepa Linares, recientemente publicada en castellano por Sajalín Editores.

Beppe Fenoglio, El partigiano Johnny (fragmento)

Johnny contemplaba su ciudad por la ventana de la casita de las colinas que su familia había alquilado a toda prisa para emboscarlo tras su regreso imprevisto, inesperado, de la Roma trágica y lejana entre las septémpliques mallas alemanas. El espectáculo del ocho de septiembre en la localidad, la rendición de un cuartel con todo un regimiento en su interior ante dos carros de asalto alemanes not entirely manned y las deportaciones a Alemania dentro de unos vagones emplomados habían convencido a todos, familiares y hangers on, de que Johnny no regresaría jamás. En la más feliz de las hipótesis, estaría viajando por Alemania dentro de uno de esos mismos vagones que hubiera partido de una estación cualquiera de la Italia central. Siempre había flotado en torno a Johnny una reputación imprecisa, gratuita, pero pleased and pleasing, de impracticidad, de estar en las nubes, de vivir en la literatura... En cambio, Johnny había irrumpido en la casa a primerísima hora de la mañana, pasando como una mugrienta ventolera entre el desmayo de su madre y la escultórica estupefacción de su padre, y se había desnudado vertiginosamente para vestir su mejor traje de calle (aquella antigua vicuña) y pasearse de arriba abajo con la pulcritud, la comodidad y la limpieza recuperadas, locamente seguido por sus padres dentro del breve circuito. La ciudad era inhabitable, la ciudad era la antecámara de la evitada Alemania; la ciudad, con sus bandos de Graziani pegados en todas las esquinas, atravesada pocos días antes por una marea de desmovilizados del ejército procedentes de Francia; la ciudad, con un estandarte alemán en su principal hotel y las continuas irrupciones de alemanes procedentes de Asti y de Turín en camionetas que llenaban de terroríficos silbidos las calles desiertas y grises, proditoriadas: absolutamente inhabitable para un soldado en desbandada y sin embargo sometido al bando de Graziani. El tiempo para que su padre corriera a obtener el permiso del propietario de la casita de las colinas, el tiempo para que él mismo agarrara a ciegas una media docena de libros de sus estantes y preguntara por los amigos supervivientes, el tiempo para que la madre gritara a su espalda: "come y duerme, duerme y come, y no te hagas mala sangre", y luego a la colina, a la emboscadura.

Durante una semana comió mucho y durmió más, leyó nerviosamente algo del *Pilgrim Progress*, de las tragedias de Marlowe y de los poemas de Browning, pero sin alivio, con una irritante sensación de empeoramiento. Y vio mucho paisaje, a modo de fresco íntimo, mucho paisaje (a veces dedicaba un cuarto de hora o más a un solo detalle), tratando de excluir los signos y los indicios de los hombres. La casita era una bobada pretenciosa, pero se levantaba sobre un espolón en librea de amor otoñal, que, a la salida de la ciudad, dominaba desde un precipicio el curso del río, el cual fluía entre orillas bajas como una inalterable colada de plomo, solemnemente limoso por las primeras lluvias del otoño. In the stillness of night, su rumor escalaba susurrante el espolón hasta las ventanas de la casita, como al acecho. Pero a Johnny le gustaba el río, que lo había criado, junto con las colinas. Las colinas dominaban el entorno, encerraban el entorno, cada vez más otoñalmente flou, con un remolino musical de vapores lentos, a veces ellas mismas no más que vapores; se cernían sobre la planicie fluvial y sobre la ciudad, malsanamente relucientes bajo un sol corrompido. Sobresalían las moles de la catedral y del cuartel, de ladrillo la una, grisácea la otra, y al observante Johnny ambas le parecían dos monumentos insensatos. Los días de otoño, pese a ser de otoño, se hacían insoportablemente largos, y la ganancia obtenida con el sueño diurno se dilapidó enseguida en el insomnio nocturno, por eso pasaba noches enteras fumando con las piernas cruzadas y leyendo un gran fondo de lectura. So mornings were diseased and nightmared. Ahora el paisaje, descontando el gusto del rencuentro con la tierra nativa y vital, lo estomagaba. La literatura lo estomagaba. Puesto que aquel surfeit de comida y de sueño le borró por entero la vida militar, al cabo de una semana ya no sabía por dónde se empezaba a montar un fusil ametrallador, cosa que una semana antes hacía con los ojos vendados. Y estaba mal. Algo por dentro, punzante e icefying, le advertía de que estaba mal, porque las armas volverían a entrar en su vida, quizá por la ventana, a pesar de las resueltas decisiones y de los sagrados votos en contrario. Sentía profunda y morbosamente la falta de la radio, pero sus padres, al menos de momento, no habían podido hacer nada para remediarlo. Empezó a obsesionarse por oír la voz de Candidus, *gluttoning on his own accent*. Su padre subía casi a diario for several requests-annotation y para referirle las noticias locales y nacionales, las de los cuchicheos y las que difundía la radio. Por su voz opaca, irremediamente anarrativa, Johnny supo de la liberación de Mussolini en el Gran Sasso por obra de Skorzeny ("se lo han arrancado como una bandera de palio, no han sido capaces de disparar contra ellos in extremis, ni siquiera de ocultarlo de un modo seguro"), de la formación de un gobierno nacional—fascista en Alemania, del comunicado de Pavolini en Radio Roma, devuelta por los alemanes a los italianos (vio con extraordinaria claridad y cercanía la cara meteca del jerarca e imaginó con gélida rapidez su eliminación física), y de la matanza de Cefalonia. En la ciudad, contaba su padre, no ocurría nada, por eso la gente se fiaba cada día menos y se encerraba cada día más en sí misma, morbosamente.

- ¿Quién mantiene el orden público?

Los carabineros prestaban su servicio, pero con evidente renuencia y en los últimos tiempos con un despego palmario. ¿Qué otros desmovilizados habían vuelto? Por hablar de los peor desplazados: Sicco de Francia, Frankie de Spoleto, aquel de Brennero... "Piensa en los hombres sorprendidos en Grecia, en Yugoslavia, no digamos en Rusia..." Había muerto Gege, ¿cómo, no lo sabía? Trajeron el ataúd desde Montenegro, en el verano. La familia sostenía que había caído en combate, pero nadie ignoraba que se había suicidado de un tiro en la boca. Así pues, Gege, el absurdo veterinario, el hombre que lo había introducido en el dream-boyness... Nadie, después de Gege, sería capaz de correr con los brazos como las alas de una gaviota. Su primo Luciano había regresado felizmente de Milán a través de una marcha nocturna en el deep de los arrozales de Vercelli y en paralelo a la carretera retumbante de columnas de vehículos alemanes. Ahora estaba en casa, por supuesto, en su casa del extrarradio, en las faldas de la colina cuyo vértice habitaba Johnny. Su padre se iba:

—Y por nada del mundo te muevas de aquí arriba. Resiste. Si no quieres pensar en ti, piensa en nosotros, en tu madre. *She agonized these last days.*

Pero aquella misma noche Johnny decidió visitar a su primo en una hora lóbregamente propicia, cortando por la colina blancuzca. No aguantaba más aquella soledad de pesadilla, aquella visión fija de la tierra que se deshacía en la húmeda oscuridad como un puñado de arena bajo un

agua callada e inexorable. Caminaba a ciegas. Pero ¿cómo se las componían los hombres para reconquistar así las posiciones desastrosamente perdidas, para recuperar toda su capacidad de mando, para castigar y matar y someter a sus leyes marciales, con un armamento exiguo y risible, enormes masas de hombres e infinitas extensiones de tierra?

El primo no había cambiado nada, solo unas entradas marcadas ampliaban su ya ancha frente... La costumbre militar se apoderó de Johnny y lo obligó a imaginárselo con el uniforme de oficial, pero el retrato no salió perfecto. Todo lo contrario -un contrario instintivo e irónico—, lo veía de niño, con sus largas medias negras hasta las caderas, que automática e ilógicamente le recordaban a Silvio Pellico.