



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

SOLEDAD, MARGINACION Y PRESENCIA JUDÍA.
UNA PERSPECTIVA HISTÓRICO-LITERARIA DE GIORGIO
BASSANI EN: GLI OCCHIALI D'ORO, IL GIARDINO
DEI FINZI-CONTINI Y DIETRO LA PORTA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUAS Y LITERATURAS
MODERNAS ITALIANAS

P R E S E N T A

BERTHA ELENA BLENGIO PINTO



ASESOR DE TESIS:

MTRO. FERNANDO IBARRA CHÁVEZ

México, D. F.

Abril del 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS:

A MI FAMILIA, POR SU COMPRENSIÓN Y APOYO,

A MIS MAESTROS, POR SU GENEROSIDAD Y PACIENCIA,

A LA UNAM, POR TODO LO QUE ME HA DADO,

AL DR. RAFAEL BLENGIO (MI HERMANO), POR TODO LO QUE

NOS UNE.

SOLEDAD, MARGINACIÓN Y PRESENCIA JUDÍA.
UNA PERSPECTIVA HISTÓRICO-LITERARIA DE GIORGIO BASSANI EN *GLI OCCHIALI
D'ORO, IL GIARDINO DEI FINZI-CONTINI* Y *DIETRO LA PORTA*.

Índice

AGRADECIMIENTOS

PRÓLOGO.....	5
Capítulo I	
PANORAMA POLÍTICO DE EUROPA AL INICIO DEL SIGLO XX....	9
1.1. Primera Guerra Mundial.....	9
1.2. Génesis del fascismo en Italia.....	12
1.3. La irrupción de Mussolini en la política italiana.....	14
1.4. Fascismo y Nazismo.....	17
Capítulo II	
LA SITUACIÓN HISTÓRICA DE LOS JUDÍOS EN ITALIA.....	20
2.1. Antecedentes.....	20
2.2. Los judíos ante el fascismo.....	22
Capítulo III	
RETRATO DEL AUTOR.....	28
3.1. Datos biográficos.....	28
3.2. El <i>milieu</i> cultural de Bassani.....	33
3.3. Bassani entre el neorrealismo y el hermetismo.....	35
Capítulo IV	
DENTRO DE LA MURALLA: LOS JUDÍOS FERRARESES BAJO LA MIRADA DE BASSANI.....	48
4.1. Reflejo de la realidad judía en la obra de Bassani.....	48
4.2. <i>Gli occhiali d'oro</i> : El silencio de la víctima.....	53
4.3. <i>Il giardino dei Finzi-Contini</i> : La soledad y la muerte en el jardín encantado.....	68
4.4. <i>Dietro la Porta</i> : La marginación en dos espacios físicos, dos mundos insalvables.....	86
CONCLUSIONES.....	104
BIBLIOGRAFIA.....	106

PRÓLOGO

La literatura judía es la de un pueblo con 4 000 años de historia, siempre perseguido, y como toda literatura de resistencia es libertaria. El judaísmo contemplado como éxodo asimila la literatura de cualquier nación y la hace propia.

Joao Guimaraes Rosa, poeta y novelista brasileño (1908–1967) decía que “narrar es una manera de resistir” y Giorgio Bassani, en toda su obra, hace una aportación significativa a la literatura italiana de la segunda posguerra para que los sucesos, por dolorosos que éstos hayan sido, formen parte de la historia de la ciudad de Ferrara y de la memoria colectiva de sus habitantes.

Profundizar en la obra del escritor ferrarés Giorgio Bassani es tener la impresión de deslizarse a través de círculos que poco a poco van cerrándose hasta formar un embudo, para proseguir siempre más hacia el fondo, hasta llegar a las esferas de soledad y marginación, alegoría del “yo judío” en los personajes de *Gli occhiali d'oro*, *Il giardino dei Finzi-Contini* y *Dietro la porta* cuya acción transcurre durante los años del Fascismo.

La totalidad de la obra de Bassani está ambientada en Ferrara, que en la realidad es una ciudad amurallada ubicada en el norte de Italia. Reinventada en la ficción se convierte en un vibrante personaje literario. Al escritor se le reconoce siempre por su identificación con la vida ferraresa, así como la presencia constante de los motivos autobiográficos en los avatares de la comunidad judía de Ferrara. Sin embargo esa ciudad, testigo y protagonista de su obra, ya quedó dentro de un pasado al que el autor regresa, especialmente a esa Ferrara más oculta y silenciosa que es la Ferrara judía.

Bassani utiliza y reinventa la vida en la ciudad para destacar la relación entre la historia y la representación simbólica; de esa manera, enlaza las dos perspectivas para iniciar una travesía que conduce al lector hacia *Gli occhiali d'oro*, *Il giardino dei Finzi-*

Contini y *Dietro la porta*, tres novelas que guardan correlación entre sí, no obstante se advierte que en la trama, las unidades de tiempo estén desfasadas. Aparentemente, Bassani rompe la digresión temporal y hace que la lectura de las obras sea menos lineal y esquematizada.

En *Gli occhiali d'oro* el núcleo del drama es siempre la soledad más absoluta y la hostilidad general de una entera sociedad contra un hombre, víctima de la crueldad y corrupción de la época, que igualmente se percibe en los signos de progresiva e íntima laceración en el joven judío, que dice *Yo* en toda la novela.

Dos historias, la del doctor Fadigati y el narrador-protagonista convergen para proseguir, paralelas y recíprocas. Los dos personajes caen dentro de una soledad inmensa, incurable, creada alrededor de ellos, densa de sombras y amenazas, destinados a callar por ser las víctimas de una burguesía fascista que los desea igualmente deshonorados e innobles.

Il giardino dei Finzi-Contini es la novela más representativa del escritor ferrarés: el bellísimo y fúnebre jardín de Micòl Finzi-Contini, visitado por un Bassani autor-personaje que bajo *una luz de muerte*, evoca los personajes y el destino de un mundo ya desaparecido.

El mundo es aún y siempre el de la Ferrara judía de los opulentos y aristocráticos Finzi-Contini y de su fabulosa villa, solitaria y orgullosamente apartada en el interior del inmenso parque en los años precisos de las persecuciones raciales (1938–1943).

Dietro la porta es una novela que repropone el conocido motivo literario del *viaje*, pero en la narración es el *viaje* del difícil período de la adolescencia a la juventud. El autor se traslada a las murallas de la Ferrara de su adolescencia, cuando el *yo* narrador, estudiante judío del Liceo en 1932, pocos años antes de la Segunda Guerra, hace una nostálgica retrospectiva de esos años de incertidumbre, no exenta de

amargura, matizada ya por el paso del tiempo y las dolorosas vivencias de la época fascista.

Al igual que Pino Barilari –otro personaje del universo narrativo del escritor ferrarés, que esconde la verdad detrás del balcón de la ventana de su alcoba– el adolescente de *Dietro la porta* esconde la suya, silenciosamente, dejando así que el Mal cumpla su destino. Esconde esa verdad con tanto celo que, dentro de la estructura de la novela, el *yo* narrador nunca deja entrever su identidad, no obstante se refiera a sí mismo, porque a la vez representa a toda la comunidad judía de Ferrara, silenciada por el miedo.

Él habla *de* Ferrara y *por* Ferrara, porque es la ciudad en donde autor, ambiente y personajes coinciden con la realidad y la ficción, entrelazados en la soledad como identidad perenne del pueblo judío, el pueblo elegido por los designios inescrutables de Dios.

Capítulo I PANORAMA POLÍTICO DE EUROPA AL INICIO DEL SIGLO XX

1.1. *Primera Guerra Mundial.*

El siglo XX estuvo marcado desde sus inicios por conflictos bélicos que se habían incubado desde fines del siglo XIX. Las repetidas tensiones y prolongadas rivalidades produjeron por sí mismas una permanente competencia de armamentos y generaron un temor extendido que, a fin de cuentas, hizo gravitar a todas las potencias comprometidas hacia un gran conflicto armado. Era imposible delimitar o localizar el foco de cualquier disputa, porque todas se contaminaban mutuamente.

Ésta es la razón que explica cómo el asesinato del archiduque austriaco Francisco Fernando a manos de un fanático serbio en la pequeña ciudad balcánica de Sarajevo precipitó a Rusia y a Francia en una guerra contra Austria–Hungría y Alemania, y cómo la invasión de Bélgica por los alemanes arrastró a la Gran Bretaña y a sus dominios al conflicto.

Las lámparas se apagan en toda Europa, –dijo Edward Grey, ministro de Asuntos Exteriores de Gran Bretaña, mientras contemplaba las luces de Withehall durante la noche en que Gran Bretaña y Alemania entraron en guerra en 1914–. No volveremos a verlas encendidas antes de morir.¹

Al mismo tiempo, el gran escritor satírico Karl Krauss se disponía en Viena a denunciar aquella guerra en un extraordinario reportaje-drama de 792 páginas que tituló *Los últimos días de la humanidad*. Para ambos personajes la guerra mundial suponía la liquidación de un mundo y no eran los únicos que así lo veían.

La humanidad sobrevivió, pero el gran edificio de la civilización decimonónica se derrumbó entre las llamas de la guerra al hundirse los pilares que la sustentaban. El siglo XX no puede concebirse dissociado de la guerra, siempre presente aun en los momentos en los que no se escuchaba el retumbar de los cañones y las explosiones de

¹ Eric Hobsbawn, *Historia del siglo XX*, Grijalbo-Mondadori, Buenos Aires, 1998. p. 30.

las bombas, como la llamada *guerra fría*, entre Estados Unidos y la Unión Soviética después de la Segunda Guerra Mundial.

A diferencia de otras guerras anteriores, impulsadas por motivos limitados y concretos, la Primera Guerra Mundial perseguía objetivos ilimitados. En la era imperialista se había producido la fusión de la política y la economía, la rivalidad política internacional se establecía en función del crecimiento y competitividad de la economía. La Primera Guerra Mundial, entonces, inaugura el siglo XX por ser una guerra distinta y por introducir relaciones internacionales y políticas nacionales antes inconcebibles.

Por primera vez en la historia humana, las naciones beligerantes fueron capaces de aprovechar las energías de todos sus ciudadanos o súbditos, de movilizar la capacidad productiva de las industrias pesadas y de utilizar todos los recursos de la tecnología moderna en la búsqueda de nuevos medios de destrucción. De igual manera, el campo de batalla se ampliaba desmesuradamente, y la duración del combate se prolongaba durante muchos días, dando lugar a lo que se llamó “guerra de trincheras”.

Líneas de trincheras y fortificaciones se extendieron en gran parte del territorio francés desde el canal de la Mancha hasta la frontera con Suiza, formando el frente occidental, convertido en la maquinaria más mortífera que había conocido hasta entonces la historia del arte de la guerra. Millones de hombres se enfrentaban desde los parapetos de las trincheras formadas con sacos de arena, bajo los cuales vivían en condiciones infrahumanas. La artillería realizaba un bombardeo incesante que duraba días o semanas.²

² El escritor alemán Erich Maria Remarque (Osnabruck, 1898 - Locarno, 1970) participó en la contienda y sus vivencias fueron plasmadas en *Sin novedad en el frente* (1929) que describe la realidad de la guerra de trincheras y el brutal entrenamiento de los soldados alemanes desde la perspectiva de un joven soldado de apenas 19 años. La obra fue llevada a la pantalla por el director Lewis Milestone (E. U.). En 1931, Remarque escribió *El camino de la vuelta*, saga de *Sin novedad en el frente*, donde recrea el sombrío cuadro de la Alemania de la posguerra. En su novela *Adiós a las armas* (1933), el autor

La Gran Guerra finalizó en 1918 y arruinó tanto a los vencedores como a los vencidos, precipitó a los países derrotados en la revolución y a los vencedores en la bancarrota y el agotamiento material: habían perdido una generación entera en el frente de batalla, un capital humano irremplazable. La experiencia contribuyó a brutalizar la guerra y la política, pues si en la guerra no importaban la pérdida de vidas humanas y otros costos, tampoco tenían que importar en la política.

Al término de la Primera Guerra Mundial, los que habían participado (la inmensa mayoría reclutados), odiaban profundamente todo lo que significara guerra; sin embargo, los veteranos que habían vivido la experiencia de la muerte y el valor sin rebelarse, desarrollaron un sentimiento de superioridad, especialmente contra las mujeres y los que no habían luchado. Esto definiría la actitud de los futuros grupos políticos de la posguerra.

Alemania sufrió la pérdida de grandes extensiones territoriales y se le impuso una paz bajo condiciones muy duras, con el argumento de ser la única responsable de la guerra en la llamada “cláusula de la culpabilidad de guerra”; todo esto con el fin de mantener al país en una situación de permanente desventaja, con restricciones que le impedían reorganizar su otrora poderoso ejército, además, debía pagar una indemnización en cifras astronómicas por concepto de daños causados por su ejército.³

norteamericano Ernest Hemingway (1898-1962) relata sus propias experiencias como voluntario de la Cruz Roja. El ejército italiano le concedió la Cruz de Guerra después de haber sido herido en combate. El poeta Giuseppe Ungaretti (Alejandría, 1888-Milán, 1970), expresó la muerte y la desolación producidas por la guerra en “San Martino del Carso” y “Autunno”, escritos en el frente de batalla en agosto de 1916 en un lugar conocido como Valloncello dell’Albero Isolato. Son poemas contenidos en el libro *L’allegria*.

³ *El tambor de hojalata*, del escritor alemán Günther Grass (Danzig, 1927) es uno de los clásicos del siglo XX. Su historia describe lo que sucedió en Danzig desde que empezó el siglo hasta después de la Segunda Guerra Mundial. En 1979 fue adaptada al cine bajo la dirección del realizador alemán Volker Schlöndorff en co-producción de Alemania y Francia.

Todo lo anterior dio como resultado un exacerbado resentimiento nacional alemán, sin proveer ninguna medida eficaz contra la posibilidad de que se llegara a expresar de manera radical, como ocurrió una década después.

El principal resultado de esta política en la década de 1920 a 1930 fue el surgimiento del fascismo en Italia y del nazismo en Alemania, poderosos movimientos anticomunistas que paradójicamente prosperaron antes de que el comunismo lograra consolidarse.⁴

En los otros países occidentales protagonistas del conflicto, la prioridad de mayor urgencia era evitar la amenaza del bolchevismo, que en 1917 había derrumbado el zarismo en Rusia, instaurando la República de los Soviet.

1.2. *Génesis del fascismo en Italia.*

El siglo XX se abre en Italia con una profunda crisis. La Primera Guerra Mundial había sido una prueba seria para que el Estado italiano demostrara la unidad del país, tan precaria todavía. La guerra había arruinado las finanzas públicas y provocado la inflación. La pequeña burguesía, los profesionistas liberales y los pequeños propietarios sintieron las consecuencias. A pesar de que Italia estaba en el lado de los vencedores, la posguerra estuvo llena de contradicciones y violencia destructiva. Al mismo tiempo, la guerra había enriquecido a otros grupos. La gran industria había conocido una formidable expansión y los especuladores habían hecho fortunas fabulosas.

La revolución rusa de 1917 influyó de manera notable en el pensamiento de las masas populares de izquierda que habían visto la guerra siempre con hostilidad y no habían conseguido organizar una estrategia para la conquista del poder, a pesar de que en 1919, la adopción del sistema electoral proporcional convalidó la enorme fuerza electoral y parlamentaria de los socialistas, quienes eligieron 156 diputados frente a los

⁴ David Thomson, *Historia mundial de 1914 a 1968*, FCE, México, pp. 114-115.

51 de la preguerra; este período entre 1919 y 1920 fue conocido como el “bienio rojo”.

Mientras tanto, el proletariado industrial había crecido enormemente, luchaba contra las consecuencias de la inflación y exigía el mejoramiento de sus condiciones de vida. Las huelgas se multiplicaban y en 1920 los obreros decidieron ocupar las fábricas.

El campesinado había sido movilizadado con la promesa de una solución de los problemas de la tierra; pero una vez acabada la guerra y regresados los hombres del frente, los propietarios no quisieron hablar de reforma agraria. Los campesinos se lanzaron a la ocupación de las tierras, los propietarios reclamaron la intervención de la fuerza pública que, al resultar incapaz de solucionar el problema, pidió auxilio a las primeras agrupaciones fascistas.

Los militares, que habían vuelto del frente con la cabeza llena de esperanzas expansionistas, encontraron los mejores puestos ocupados por los civiles y se sentían frustrados por las reticencias de la diplomacia aliada. Esto alimentaba un espíritu de rebelión que pronto estallaría con la expedición de Gabriele D’Annunzio a Fiume, ciudad de la Istria, que no había sido atribuida a Italia.

D’Annunzio ocupó la ciudad al frente de un grupo de nacionalistas voluntarios y se mantuvo en la misma postura, aun cuando el Tratado de Rapallo (1920) declaró la ciudad independiente. Este episodio de D’Annunzio dejó una profunda huella en los dirigentes fascistas italianos y produjo un modelo para la realidad posterior. La crisis era inminente. Se requería con urgencia de una solución radical, pero las fuerzas populares que podían imponerla se movían bajo la dirección de un movimiento socialista que se encontraba dividido entre una ala reformista y otra más radical. Esta última era representada por dos intelectuales marxistas: Amedeo Bordiga (1889–1970), filósofo napolitano y Antonio Gramsci (1891–1937), fundador de la revista *Ordine Nuovo*, de Turín.

La publicación de la revista, convertida más tarde en diario, constituyó uno de los períodos decisivos de la trayectoria de Gramsci. Junto con sus amigos turineses Tasca, Togliatti (futuro líder del Partido Comunista Italiano) y Terracini, que después recibieron el nombre de *ordinovistas*, Gramsci se convirtió en el teórico y principal animador del movimiento de los Consejos de Fábrica.⁵

En 1921 esta ala izquierdista abandonó el Partido Socialista para dar vida al Partido Comunista de Italia, criticando la actitud inadecuada de los dirigentes socialistas frente a la ocupación de las fábricas en el año anterior, y acercándose al Comintern, organización internacional dirigida por la Unión Soviética.

Frente a la radicalización de la crisis y la amenaza de una revolución de tipo soviético, la burguesía italiana dejó de confiar en el viejo aparato estatal encarnado por el liberal Giovanni Giolitti, quien durante dos décadas había unificado la clase dirigente italiana, que a su vez, inconforme con el liberalismo prebélico y los grupos de izquierda, comenzó a expresarse también en una nueva formación derechista.

1.3. *La irrupción de Mussolini en la política italiana.*

Si el Partido Socialista y el Partido Popular Católico,⁶ atraían a su alrededor las grandes masas e interpretaban, aunque con diversos programas y perspectivas, la voluntad de renovación, ésta movía también otros sectores de la vida pública. A finales de 1918 surge el movimiento de los “combatientes” que, mientras reivindicaba el valor y los ideales de la guerra, expresaba al mismo tiempo exigencias de una nueva justicia social, aunque de manera confusa.

En la crisis social y política italiana se introdujo la acción del exdirigente socialista Benito Mussolini, que en marzo de 1919 fundó en Milán los llamados *fasci di*

⁵ Antonio Gramsci, *Cultura y Literatura*, Selección y prólogo de Jordi Solé-Turá, Península, Barcelona, 1977. p. 8.

⁶ El Partido Popular, antecesor del Partido de la Democracia Cristiana, fue fundado en 1915 por el sacerdote siciliano Luigi Sturzo (1871–1959). Cfr. Norberto Bobbio, *Perfil ideológico del siglo XX en Italia*, FCE, México, 1989 (Breviarios, 475), p. 60.

combattimento. Él se basaba sobre dos instancias fundamentales: la defensa de la guerra y la intervención, por un lado, y la acusación hacia la clase dirigente liberal con reclamos de cambios sociales y políticos, por el otro.

Al mismo tiempo que Mussolini desacralizaba los valores tradicionales, burlándose del socialismo, del liberalismo y de la democracia, afirmaba otros valores: la fuerza que crea derecho, la legitimación del poder por la conquista, la violencia regeneradora, etc.

Acciones violentas caracterizaron la difusión del movimiento fascista, sea en las ciudades (especialmente en contra de los movimientos obreros) sea en el campo (en contra de las cooperativas y las leyes de campesinos), generando el apoyo de industriales y terratenientes.

En octubre de 1922 Mussolini juzgó que había llegado el momento para forzar la atención. Por lo tanto, mientras actuaba institucionalmente por medio de su partido (Partido Nacional Fascista) para sustituir el actual gobierno liberal, organizó una acción rebelde simbólica, marchando en contra de Roma al frente de sus seguidores. Era un evidente acto de incitación contra el gobierno, el cual rechazó el chantaje reafirmando su respeto hacia el Parlamento.

Sin embargo, el rey Vittorio Emanuele III, en menosprecio de la opinión de sus colaboradores, recibió personalmente a Mussolini y le encargó la formación de un nuevo gobierno. Los primeros años de la gestión de Mussolini son todavía “legales” porque formalmente sigue vigente el sistema parlamentario, mas muy rápidamente se propone la vía hacia la dictadura, por medio de leyes y decretos, pero también utilizando acciones violentas, que darían como resultado la instauración del Estado Fascista.

A partir de esos hechos, la carrera del fascismo fue vertiginosa. Frente a la incapacidad, la timidez y la división de las demás fuerzas políticas, Mussolini fue

tomando gradualmente todos los resortes del gobierno. En 1926, es el dictador absoluto: el *Duce*.

El fascismo surgió como un movimiento oportunista y circunstancial, sin ideología definida, cuya doctrina fue concebida y modelada desde arriba, desde el poder. Por consiguiente, no era admisible ni razonable preconizar el gobierno por las mayorías, lo que significaba sobreponer la voluntad de los inferiores a la de los mejores, y de ahí la “predestinación” o el derecho a gobernar de las minorías selectas, de las *élites*.

Si los fascistas son, por autodeterminación, aquella minoría predestinada, aquella *élite* cuya misión es regir el destino de la nación, el Estado fascista es, por una parte, el instrumento político, institucional y administrativo para cumplir ese destino y, por otra, la materialización suprema de ese mismo destino.

El Estado fascista es una pirámide cuya base la conforma la masa y los organismos de menor jerarquía. Conforme asciende la estructura piramidal, la jerarquía se hace más estrecha, y sube gradualmente hasta la cúspide donde está situado el jefe supremo, el *Duce*, síntesis del concepto y el ejercicio de la autoridad.

A cada uno de los planos de la organización estatal corresponde un organismo del partido fascista. El jefe del Estado es, por consiguiente, el jefe del Partido. La mística del Estado sintetiza el concepto de la selección, el sentido de predestinación y la necesaria y lógica férrea disciplina, por lo cual confiere al *Duce* una autoridad suprema e indivisible.

Es difícil la conciliación de la “mística” fascista con otra religión que no fuese la del Partido y la del Estado. Fue notoria la fricción que durante mucho tiempo existió entre el gobierno de Mussolini y el Vaticano. Pero en este campo, como en otros, prevalecieron las razones “pragmáticas” de conveniencia mutua. En 1929 se suscribió el Concordato de Letrán entre el Vaticano y el Estado Fascista. Mediante este acuerdo, laborioso y sutil en sus estipulaciones, se permitió la enseñanza religiosa

en los establecimientos de educación pública, pero quedó vedada a la Iglesia toda injerencia en aquellos asuntos cuyo manejo se reservaba para sí el Estado. El papel de la Iglesia no debía salir del ámbito de la fe y el culto.

El periodo comprendido entre los años 1938 y 1940 marcó la culminación del fascismo en Italia. Consecuentes con sus doctrinas de superioridad racial y rabioso nacionalismo, el fascismo inició, en 1938 (la influencia de la Alemania nazi fue notoria en este aspecto), campañas de discriminación antisemita. Ciertos campos de actividad quedaron vedados a los judíos, y se expulsó a muchos de ellos del territorio italiano. Si bien la persecución no alcanzó los grados de saña que acontecieron en Alemania, sí se registraron cientos de deportaciones hacia los campos de concentración, de donde sólo unos pocos regresaron para dar testimonio de los horrores del Holocausto.

1.4. *Fascismo y Nazismo.*

Todo el análisis ideológico concerniente al fascismo italiano es aplicable al nazismo alemán. Los primarios conceptos relativos a las *élites* o minorías selectas, al valor de la disciplina, la jerarquía y el sentido de la predestinación, a la concentración en vez de la división de poderes, a la idealización y predominio del Estado y a la fusión indisoluble del partido único con el Estado y el gobierno constituyen la sustancia del nazismo.

También el nazismo es un producto vivo de la oportunidad histórica antes que una ideología concebida en abstracto. Pero fue muy fácil hacerle la teoría, en el momento oportuno, con genuinos materiales de construcción suministrados por la filosofía, la historia y el temperamento alemanes; este último factor, sobre todo, determina la diferencia entre el profundo grado de saturación que alcanzó el nazismo en Alemania y el florecimiento un tanto superficial, decorativo y teatral del fascismo en Italia.

Hegel, Nietzsche, Schopenhauer y Kant son los filósofos en cuyas fuentes abrevaron los teóricos del nazismo. De ahí surgieron el concepto semimístico del

Estado–gobierno y el de la predestinación del pueblo alemán al cumplimiento de una misión rectora entre las naciones. Nietzsche aporta la imagen del Superhombre; Hegel, el concepto de que a través del individuo se debía propagar el “espíritu o genio de la nación, el verdadero creador del arte, de la ley y de la religión”.⁷ Schopenhauer contribuye con su noción de la “voluntad”, que es la fuerza ciega e incontrastable, más potente que el intelecto y que la razón, cuya dinámica mueve la naturaleza y la vida humana. La causa eficiente del nacimiento y desarrollo del nazismo fue la aparición de un hombre: Adolfo Hitler, el *Fuehrer* –el jefe, el líder– en un sombrío panorama de posguerra.

Esa “voluntad”, esa fuerza primaria capaz de todo, ajena al racionalismo decadente era, según los nazis, la esencia de su vigor, de su fe y de su capacidad realizadora. De aquí hay apenas un paso a la tesis de las minorías selectas y las “razas selectas” definida en esta frase de Adolfo Hitler: “La historia del mundo está hecha por las minorías, allí donde las minorías incorporan la mayoría de la voluntad y la determinación”.⁸

La discriminación racial hacia los judíos fue un tema que ocupó un lugar preponderante en la política nazi hasta casi constituir una de sus características por la cual será largamente recordada. El Partido Nacional Socialista se constituyó en depositario y salvador de las prerrogativas y del sino superior de los arios. Se acusaba a los semitas, entre otras cosas, de haber monopolizado arteramente el control de los negocios, de haber rehusado participar en la primera Guerra Mundial, de ser los “autores del marxismo, de la democracia, del mercantilismo y de los postulados negativos del amor y la humildad”⁹ y de ser genéticamente inferiores a la raza “aria”.

⁷ Walter Montenegro, *Introducción a las doctrinas político económicas*, FCE, México, 1986, (Breviarios, 122.), p. 260

⁸ *Apud* Montenegro, *op. cit.*, p. 260

⁹ *Ibidem.* 266

Todo esto condujo al Partido Nazi a buscar la llamada “solución final”, o sea el exterminio masivo de los judíos europeos. De igual manera se exterminaron homosexuales, enfermos mentales, disidentes del régimen así como el grupo étnico de los gitanos.

Los historiadores aún discuten cuál de los dos, el fascismo o el nazismo, surgió primero. El punto de controversia no tiene mayor importancia. Lo más acertado es, seguramente, afirmar que fueron movimientos políticos nacidos y desarrollados simultáneamente como productos de condiciones económicas, políticas y sociales muy semejantes.

Si de manera cronológica se asigna cierta antelación al fascismo, también es evidente que el nazismo creó moldes que, sobre todo en la última época, fueron fielmente copiados por el fascismo. Hubo un equitativo intercambio de contribuciones: si una de las ideas que sustentaban al fascismo era la de resucitar las antiguas glorias del imperio romano, el nazismo hizo gran hincapié en el culto, a medias estético y religioso, de la mitología germana. De ahí el auge de las óperas de Wagner, en armonía con las inclinaciones musicales del propio Hitler.

El Estado nazi representaba al igual que el fascista, la materialización perfecta del “totalitarismo” o control absoluto del Estado sobre todos los aspectos de la vida individual y colectiva. El Estado nazi –como el fascista– es una organización piramidal en la que, conforme se asciende, se reduce más y más el número de los que ejercen el poder. Corresponde a la cúspide, el sitio privilegiado y excluyente, el líder como el *Führer* alemán o el *Duce* italiano. Paralelamente surgirían movimientos similares en distintos países de Europa con distintos nombres, como el falangismo en España, con el *Caudillo* Francisco Franco o el corporativismo en Portugal, con Antonio Oliveira Salazar, que continuarían en el mando tres décadas después de la guerra, lo cual significó un lamentable aislamiento y represión de sus respectivos países.

El final de la guerra, en 1945, fue el del nazismo y el fascismo. El 23 de abril de ese año, Hitler se suicidó junto con Eva Braun en su *bunker*, mientras Berlín caía bajo el avance de las tropas rusas. Pocos días después, en Dongo, al norte de Italia, los partisanos apresaban a Mussolini y a su amante Clara Petacci que intentaban huir hacia Suiza. Ambos fueron fusilados casi de inmediato.

Fue un triste epílogo para dos líderes que por sus delirantes sueños de poder y gloria cambiaron definitivamente el curso de la historia contemporánea, y sus consecuencias han dejado una impronta que aún se percibe sesenta años después de lo ocurrido.

Capítulo II LA SITUACIÓN HISTÓRICA DE LOS JUDÍOS EN ITALIA.

2.1. *Antecedentes*

La presencia de los judíos en Italia ha estado signada por los avatares de la historia, que abarca desde la época del Imperio Romano hasta la institución del primer ghetto en Venecia (1516) y posteriormente el de Ferrara (1624). En el año de 1598, al extinguirse la rama principal de la poderosa familia D'Este, la ciudad de Ferrara quedó bajo la dominación del Estado Pontificio, como en las otras Legaciones de la región de la Emilia Romagna.

Los judíos ferrareses protegidos por la poderosa familia D'Este que habían gozado de un período de prosperidad e integración a la vida civil e incluso de inmunidad con el Santo Oficio, fueron sometidos a las mismas restricciones que acataban las diversas comunidades que habitaban en los dominios papales.

En 1598 se les impuso la obligación de llevar el “signo judío”, que era una franja de tela amarilla en el pecho para los varones. Para las mujeres era un velo amarillo, que era también la marca de las prostitutas no judías.

Al ser instituido el ghetto¹⁰ en Ferrara, se ordenó que los judíos que vivían en las tierras que habían pertenecido a los D'Este fueran agrupados en tres centros: Ferrara, Lugo y Cento. En 1755 la Santa Inquisición ordenó la destrucción de todas las lápidas de los cementerios hebreos y prohibió que se erigieran otras en los mismos sitios.

A finales del siglo XVIII estalla la Revolución Francesa. Cae la monarquía borbónica y en 1796 Napoleón, al mando de un ejército francés que llevaba las ideas igualitarias de la Revolución, entra a Italia; en consecuencia, las diferencias religiosas son abolidas.

Los judíos de Italia miran con entusiasmo este cambio y simpatizan con el ejército invasor. Este período tuvo una breve duración ya que el Imperio Napoleónico se derrumbó en 1814 y todos los derechos logrados por los judíos sufren un retroceso con la vuelta al poder del Papado. Los ghettos que habían sido abolidos regresan a su antigua condición y se reanuda la intolerancia.

Por esta causa, los judíos apoyan la lucha por la independencia nacional. El *Risorgimento* italiano no fue sólo un movimiento de rescate nacional, también fue un cambio trascendental que incorporó a Italia dentro del marco más vasto de un movimiento europeo; para los judíos, *Risorgimento* no sólo significaba la unificación de Italia, ante todo, significaba la emancipación, no sólo contra el extranjero austriaco que pisaba el suelo nacional, sino contra los estratos más reaccionarios de la sociedad

¹⁰ La palabra *ghetto* es introducida en el vocabulario de la sociología por la Señoría de Venecia que señaló a los judíos el barrio de la fundición de monedas (*gettone*) para su morada. El nombre se extendió por toda Europa y tomó el significado de “barrio donde los judíos deben vivir recluidos”. Sin embargo, “los gentiles” visitaban los barrios judíos sobre todo en Venecia, para participar, en calidad de espectadores curiosos y divertidos, los festejos por la celebración de *Purim*. Entre los intelectuales italianos más iluminados existía un sincero interés por la cultura y las expresiones artísticas y fueron numerosos en toda la Península los intelectuales y pensadores judíos. Existieron músicos ilustres y estimados, dramaturgos reconocidos, médicos y filólogos. También fueron judíos algunos entre los principales coreógrafos y expertos del baile de la corte, un arte que era parte integral de la formación del gentil hombre del Renacimiento.

Eva Alexandra Uchmany, *La vida entre el judaísmo y el cristianismo en la Nueva España 1580-1606*, Archivo General de la Nación y Fondo de Cultura Económica, México, 1992. p. 39.

italiana, preocupados solamente de mantener sus antiguos privilegios y apegarse aún más a las tradiciones conservadoras que imponía la Iglesia Católica.

Al iniciarse el movimiento que culminaría en la unificación de Italia, los primeros en unirse fueron los judíos acomodados, que financiaron gran parte del movimiento. Giuseppe Mazzini, uno de los pilares de la lucha, fue ayudado durante su exilio en Francia por la familia Nathán Rosselli, que años después tendría un papel relevante en la lucha antifascista en 1935.

En 1848 Giovanni María Mastai Ferretti sube al Pontificado con el nombre de Pío IX. Para los judíos italianos comienza una época de apertura: se les permite levantar monumentos funerarios (han pasado doscientos años del edicto del Santo Oficio) y finalmente, las puertas de los ghettos son demolidas en 1860, el año de la unificación, lo que hizo posible un periodo de oportunidades sociales, económicas y políticas que durarían hasta la aparición del fascismo.

2.2. *Los judíos ante el fascismo.*

Los miembros de las primeras agrupaciones de fascistas en ciernes (fascistas de primera hora), como se les definiría después, crearon una atmósfera de zozobra y agitación política con el resultado que un cierto número de pequeño-burgueses vieran Ferrara como un lugar tranquilo y se refugiaran en ella.

Para los socialistas comenzó un largo período de represión; muchos de ellos, como Antonio Gramsci y Leone Ginzburg, morirían en prisión o padecerían arresto domiciliario como la maestra y luchadora socialista ferraresa Alda Costa, que inspiraría a Bassani el personaje de *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*.¹¹

Después del Concordato con el Vaticano de 1929, un año más tarde, Mussolini ordena la elaboración de la Ley Falco sobre las comunidades israelitas italianas. Al aparecer esta ley, las pequeñas comunidades son absorbidas por las

¹¹ Vid. Marylin Schneider, *The vengeance of Victim*, University of Minnesota, 1974. p. 50.

grandes, que tienen la tarea de custodiar el patrimonio histórico y artístico de las primeras.

De esta manera, diversas comunidades de los pequeños centros comenzaron a mermarse por el constante éxodo de sus integrantes hacia las grandes ciudades. En 1930 cesaron de ser autónomas varias comunidades de Las Marcas como Pesaro, Senigallia, Urbino, Cento y Lugo entre otras. La Ley Falco estipulaba que no obstante estar inscritos a las Comunidades, condicionadas a la residencia pero no a la ciudad de origen, los judíos no podían entrar y salir libremente de ellas, lo que antes era posible porque estaba en vigor la Ley Rattazzi¹² que concedía a los judíos plena autonomía y admitía libertad de inscripción.

Igualmente, el patrimonio artístico de las pequeñas comunidades sería preservado de los saqueos y despojos de documentos invaluable y objetos históricos que eran vendidos en el extranjero para enriquecer colecciones y bibliotecas privadas.

El objetivo principal era ejercer un control absoluto sobre los judíos italianos y su memoria histórica. Mussolini declaró que “el problema judío” no existía en Italia, pero ordenó vigilar estrechamente a Angelo Sacerdoti, el Rabino de Roma y ofreció todas las facilidades a los estudiantes judíos que venían huyendo de países como Alemania y Polonia donde ya había estallado la persecución, para continuar estudiando en colegios judíos italianos.

Dentro de la misma comunidad judía hubo divisiones por el número de judíos acomodados que apoyaron abiertamente al régimen y se adhirieron a los *sansepolcristi*.¹³ No hay que olvidar que Bassani tuvo ocasión de declarar en *La Nazione* (8 oct. 1975): “Io non mitizzo, anche come scrittore odio la monumentalità; gli ebrei non furono

¹² Urbano Rattazzi fue ministro del Interior del Reino Sardo en 1857 y su Ley sobre las Comunidades Israelitas permaneció vigente en muchas partes de Italia hasta 1930. Cfr. Valerio Lintner, *Un viaje a través de la historia de Italia*, Celeste, Madrid, 1991, p. 240.

¹³ Se les llamaba así porque los primeros grupos de fascistas se reunían en el atrio de la Iglesia del Santo Sepulcro de Milán.

diversi dagli altri: erano uguali, reazionari, fascisti... Non mi ricordo di nessun ebreo che non fosse fascista. Questa é la realtà”¹⁴

Los judíos italianos habían participado activamente tanto en la vida política de la nación como en los anteriores conflictos armados (unificación de Italia, Primera Guerra Mundial). Al igual que otros ciudadanos, militaban en las filas del Partido Socialista, del Partido Comunista y, desde su fundación, en el Partido Nacional Fascista. Al surgir el fascismo, la vida de los judíos italianos continuó de manera normal, sin discriminaciones, por espacio de casi quince años. No obstante, muchos judíos italianos no se hacían ilusiones: algunos militaban en los partidos antifascistas, sobre todo intelectuales como los hermanos Pincherle en Roma (el escritor Alberto Moravia y su hermano), en el grupo de Turín los escritores Carlo Levi, Leone Ginzburg¹⁵ y el poeta Vittorio Sereni. Primeros entre todos, los hermanos Rosselli, perseguidos por esbirros fascistas y asesinados en Francia en 1937. Carlo Rosselli, el más joven y combativo de los dos, había luchado en la guerra civil de España y fundado el periódico antifascista *Justicia y Libertad*.¹⁶

También los rabinos italianos mantuvieron una postura digna frente a las insistentes presiones de las autoridades. El rabino Castelbolognesi fue expulsado de Trípoli por observar las costumbres hebreas de no abrir los negocios los sábados, día del *Sabbath*, y los demás jefes de la comunidad de esa ciudad fueron azotados públicamente por observar las antiguas tradiciones. Esto se tomó como un acto de insubordinación hacia el virrey Balbo (dueño de *Il Corriere Padano*).

La situación empeoró por la estrecha relación del gobierno fascista con el Tercer Reich y se iniciaron los episodios de violencia hacia los judíos de toda Europa. El 11 de marzo de 1938, día del *Anschluss*, Austria ya había pasado a formar parte de

¹⁴ *Apud* Massimo Grillandi, *Invito alla lettura di Bassani*, Mursia, Milano, 1972. p. 105.

¹⁵ Carlo Levi fue confinado en un pueblo de Lucania, al sur de Italia. Producto de esas vivencias es su libro *Cristo si è fermato a Eboli*. Leone Ginzburg murió en prisión.

¹⁶ Gemma Volli, *Breve storia degli ebrei in Italia*, en <http://www.morasha.it/.ebrei>.

Alemania: esa noche, el pueblo se volcó en las calles gritando vivas al nacionalsocialismo (Hitler era austriaco) y consignas antisemitas, desatando actos vandálicos contra todos los establecimientos judíos.

El estallido mayor tuvo lugar en Alemania la noche del 9 al 10 de noviembre de 1938 cuando en Berlín y en todo el territorio alemán se destrozaron escaparates de todos los comercios judíos, se arrasaron sinagogas y se asesinaron a todos aquellos judíos que intentaron defender sus posesiones. Este episodio desencadenó el Holocausto y pasó a la historia como la *Kristallnacht* (la noche de los cristales rotos). La causa: el asesinato de un diplomático alemán a manos de un estudiante judío en París.

De manera paralela, en Italia aparecen libelos de carácter antisemita. El rector de la Universidad de Perugia, Paolo Orario, se encargó de su divulgación. Las campañas fueron iniciadas por periódicos como *Regime Fascista*, *Il Tevere*, *Giornalissimo*, *Quadrivio*, que no cesaban de publicar insultos y calumnias contra los judíos, siendo el más celoso divulgador del odio racial Telesio Interlandi, autor del libelo *Contra Judaeos*.

En mayo de 1938, Hitler viaja a Roma para devolver la visita que Mussolini le había hecho a Alemania. Muy pronto se dejaron sentir las consecuencias de la visita: una delegación de “expertos” sobre el racismo llega a Italia para instruir a los funcionarios públicos sobre esta pseudo-ciencia. El cuatro de julio de 1938 se publica el *Manifesto della razza*, firmado por un grupo de profesores entre los que destacó Nicola Pende, quien sostenía la absurda teoría de la pureza de la raza italiana, pretendidamente *aria*, por lo que los judíos serían extraños y peligrosos al pueblo italiano.¹⁷

¹⁷ En *La vita è bella*, de Roberto Benigni (Italia, 1997), se trata de manera irónica este concepto de la raza cuando el propio Benigni, que actúa en el papel principal de su película, subido sobre una mesa les explica a los pequeños alumnos de la escuela primaria “la grandeza della raza italiana?... l’ombelico”.

Contemporáneamente al *Manifesto della Razza*, se publica una edición especial de los *Protocolos* (julio 5 de 1938). Para sostener y difundir la absurda teoría racial, nueva y “extraña” para los italianos, inicia sus publicaciones una revista: *La Difesa della Razza*, dirigida por Telesio Interlandi.

Como no existía prensa libre en Italia durante este período y muchos periodistas competían en servilismo hacia el régimen, durante todo el verano de 1938, la prensa italiana publicó artículos difamatorios contra los judíos para predisponer a la opinión pública: el primero de septiembre de 1938 aparecieron las leyes antisemitas, tomadas del modelo nacional socialista alemán.

Hasta entonces, Mussolini no había adoptado ninguna postura política frente al racismo, de hecho, en su gabinete había ministros y subsecretarios judíos. Además, nunca obstaculizó la carrera de funcionarios y oficiales judíos y se declaraba partidario del Sionismo. A este respecto, pasó de un extremo a otro al manifestar su apoyo a los judíos en varias ocasiones, como cuando recibió en el Palacio Venecia al Dr. Chaim Weizmann¹⁸ y a Goldmann, líderes del Movimiento Sionista, acompañados por Angelo Sacerdoti, el rabino de Roma. En aquella reunión, Mussolini se refirió a Hitler como un “fanático y mal conversador” y se declaró partidario de la creación de un Estado judío en Palestina. Al inicio de las persecuciones en Alemania, Mussolini se pronunció como “defensor de los judíos” al evocar conjuntamente la Roma de los Césares y su relación con el pueblo hebreo.¹⁹

A pesar de la política seductora de Mussolini y su gobierno, en 1934 comenzaron las protestas: un grupo de jóvenes judíos fueron arrestados al encontrárseles propaganda antifascista, hecho que sirvió como pretexto para que muchos periódicos desahogaran su odio antisemita, como el *Corriere Padano*, propiedad de Italo Balbo, prominente fascista ferrarés y amigo personal del Duce. En

¹⁸ Chaim Weizman sería el primer presidente del Estado de Israel en 1948.

¹⁹ Fabio Suadi, *Gli ebrei nel fascismo, leggendo Bassani*, en André Sempoux, *Il Romanzo di Ferrara. Contributi su Giorgio Bassani*. Louvain-La Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 1983, p. 119-133.

junio de 1936 estalló una manifestación antisemita en Ferrara, la primera en Italia después de muchos años. Sobre los muros de algunos negocios aparecieron escritos “Viva il Duce. Morte agli ebrei”. Las indagaciones dieron como resultado que en la ciudad existiera un descontento contra los judíos, sobre todo de un numeroso grupo de estudiantes que había sido reprobado en los últimos exámenes.²⁰ Los estudiantes reprobados protestaron contra los directores de los Liceos que en su mayoría eran judíos. Este descontento estudiantil fue utilizado para iniciar las hostilidades contra los miembros de la Comunidad judía, algunos de los cuales desempeñaban cargos importantes dentro del gobierno local, la Banca y el comercio.

Pese a todo, los judíos ferrareses se resistían a creer en la amenaza que día a día se manifestaba en su contra y continuaban con sus actividades cotidianas. Dos años después, en 1938, bajo la presión de Hitler, Mussolini permitió las persecuciones raciales con el acuerdo de los más serviles integrantes del Gran Consejo, entre ellos su yerno Galeazzo Ciano, y la complicidad del Rey.

Las persecuciones tuvieron dos períodos distintos donde aumentaron progresivamente su violencia: desde septiembre de 1938 al autorizarse las leyes antisemitas y en 1943 con la creación de la República Social Italiana o República de Saló.

La historia es el cimiento que soporta las piezas de la construcción narrativa de Bassani, así como su pasión por restituir a la condición humana su dignidad perdida. Lo que le angustiaba de la historia y le causaba una profunda piedad era la muerte y el sufrimiento de los inocentes, los llamados “daños colaterales” que siempre hacen estrago en la población civil, es decir, en quienes se abstienen de combatir o no están en condiciones de hacerlo.

²⁰ Cfr. F. Suadi, *op. cit.*

Capítulo III RETRATO DEL AUTOR

3.1. *Datos biográficos.*

Giorgio Bassani nació el 4 de marzo de 1916 en Bolonia, capital de la región de la Emilia Romagna, de una familia de clase media alta de origen ferrarés. Su abuelo paterno era un reconocido médico y asimismo Enrico, el padre del escritor, continuaría la tradición. La madre de Bassani, Dora, era judía mixta, de madre católica. El matrimonio Bassani tuvo tres hijos: Giorgio, Paolo y Jenny. Por su condición de judío, Paolo debió abandonar sus estudios de ingeniería en Grenoble al declarar Italia la guerra a Francia.

Bassani siempre se consideró ferrarés; la casa donde vivió sus años de infancia y adolescencia aún se encuentra en Via Cisterna del Follo, y en sus habitaciones de altos techos, el visitante puede evocar la atmósfera que permea sus novelas.

Cursó sus estudios hasta llegar a la *maturità classica* en el Liceo “Ludovico Ariosto”, para después continuar en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Bolonia, por lo que debía viajar en tren todos los días desde Ferrara. Al cursar sus estudios literarios, la influencia que ejerció Roberto Longhi, su profesor de historia del arte, fue decisiva en su vocación artística, al igual que su amistad con el pintor Giorgio Morandi. Las ideas filosóficas y la postura antifascista del filósofo y crítico napolitano Benedetto Croce marcaron el rumbo de su formación literaria e intelectual, reflejado en sus primeros poemas y breves relatos escritos de esa época. En 1938 se graduó con una tesis sobre el escritor y patriota Nicolás Tommaseo, discutida con su profesor Carlo Calcaterra; paralelamente, el joven Bassani comenzaba a participar en actividades antifascistas en la clandestinidad.

En septiembre de ese mismo año se decretan las leyes raciales contra las comunidades judías en Italia y los estudiantes judíos de Ferrara son expulsados de todas las escuelas públicas. Separado de su novia católica y excluido de los círculos

donde alternaba con la juventud de la alta burguesía y practicaba el tenis, también se cierran las puertas de la Biblioteca Ariosteana, un ámbito cultural que funcionaba desde 1747 en un ala del Palacio Paradiso, que para él, como estudiante de letras, significaba un centro de estudios casi insustituible.

En 1940 Bassani publica *Una città di pianura*, pero no puede firmar su novela porque las leyes raciales prohibían a los judíos publicar cualquier tipo de literatura. Entre tanto, colabora activamente con el Partito d'Azione, una de las organizaciones más dinámicas de la Resistencia y es arrestado en mayo de 1942 junto con otros compañeros. Es puesto en libertad después de tres meses angustiosos y en agosto de ese mismo año contrae matrimonio con Valeria Senigallia (Val) e inmediatamente viaja a Florencia, donde reside poco tiempo y después a Roma, con su esposa y su familia. La mayoría de sus parientes de Ferrara terminarían en el campo de concentración de Buchenwald.

El 8 de septiembre de 1943 el mariscal Badoglio anuncia un armisticio: las tropas alemanas ocupan el norte y el centro de la península italiana. Bajo una falsa identidad, Bassani vive en Roma con Val y sus hijos Enrico y Paola. La familia habita dos estancias en una casa oscura y sin calefacción. Para sobrevivir, Bassani traduce literatura norteamericana de autores como Ernest Hemingway.

El 25 de abril de 1945 el norte de Italia es liberado, todo el pueblo italiano espera ansioso el final de una guerra que la gran mayoría no deseaba. Sale a la luz el poemario *Storie dei poveri amanti*. En 1946 en Italia se lleva a cabo un referendo nacional que significa el fin de la monarquía y se instituye el gobierno republicano.

En 1948, Bassani colabora como editor de la revista *Botteghe Oscure*, que publicaba ensayos de autores internacionales y en la que también colaboraban los jóvenes escritores Italo Calvino y Pier Paolo Pasolini. Un año atrás había publicado su libro de poesía *Te lucis ante*, en el que volcó su dura experiencia en la prisión. Impartió

clases de literatura en el Instituto Náutico de Nápoles, alternándolas con sus actividades de actor y guionista cinematográfico.

En 1953 se publica *La passeggiata prima di cena*. Bassani invita al poeta y realizador Pier Paolo Pasolini a colaborar en guiones cinematográficos. Durante un buen número de años trabajan juntos, dispensándose una mutua admiración por el compromiso literario y político de cada uno. Es catedrático de Historia del Teatro en la Academia Nacional de Arte en Roma y también se desempeña como director y vicepresidente de la Radio y Televisión Italiana (RAI).

En 1955 Bassani crea y es simultáneamente activo colaborador de Italia Nostra, una asociación dedicada a proteger los paisajes naturales y los monumentos históricos de Italia. En 1956 se publica *Cinque storie ferraresi* y con la novela corta *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, una de las cinco historias que componen el libro, gana el Premio Internacional Veillon.

En 1958 se publica *Gli occhiali d'oro*, una novela que narra la decadencia de un prestigioso médico a causa de sus preferencias sexuales. La historia se desarrolla paralelamente con la de un joven estudiante judío en los oscuros tiempos de las leyes raciales y el cerrado ambiente de la alta sociedad ferraresa.

Bassani es nombrado director editorial y consejero de la casa editorial Feltrinelli, y ahí descubre un auténtico talento de la literatura italiana del siglo XX: Giuseppe Tomasi di Lampedusa, que en su única novela *Il gattopardo*, recrea la historia de una familia de la alta aristocracia siciliana en la época de la unificación italiana. Prologada por Bassani, la novela significó un éxito tanto en Italia como en el extranjero y fue llevada a la pantalla por el realizador Luchino Visconti en 1962.

Participa en *Paragone*, una publicación de literatura y arte dirigida por su antiguo maestro Roberto Longhi y la escritora Anna Banti. En 1962 escribe su obra maestra: *Il giardino dei Finzi-Contini*, que le significa el Premio Viareggio.

La obra tiene un gran éxito dentro y fuera de Italia. En su contexto, de acuerdo a las teorías historicistas de Croce seguidas por Bassani, el pasado se hace presente y se convierte en un añorado porvenir. Largamente elaborada en la memoria del escritor con personajes reales y criaturas fantásticas, como la inolvidable Micol Finzi-Contini, fue traducida a los principales idiomas y se realizó la versión cinematográfica, dirigida por Vittorio De Sica.²¹

En 1963 se publica *L'alba ai vetri* (poesía) y en 1964 *Dietro la porta*, otra novela ambientada en Ferrara durante sus años estudiantiles del Liceo. La novela es un microcosmos donde se comprueban de manera exasperada algunos valores como el patrimonio, la inteligencia, la clase social y la religión.

Continúa su colaboración con Italia Nostra hasta 1980 cuando se le nombra Presidente emérito. En 1966 publica la recopilación de ensayos críticos *Le parole preparate*, en 1968 la novela *L'airone* por la que le otorgan el Premio Campiello. En 1974 toda su obra se compila en un solo volumen: *Il romanzo di Ferrara*, conjuntamente con *Epitaffio*, reunión de sus textos poéticos.

En 1975 es profesor visitante de la Universidad de Indiana, en Estados Unidos, tres años después en la Universidad de Berkeley, California y en la McMaster University en Canadá. Algunos de sus poemas de *In gran segreto*, publicado en 1978, se basan en las experiencias americanas.

En 1980 sale a la luz la edición corregida y aumentada de *Il romanzo di Ferrara*, en 1982 *In rima e senza*, colección poética, y finalmente, en 1984, *Di là dal cuore*, viejos y nuevos trabajos de reflexión y de análisis, que significan un círculo de sentimientos reservados a un escritor como Bassani, que cultivó tanto la poesía como la prosa.

Con la edición en 1982 de *Il romanzo di Ferrara*, integró toda su narrativa en un solo volumen reescrito durante tres años. Esto lo hizo al comprender que había

²¹ Bassani nunca estuvo de acuerdo con la adaptación de De Sica y así lo declaró en la conferencia titulada *Il giardino tradito*, realizada en la Universidad de Louvain. (cfr. Sempoux, *op. cit.*, p. 159). He visto la película y estoy de acuerdo con la postura de Bassani.

hecho en su vida un único libro. Tardó veinte años en admitir ese proceso: “Nadie escribe su obra de una sola vez, la va descubriendo, mi obra no es una historia del *yo*, pero en ese *yo* aspiro a que ingrese toda la realidad” aseguró en Buenos Aires en abril de 1983 al dar una entrevista al periodista Hugo Beccacece, Director del Suplemento Literario de La Nación.²²

La herida producida por las leyes raciales permeará toda su obra: de ella provendrá ese sentimiento ambiguo, polivalente de amor y odio, de rencor y remordimiento hacia Ferrara, y la idea de precariedad de una condición humana como la judía, que siempre está a punto de derrumbarse, porque el *progrom*, el rechazo que proviene de los *goim* –los no judíos que pertenecen a la raza aria– siempre es posible a cada instante.

A pesar de todos estos sentimientos encontrados, la ciudad de Ferrara es hoy conocida en el mundo literario por las obras de Bassani, que emocionaron a varias generaciones por su atmósfera lírica y un sutil toque proustiano. Al igual que su *yo* literario –y judío– su Ferrara era como un mundo imaginario propio, similar al condado de Yoknapatawpha de Faulkner, al Dublín de Joyce y al Macondo de García Márquez.

De la vida de Bassani se han recopilado algunos testimonios de personas que le fueron muy cercanas, como su hermana menor Jenny, que lo recuerda así:

Giorgio da ragazzo, voleva diventare musicista; stava ore ed ore ad ascoltare Bach, Beethoven, Mozart; studiava il piano, ma piú che altro, suonava ad orecchio tutti i motivi che udiva. A scuola era molto bravo. A diciasette anni rinunció di colpo alla musica e prese la strada dello scrittore. Si mise a studiare con piú lena di prima, soprattutto letteratura italiana. Gli bastavano dieci minuti per mangiare un boccone, poi tornava a tavolino.²³

Esta inclinación musical de Bassani se percibe en el ritmo dulce y equilibrado tanto de su poesía como de su prosa, con un sentido del ritmo y una precisión en la

²² Link permanente: <http://www.lanacion.com.ar/505239>

²³ *Apud* Grillandi, *op. cit.* p. 22.

que no cabe una nota falsa, o mejor dicho, una palabra que no armonice, con una perfección casi exagerada, disciplina adquirida de su aprendizaje musical.

Los últimos años de la vida de Bassani se vieron ensombrecidos por la enfermedad de Alzheimer, un hecho paradójico para alguien que concebía la memoria como algo de valor inestimable y declaraba que sólo de esa manera el pasado podía continuar vivo, al igual que los personajes que recreaba en sus novelas. Murió en Roma el dos de febrero del año 2000.

3.2. *El milieu cultural de Bassani.*

En 1935 sucede un hecho fundamental en la formación humana y literaria del escritor ferrarés; en aquel año se trasladaron a Ferrara algunos maestros normalistas originarios de Cerdeña que recién se habían graduado: Giuseppe Dessí, Claudio Varese, Mario Pinna y Franco Dessí Fulgheri, ue muy pronto se relacionaron estrechamente con Bassani, algunos años más joven que ellos, pero preparado para absorber tanto el mensaje antifascista (de Claudio Varese, en particular) como los fermentos más actualizados y por así decir, menos “literarios” de la cultura de ese grupo.

Todo esto aflora en una página autobiográfica que vale la pena conocer para saber cuáles eran los pensamientos del autor en esa primavera de 1942, ya en plena guerra, después de enterarse de las alarmantes noticias sobre lo que ocurría en los frentes de batalla:

Critico si nasce: poeti si diventa –disse Roberto Longhi–. Nella primavera del '42, il primo impulso a scrivere versi mi venne, piú che dalla vita e che la realtà, dall'arte, dalla cultura. Da tempo mi avevano colpito le poesie di due vecchi compagni d'università: Francesco Arcangeli y Antonio Rinaldi, e quelle di Pompeo Bettini, che Benedetto Croce aveva ristampato nell'inverno precedente, da Laterza. Seguivo, oltre a ciò, i miei amici storici dell'arte – lo stesso Francesco Arcangeli, Giuseppe Raimondi, C. L. Raggianti, Cesare Gnudi, Giancarlo Cavalli, sulle tracce dei pittori ferraresi e bolognesi del Cinque e Seicento. Coticché la campagna tra Ferrara e Bologna, che il mio treno percorreva quasi quotidianamente, mi si mostrava attraverso i colori, intrisi d'una luce come velata, di quelle antiche pitture. La primavera del '42... Stalingrado, El Alamein, e il futuro incerto... Eppure, nonostante tutto, la vita non mi è mai parsa così bella, così bella e struggente come

allora. Uscivo dalla giovinezza, lo sentivo bene: ma senza rimpianti, guardando ai miei errori passati. Con una sorta di benigna condescendenza. Per la prima volta mi sentivo spettatore indulgente di me stesso. E così, nel treno che mi riportava ogni sera a Ferrara, da Bologna dove avevo compiuto gli studi universitari, e dove, anche dopo, avevo continuato a recarmi con la stessa frequenza di un tempo, dagli amori studenteschi, dai quali mi vedevo a un tratto escluso, si svolgeva davanti ai miei occhi incantevole ma distante, distante per sempre. Una delle prime poesie che scrissi riguarda quel treno serale. Ebbene, quella che si vede attraverso i finestrini dello scompartimento di terza classe è la mia terra, sí; ma resa con la mente alle tele che gli amici, proprio in quei mesi, mi venivano mostrando, distante e patetica come appare dietro quelle rustiche madonne provinciali, quei santoni dalle membra arrossate sudaticce.

Questa è l'ora che vanno per calde erbe infinite
Nel mio paese gli ultimi treni, con fischi lenti
Salutano la sera, affondano indolenti
In sonni dove tramontano rosse città turrite.²⁴

Los datos biográficos son significativos, así como las persecuciones raciales sugeridas en la frase “el futuro incierto, oscuro” y con una ciudad en primer plano: Ferrara, y otra al fondo: Bolonia. La primera, lugar del corazón y de los afectos; la segunda, la apertura a la vida y a los estudios.

Cabe señalar la importancia que tuvo la personalidad de Benedetto Croce (1866–1952), gran intelectual de la preguerra, en la formación de Bassani. Croce, como historiador y filósofo representa la corriente hegeliana en Italia y su tendencia liberal en la política lo lleva a redactar en 1925, el *Manifiesto de los intelectuales antifascistas*. En el terreno literario sitúa toda creación dentro de una continuidad histórica, afirmando así la necesidad de *no* juzgar la literatura únicamente por criterios puramente estéticos. La importancia de su obra y su inmenso prestigio personal hacen de Benedetto Croce el pensador que domina la vida cultural de su época, así como un paradigma para todo intelectual italiano del siglo XX.²⁵ Para la época de la muerte de Croce (1952), Bassani había publicado ya cuatro volúmenes de poesía y había

²⁴ G. Bassani, *L'alba ai vetri*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 85-86

²⁵ Vid. Antoine Ottavi, *La literatura italiana contemporánea*, México, FCE, 1982, p. 11.

comenzado a cambiar decisivamente hacia la prosa, influenciado por Eugenio Montale y Giuseppe Ungaretti, poetas herméticos de la generación anterior.

El autor había hablado de la importancia que tuvo Croce en su desarrollo artístico e ideológico, así como en sus técnicas de narrativa y construcción poética y, aunque no fue inmune hacia los derroteros políticos y literarios que tomaba la segunda mitad del siglo, siempre actuó conforme a los principios de Croce.

Bassani coincidía con las propuestas literarias de los modernos escritores europeos como Marcel Proust, Henry James, Thomas Mann, James Joyce, Robert Musil e Italo Svevo, a quienes había leído y comparado con Croce. De la misma forma había asimilado las lecciones de Longhi, su maestro y amigo en la Universidad de Bolonia y las austeras, sutiles y metafísicas pinturas de Giorgio De Chirico, quien había vivido en Ferrara, y del boloñés Giorgio Morandi. A través de su obra pictórica, estos artistas influenciaron y añadieron elementos de claridad, precisión y realismo en el contenido de los aciertos poéticos de Bassani.

Una profunda fuente de inspiración literaria fue, sin duda, el escritor Alessandro Manzoni (1765–1873), autor de la célebre novela *I promessi sposi*, a quien Bassani invoca en el epígrafe de *Il giardino dei Finzi-Contini*. La influencia de Manzoni, considerado como el patriarca mayor de la moderna literatura italiana, se infiltra en los textos de Bassani no solamente a través de epígrafes y acotaciones, sino también de técnicas estilísticas, ironía, y lo más notorio, mediante la huella de la historia en los individuos comunes y la fuerza de los problemas sociales y morales en cada uno de ellos.

3.3. *Bassani entre el neorrealismo y el hermetismo.*

El neorrealismo se presentaba dentro del paisaje literario como un segundo “verismo”, con personajes que en cierta manera recordaban a los del escritor emblemático del

“verismo” Giovanni Verga (1840–1922) pero en el marco de la posguerra y con las reivindicaciones de la clase obrera por el socialismo.

El verismo no era una anticipación de la novela neorrealista, como se dijo cuando triunfaba el populismo narrativo basado en las indicaciones póstumas de Gramsci a propósito de una “literatura nacional-popular”:²⁶ se trataba de una operación literaria alejada de los derroteros que había tomado la narrativa europea del siglo XX.

Mientras tanto, el escritor turinés Cesare Pavese (1908–1950) se consolidaba con *Prima che il gallo canti*, que preludiaba al neorrealismo de forma más directa. Pero ante todo, Pavese seguía una de las fundamentales lecciones de la literatura del Novecento, y muy en especial la de los autores norteamericanos como Faulkner, Dos Passos, Steinbeck y Hemingway, los llamados escritores de la *lost generation*, la generación perdida. Estos escritores resaltaban la importancia vital de los hechos mínimos, aparentemente sin significado que los narradores decimonónicos evitaban cuidadosamente al elegir episodios relevantes, rígidamente concatenados que daban un resultado efectista y de fácil deducción, que al mismo tiempo le restaban solidez y profundidad a la novela.

En 1948 Bassani participó como crítico en la segunda edición de *I neorealisti italiani* y le tocó en suerte analizar la novela *Il compagno* y en esta obra, que es la menos afortunada de la producción de Pavese, hace notar las fisuras que ya presenta el neorrealismo: la expresión de un mundo que no es ya como parece, de una sociedad italiana entre la pequeña burguesía y el proletariado, una especie de quimera, en donde por otra parte, están ausentes la adecuación moral e histórica.²⁷

²⁶ Antonio Gramsci, *op. cit.* p. 174.

²⁷ *Vid.* Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)*, Roma, Editori Riuniti, 1967, p. 803. En esa época también resistía tenazmente la poética de la memoria, en la que *Cronaca familiare*, de Vasco Pratolini (Florencia, 1913–1990) encajó perfectamente al ser una de las obras mejor estructuradas del neorrealismo. En esta obra, la memoria se vuelve cómplice afectiva del

Aunque el estallido del neorrealismo cinematográfico no se produjo plenamente hasta la liberación, ya en 1942 aparecen los primeros filmes como *Ossessione*, de Luchino Visconti e *I bambini ci guardano*, de Vittorio de Sica. El verismo del primero y la cotidianeidad sentimental del segundo, así como la tendencia documentalista que en aquella época llevaba a cabo Roberto Rossellini en el seno de anodinas producciones oficiales, anuncian ya el aldabonazo de *Roma, città aperta* y *Paisà*. En 1947 Visconti realiza *La terra trema* basada en *I Malavoglia* de Giovanni Verga, cinta emblemática del neorrealismo junto con *Sciuscià* e *Ladri di biciclette*, de De Sica con la colaboración de Cesare Zavattini como guionista, que constituyeron la tercera aportación al neorrealismo.²⁸

La narrativa neorrealista comenzaba a decaer y no quedaba otra alternativa que evolucionar: substraídos al ambiente popular y a la agitación de la crónica, volvían los temas del antifascismo, de la guerra y la Resistencia. El poeta Eugenio Montale publica *La bufera e altro* y Pratolini *Diario sentimentale*.

En 1956 el neorrealismo llegaba a su fin y con él un decenio de literatura en la que sobresale Pavese, considerado por los críticos actuales como redescubridor de estructuras arquetípicas inmutables, como el Mito, alrededor del cual gira su obra poética como “I mari del Sud” “Il dio caprone”, “Antenati”, etc., contenidas en el libro *Lavorare stanca* y en novelas como *La luna e i falò*, *Paesi tuoi* y *Dialoghi con Lencó*.

El tema de la segunda Guerra Mundial y de la Resistencia tuvo una gran importancia en la literatura italiana del segundo *dopoguerra*. Fueron muchos los italianos (civiles, soldados, deportados, judíos y partisanos) que escribieron

dolor cercano. El ámbito familiar, la “crónica familiar”, alcanza inevitablemente una dimensión social dejando la dolorosa sensación de la injusticia general que rodea una muerte prematura.

²⁸ Debido a diversas causas (dialéctica de las teorías, presiones económicas y políticas externas sobre todo de los Estados Unidos, cambios sociales etc.), el neorrealismo inició su declive en 1950 al surgir comedias que tendían a vulgarizarlo, pero que en el mercado internacional tuvieron mucho éxito y contribuyeron al lanzamiento de las más destacadas *vedettes* italianas de la posguerra, como Gina Lollobrigida y Sofia Loren.

testimonios de los sufrimientos padecidos en las nieves de Rusia, el desierto africano, los campos de exterminio, entre los escombros de las ciudades bombardeadas y la lucha partisana entre las montañas y los bosques.²⁹

Una cita de Chejov: “Qué debo decirte, las visiones son espantosas, pero también la vida es espantosa. Yo, querido mío, no comprendo la vida y tengo miedo”, introduce *Una notte del '43*. Y caracteriza enseguida esta “historia ferraresa” (publicada la primera vez en *Botteghe Oscure*, no. XV, 1955), distinguiéndola de otros testimonios semejantes como *L’Agnese va a morire*, de Renata Viganò, *Il sentiero dei nidi di ragno*, de Italo Calvino e *I ventitré giorni della città di Alba*, de Beppe Fenoglio, sobre la lucha entre partisanos y fascistas de la República de Saló después del ocho de septiembre de 1943.³⁰

Dos visiones-vida, dos vicisitudes igualmente *espantosas* ponen en movimiento la novela de Bassani: una pública, de crónica y trágico significado, y la otra, privada y dilemática. Por una parte la trágica visión de la noche del quince de diciembre de 1943 en Ferrara, uno de los episodios históricamente más crueles en el período de una Italia ocupada por los nazi-fascistas. La otra parte es la tragedia personal de Pino Barillari, el protagonista de la novela.

Las experiencias narrativas del *dopoguerra* no tenían realmente nada en común con los relatos de Bassani que, respecto a la literatura de sello neorrealista y las vanguardias que siguieron, asumió siempre posiciones vivamente críticas. En la obra del escritor ferrarés, más que la Resistencia armada, está la conspiración antifascista en los años anteriores a la guerra y esto corresponde al compromiso y a la actividad del autor que en su juventud, por un largo periodo, fue más política que literaria. Los representantes de la literatura neorrealista a menudo habían oscilado entre la adhesión

²⁹ Entre los autores de las novelas sobre el tema de Guerra y Resistencia se encuentran nombres de grandes escritores como Elio Vittorini (*Uomini e no*), inspirada en la guerrilla (sitio de Milán por los alemanes en 1943); Italo Calvino, que fue partisano en Liguria, narra en la novela *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) la Resistencia vivida por Pim, un adolescente salvaje.

³⁰ Renato Bertacchini, *I Contemporanei*, Marzorati, Milano, 1969, p. 807.

al Partido Comunista o una tácita aceptación del fascismo, mientras que la formación política de Bassani, seguidor apasionado de los postulados de Croce, fue esencialmente demócrata y liberal hasta sus últimos días. La militancia clandestina de Bassani databa desde 1936 y se trató de un caso muy particular en aquellos tiempos en los que el proceso acostumbrado para un joven era pasar al antifascismo después de haber militado en el fascismo. El autor organizó toda una red de persuasiones coherentes y sagaces donde admitía su adhesión al neorrealismo posbélico y sus tendencias a lo crepuscular y sentimental, a la definitiva y práctica liberación del culto de la literatura como obsesión lograda con los ejercicios de redacción en *Botteghe Oscure*.

En lo que concierne al ejercicio literario, y en particular *Il romanzo di Ferrara*, Bassani mostró una extrema coherencia: un trabajo muy profundo y concentrado al volver a elaborar los pormenores de sus propias experiencias y recordar hechos conocidos de forma directa, utilizar todo lo que desde los años de la juventud había visto, pensado, vivido, además de las viejas memorias familiares que formaron parte de su vida, un “piccolo e segregato universo”.³¹

Existe una alusión a la novela europea entre las dos guerras que no había encontrado un referente en la literatura italiana de esa época. Uno de los temas de esta narrativa –que tiene en el escritor alemán Thomas Mann, su mayor exponente– era el del aislamiento, la prisión, la estancia en una clínica,³² el exilio en un país remoto y olvidado, situaciones que favorecían la inclinación de los personajes a la meditación y la ilusión de que la vida verdadera fuese el mundo de las ideas.

³¹ Esta frase pertenece al epígrafe de “L’odore del fieno”, Mondadori, Milano, 1991, p. 901.

³² *La montaña mágica* o *Der Zauberberg* del escritor alemán Thomas Mann (1875-1955) representa una metáfora de la descomposición social que sufrió Europa, sobre todo Alemania, durante los conflictos bélicos. La obra se publicó en 1924. Mann recibió el premio Nóbel de Literatura en 1929 y al estallar la 2ª. Guerra mundial se exiliò en los Estados Unidos de Norteamérica por ser contrario al nacionalsocialismo.

Una situación similar de segregación se hace presente en el *Romanzo di Ferrara*, la compilación de todas las novelas, crítica y ensayos de Bassani. Se agregan también el alejamiento y el persuasivo desarrollo de la investigación hacia una forma de relato y novela como componentes mixtos de historia y vida social, de existencia y estados de ánimo, de sucesos privados y públicos, amalgamados y fusionados por la tensión narrativa. Por todo lo anterior, su obra tiene muy poco o nada que ver con la literatura neorrealista, más bien se oponía a los pasivos esquemas naturalistas a través del filtro crítico en el que era rigurosamente pasada la materia de la narrativa. Él mismo fue un crítico implacable consigo mismo al corregir o rehacer sus novelas si lo consideraba necesario.

Una cita de Válerý define con exactitud el quehacer literario de Bassani: “Classico è lo scrittore che si porta dentro un critico e che l’associa continuamente al suo lavoro e alla purezza[...]la purezza è il risultato di operazioni infinite sulla lingua, e la cura della forma non è altro che la riorganizzazione meditata degli strumenti espressivi.”³³

Esta cita de Válerý expresa puntualmente la disciplina y el rigor contenidos en los textos de Bassani. Por otra parte, Luigi Baccolo en la *Gazzetta del Popolo* (21 enero 1975) escribe: “Nella musica straordinariamente sapiente che è *Il Romanzo di Ferrara*, l’orchestrazione della frase principale procede per acceni, per suggerimenti, per infinite presenze misteriose di una intensità poetica che ha pochi riscontri nella letteratura contemporanea”.³⁴

Es evidente que *Il romanzo di Ferrara* no habría resentido en absoluto las nuevas tendencias literarias después del neorrealismo; contemporáneos a la conclusión de las *Cinque storie ferraresi* son *Ragazzi di vita* de Pasolini (1955) y *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* de Carlo Emilio Gadda, que en 1957 obtendría el Premio Viareggio. En una

³³ Giuseppe Petronio, *L’attività letteraria in Italia, Storia della letteratura italiana*, Palumbo, Palermo. 1994, p. 908.

³⁴ *Apud.* Grillandi, *op. cit.*, p. 146.

entrevista, Bassani declaró: “I romanzi e i racconti di Carlo Emilio Gadda, i due romanzi di Pier Paolo Pasolini hanno dimostrato chiaramente, mi sembra, che l’uso del dialetto è piú che legítimo. E perché non dovrebbe esserlo, del resto? Esistono vocaboli nobili e ignobili?”³⁵

La literatura de Gadda (Milán, 1895, Roma, 1973) se caracterizó por utilizar toda clase de giros dialectales de diversas regiones de Italia, así como la creación de neologismos. Su relato *L’Adalgisa* publicado en 1944 muestra esta experimentación al emplear el milanés. En *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* el dialecto que impregna la narración es el romanesco.

Más tarde, después de la fase de las relaciones entre lengua y dialecto, se verían los resultados de la fusión entre lenguaje industrializado y crítica literaria, acompañando las obras narrativas de “argumento industrial”, entre diarios de trabajo y textos de sociología novelada.

Estaba lista una nueva fórmula a base de ingredientes *dialettali*, *gergali*, áulicos y técnico-científicos, de exasperación estilística usada como instrumento polémico primario, donde imperaba la sátira del milagro económico y se divulgaba el descubrimiento de la *noia* (el hastío, el aburrimiento) como una nueva corriente literaria y uno de sus mejores exponentes fue Alberto Moravia (1907–1990), autor de novelas como *La romana*, *La ciociara* (de estilo marcadamente neorrealista), *Gli indifferenti* y *Agostino*, entre otras.

La literatura mantenía una unión con la realidad pero preferían rodearla y deformarla recurriendo a los recursos de la paranoia y de la monomanía. Más tarde, al sostener las vanguardias la idea de una literatura inútil y asocial, la narrativa se dividía entre obras experimentales, novelas oníricas, laberínticas, demenciales, de triple

³⁵ Giorgio Varanini. *Il Castoro*, Nuova Italia, Firenze, 1970, p. 4.

significado, etc. A través de estas fases se llegaba al final de los años 60 cuando, con *L'airone*, Bassani vuelve a levantar críticas encontradas.³⁶

Fue en esos años cuando otra generación de escritores y críticos neo-experimentalistas *avant-garde*, el “Grupo 63” encabezó una campaña contra Bassani y uno o dos reconocidos escritores como Pier Paolo Pasolini, a los que consideraban como exponentes de la poesía “neocrepuscular” que degenera en una melancolía autobiográfica. Encabezaban ese grupo Edoardo Sanguineti, Luigi Malerba y Giorgio Manganelli formando la vanguardia de la ficción posmodernista italiana en su empeño por ampliar los horizontes de lecturas: sus métodos fueron tan audaces como agresivos al irrumpir en la narrativa al fragmentar sus roles tradicionales con nuevas formas de juegos lingüísticos y reconstrucción narrativa golpeando –por diversión– leyes físicas, objetivas y lógicas.³⁷ No obstante, el escritor ferrarés consideró a estos escritores como si se encontrasen dentro de una “torre de marfil” teorizante, animados por un combativo espíritu banal, y refutó tranquilamente reconocer su existencia.

En 1968 se desintegra el “Grupo 63” bajo la presión de los acontecimientos sociales y políticos. Esta disgregación hace volver en buena medida a la dicotomía anterior: unos eligen el compromiso social y político, y otros, la literatura. Uno de los participantes del “Grupo 63” fue un joven llamado Umberto Eco, quien a distancia del tiempo recuerda la vieja polémica como un ejercicio que en el pasado tuvo mucho sentido de utilidad: por ejemplo la clasificación de *Best seller* aplicada a Bassani con *Il giardino dei Finzi-Contini* y a Lampedusa con *Il gattopardo*, como obras carentes de cualidades o bien, en el lenguaje marxista que utilizaba este grupo: libros “consoladores” como reporta Marilyn Schneider. Eco resume:

One can say that the equation “popularity = lack of value” was encouraged by certain polemical positions that we, of the *Gruppo 63*, took even before 1963, when

³⁶ Giuseppe Petronio, *op. cit.*, p. 983.

³⁷ Antoine Ottavi, *op. cit.*, p. 123.

we identified a successful book with a consolatory book and a consolatory novel with a good plot, while we celebrated the experimental work, that scandalizes and is rejected by the vast public”. Of the writers scorned in the sixties. Eco singles out Bassani for special reevaluation: “Regarding Bassani [...] I would act very much more cautiously today, and if I were back in 1963 I would accept him as a fellow traveler”.³⁸

Es por demás agregar que el escritor permaneció ajeno a todos los múltiples y variados procesos que pudieron haber atraído a cualquier otro narrador inclinado hacia esas nuevas tendencias. Entre otras cosas, Bassani no compartía la actitud marcusiana³⁹ en polémica con la civilización del consumismo que también se reflejaron en la literatura. Bassani, persuadido de que la evolución política de cada país deba acompañarse de una industrialización promovida por una activa burguesía democrática, ejercía una activa labor en defensa de los monumentos y de la naturaleza que lo coloca entre los asertores de una modernidad racional y civil.

Durante el ventenio fascista la poesía experimentó un profundo cambio al buscar en las formas cerradas una coartada para expresar de manera no políticamente peligrosa su aversión al régimen, valiéndose de que su contenido era considerado difícil, reservado a la lectura de unos pocos.

La línea de poetas como Giuseppe Ungaretti (1888-1970), Umberto Saba (1883-1957), Eugenio Montale (1896-1981), representantes del hermetismo, consistió en apartarse de todo recurso sentimental o ampuloso para situarse en una descarnificación y decantación del lenguaje y como consecuencia, en la búsqueda de una línea pura, a través de formas que permitieran condensar en un mínimo de hechos expresivos un máximo de significados, y sugestivas de una profunda religiosidad.

³⁸ Marilyn Schneider, *Vengeance of the victims*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1986. p. 217.

³⁹ Herbert Marcuse fue un filósofo y sociólogo alemán naturalizado norteamericano (1898-1979), autor de *Eros y civilización* y *El hombre unidimensional*. En sus obras critica la excesiva tecnocracia moderna, anuladora de toda idea de democracia en los sistemas políticos. Marcuse influyó decisivamente en los movimientos estudiantiles de 1968 en Estados Unidos al aceptar una cátedra de filosofía en la Universidad de Berkeley.

Por otro lado, la lírica *nueva* nace también bajo la influencia de la estética de Benedetto Croce así como de los simbolistas franceses más emblemáticos como Mallarmé, Verlaine, Rimbaud y Valéry: se concluye que la tarea del poeta es *no* agregar a un núcleo inicial de intuición lírica todo un mundo de percepciones sentimentales, civiles y demás, sino por el contrario, *aislar* aquel núcleo de pureza original, excavar hasta encontrar la palabra definitiva de gestación esencial, aislar el relámpago, la iluminación instantánea y fulgurante.

Para esta poética de la *palabra*, Giuseppe Ungaretti condujo a términos extremos el proceso de decantación y concentración iniciado ya por los fragmentistas y construyó una escritura de tal esencialidad que tipográficamente las palabras y los espacios, el calibre de los vacíos, los títulos mismos contribuyen a sugerir y evocar, como Apollinaire en sus caligramas.⁴⁰

El hermetismo se asocia o encuentra eco en la pintura metafísica contemporánea de De Chirico, que representó magistralmente los vacíos y silencios de las calles de Ferrara o de Giorgio Morandi, de quien Bassani fue discípulo en su cátedra de Historia del Arte.⁴¹

En un escrito de 1952, Montale afirmaba “ritengo che anche domani le voci piú importanti saranno quelle degli artisti che faranno sentire, attraverso la loro voce di isolati, un eco del fatale isolamento di ognuno di noi”.⁴² Estas declaraciones son al mismo tiempo de poética y de ética, y que explican su rechazo al fascismo así como su esfuerzo personal de expresar en su poesía no los hechos sino el sentido.⁴³

Este sentido de aislamiento, de segregación, se encuentra muy presente en toda la obra de Bassani, que desde sus inicios literarios declaraba tener muy presente la influencia de los poetas herméticos, en especial Ungaretti y Saba:

⁴⁰ Por ejemplo, resulta significativo su famoso poema “Mare”, que después se llamó “Mattino”: “M’illumino/ d’immenso”.

⁴¹ Massimo Grillandi, *op. cit.*, p. 25.

⁴² *Apud.* Giuseppe Petronio, *op. cit.*, p. 912

⁴³ *Idem.*

Durante l'estate del '35, tuttavia, dopo quel primo anno di università, credo che un bilancio, più o meno consciente, lo avessi fatto. Che cosa volevo fare, della mia vita? L'Artista, o lo Studioso? Se ripensavo alle lezioni di Storia della letteratura italiana, alle quali, l'anno precedente, non ero mancato una sola volta, se ricordavo l'invincibile sopore che mi prendeva, ogni volta, negli assolati pomeriggi della passata primavera, ascoltando dal banco la voce sommessa e monotona del professore d'italiano, a cui, oltre tutto, non potevo perdonare di aver parlato male d'Ungaretti in un suo famigerato volume sulla letteratura del Novecento; se tornavo con la mente alla noia, al sopore, alla tetraggine di quelle ore (non restava per sopportarle, che guardar fuori dai finestrini verticali dell'aula, o concentrarsi a fissare qualche compagna): se consideravo tutto ciò, mi dicevo che la carriera dello Studioso, la carriera dello Storico della letteratura italiana, non poteva, assolutamente, essere per me. Ma l'Arte, d'altronde? L'università, cioè lo Studio, era la noia, la polvere, il tedio accademico. D'accordo. Ma l'Arte? L'Arte era Ungaretti, i versicoli dell'*Allegria*: qualche cosa di modo problematico, vago e incantevole. Come la vita.⁴⁴

Otro de los poetas herméticos que influyeron en la obra de Bassani fue Umberto Saba. Al igual que Ungaretti, participó en la Primera Guerra y al promulgarse las leyes raciales en Italia, debido a su condición de judío se exilió voluntariamente en París y después vivió de manera clandestina en Roma y finalmente, se estableció en Trieste después de la Liberación.

Saba vivió la historia difícil de su tiempo con una postura muy similar a la de Ungaretti y Montale, reflejando no las vicisitudes personales e inmediatas sino el sentido profundo, haciendo de la historia de la vida de un hombre la historia de una época.⁴⁵

Por todo lo anterior, como pocos poetas de nuestro tiempo, Saba amó a los seres humanos, la naturaleza, las cosas y su lírica desborda imágenes luminosas y alegres, pero en el fondo hay, y sobre todo con los años, un sabor amargo, o mejor dicho, un ambiguo sabor en el que desesperación y consolación, soledad y amor de los otros se entrelazan en nudos indisolubles. En "La capra", uno de sus poemas más emblemáticos, escuchando el balido solitario de una cabra dirá:

In una capra dal viso semita

⁴⁴ G. Bassani, *Le parole preparate e altri scritti di Letteratura*, Einaudi, Torino, 1966, p. 205.

⁴⁵ Petronio, *op cit.*, p, 915.

sentivo querelarsi ogni altro male
ogni altra vita. ⁴⁶

El lamento del animal refleja la soledad y marginación de los judíos y su rostro semita es el trasunto de los rasgos de la víctima destinada al sacrificio, como lo representaron en esos años las víctimas del Holocausto. De igual manera, Bassani coincide con Saba en su amor hacia todos los seres vivos, hombres y animales: en *Il giardino dei Finzi-Contini*,⁴⁷ la joven Micòl (personaje central de la novela) menciona un fragmento del poema “A mia moglie”, de Saba: “In questo sbagli. Mi offendi, anzi. L’Adriana è un angelo innocente. Capricciosa, magari, ma innocente come *tutte –le femmine di tutti – i sereni animali – che avvicinano a Dio*”.⁴⁸

La crítica ha hablado de un cierto hermetismo bassaniano que aparece a través de la autobiografía, que es también la de su pueblo, porque un judío es, ante todo y sobre todas las cosas *su pueblo*.

Esto significa el prelude de la búsqueda de un discurso nuevo, quizá menos largo y complicado, menos confidencial, y si se piensa en el estro poético del autor ferrarés, toda su atención y discurso poético se centró en un tema de lugar (la ciudad de Ferrara), así como en eventos ineluctables y corales como la muerte, la persecución y el amargo desvanecimiento de las últimas certezas. Todo esto que se aproxima un tanto al hermetismo parece ser el motor más importante de su aguerrida, pero extraordinaria y vulnerable sensibilidad.

La odiada y amada ciudad de Ferrara aparece inmersa en una luz que hace de la ciudad más que otra cosa una forma del sentimiento del poeta: calles, edificios, teatros, el Castillo Estense, iglesias, viejos amigos de su padre, etc. son visualizados desde la perspectiva del adiós definitivo, de alejarse para siempre de todo lo que amó y odió, pero que no deja de reflejar el esnobismo de un aristócrata inglés, reclinado en

⁴⁶ Umberto Saba. *Canzoniere. Da casa e campagna*, Mondadori, Milano, 1961, p. 100

⁴⁷ Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Mondadori, Milano, 1991, p. 456.

⁴⁸ Umberto Saba, “A mia moglie”, en *Poesie dell’adolescenza e giovanili*, Mondadori, Milano, 1961, p. 108-111.

el asiento trasero de un lujoso automóvil, un *Rolls-Royce*, que da título al siguiente poema:

Subito dopo aver chiuso gli occhi per sempre
eccomi ancora una volta chissá come a riattraversare Ferrara in machina
–una grossa berlina metallizzata di marca
straniera dai grandi
cupi cristalli
forse una Rolls–
A scendere ancora una volta dal castello Estense giú per corso
Giovecca verso il roseo ghirigoro terminale della Prospettiva che intanto
piano piano si faceva grande entro il concavo
rettangolo del parabrezza
Lo chauffeur d’alta e dura collottola seduto a dritta davanti
certo lo sapeva molto bene da che parte dirigersi né io d’altronde
mi sognavo minimamente
di rammentarglielo
ansioso com’ero di riconoscere
sulla sinistra la chiesa
di San Carlo piú in là a destra
quella dei Teatini
a lei contro già fermi cosí di buon’ora in crocchio sul marciapiede
dinanzi alla pasticceria Folchini
gli amici di mio padre quando lui era giovane
i piú con larghe lobbie bige in capo, alcuni con tanto di mazza
dal pomo d’argento... (*Epitaffio*, Mondadori, Milano, 1974, pp. 44-45)

El diagrama temático de la poesía bassaniana no se oculta ni se bifurca: se presenta de frente por la condición racial del *Yo* poetizante. Su trabajo en verso se presenta como complemento de su obra narrativa: las primeras poesías preceden, en efecto, la compleja cronología creativa de Bassani y preparan también, en un cierto sentido, la prosa de las “historias ferraresas”, así como las últimas concluyen el desarrollo del arco de la prosa del escritor, que es, como se sabe, representado por la reescritura que conduce al título *Il Romanzo di Ferrara*.

Capítulo IV
DENTRO DE LA MURALLA:
LOS JUDÍOS FERRARESES BAJO LA MIRADA DE BASSANI

4.1. *Reflejo de la realidad judía en la obra de Bassani.*

A través del *Romanzo di Ferrara*, se pueden reconstruir gran parte de los eventos anteriores: la ficción de Bassani se enlaza con la historia y todos los avatares del fascismo sufridos por sus personajes literarios. De una u otra manera fueron padecidos en carne propia por seres reales, por judíos de Italia, y en particular, por la comunidad israelita de Ferrara a la que perteneció el escritor.

Cuando las Leyes Raciales fueron puestas en vigor, uno de los puntos era la prohibición de los matrimonios mixtos; en el *Romanzo di Ferrara* hay dos historias que tratan este tema: “Lida Mantovani” y “Passeggiata prima di cena”. David Camaioli, un apático estudiante de familia burguesa, vive una breve aventura con Lida Mantovani, la ayudante de sastrería, una chica de origen humilde sin problemas de “raza”. De esa unión nace Ireneo, un niño tímido, aplastado por un sentimiento de inferioridad, que es adoptado por Oreste Benetti, el impresor que más tarde se casa con Lida.

Otra historia similar a la de David y Lida, aunque con otro final, es el encuentro del joven médico Elia Corcos con la enfermera Gemma Brondi; ambos pertenecen a estratos sociales opuestos: él es médico, hijo del conocido comerciante Salomone Corcos; ella es hija de una familia campesina. El embarazo de Gemma es la razón del matrimonio. Años después el Dr. Corcos, junto con Jacopo, su hijo menor, es deportado a los campos de exterminio en las persecuciones de 1943. Gemma y el primer hijo, Ruben, ya habían muerto años atrás.

Los niños judíos frecuentaban regularmente las escuelas como todos los otros. En el trato que recibían de sus profesores y condiscípulos no existía ningún signo de discriminación, a lo mucho había una cierta curiosidad, o complicidad. El protagonista de *Dietro la porta* recuerda su primer año del Liceo, cuando en una iglesia

coincide con Cattolica, su compañero de banca en la escuela. Si en Cattolica hay curiosidad vulgar sobre los rituales judíos, en Luciano Pulga, otro protagonista de *Dietro la porta*, predominan el morbo y la malicia sobre las tradiciones como la circuncisión.

En el año de 1939, como consecuencia de la expulsión de los niños judíos de las escuelas públicas de Ferrara, tanto ellos como los profesores judíos que también habían sido removidos de sus cargos, regresan a la antigua escuela judía de Ferrara, en Via Vignatagliata.

Recién salido de la Universidad, Bassani enseñó durante un tiempo en esa escuela, antes de partir con toda su familia a Roma. Paolo Ravenna, uno de los alumnos adolescentes de Bassani durante aquel período, lo recuerda de esta manera:

Bassani fu tra coloro che nel modo piú efficace contribuí ad evitare che noi giovani potessimo cadere in un, del resto comprensibile, complesso di persecuzione. Intendiamoci, Bassani poco parlava con noi di politica e Dio sa quanto in noi urgeva l'avvenimento quotidiano. Eravamo in guerra, i tedeschi sembravano invincibili, le conseguenze per il nostro futuro erano abbastanza buie. Ma di ciò forse Bassani non parlava perchè la politica, quella vera, la cospirazione, la faceva altrove...

Ma un'altra politica Bassani faceva, e molto vivamente. Nella nostra scuola ormai sempre piú ridotta nel numero degli allievi e dei docenti, entrava la voce di una cultura italiana e straniera ignorata nei testi ufficiali. Sentiamo parlare di sfuggita [...] dei fratelli Rosselli, di Giustizia e Libertà, mentre faceva una rapida apparizione un giornale clandestino...

E quando, ormai rimaste in due soli allievi, ci spostavamo per le lezioni nel silenzioso studio di Bassani, già eravamo in grado di apprezzare ed amare l'opera degli autori allora esclusi dall'arte ufficiali (per esempio Montale, Vittorini, Chekhov, Croce)...

Questo suo lucido atteggiamento, che poi esprimeva i contenuti della resistenza, rispondeva anche...ad una esigenza di allenare noi ragazzi ad una sorta di 'autodifesa psicologica dal pericolo del vittimismo, dalla paura dell'ignoto domani; stati d'animo ben comprensibili in tempi di persecuzioni quali erano i nostri.⁴⁹

El *leit-motiv* de todas las historias contenidas en el *Romanzo di Ferrara* es la trágica historia de los judíos de Italia que fueron despedidos de sus empleos, de las Fuerzas Armadas, de las escuelas y de las Universidades. A los estudiantes

⁴⁹ *Apud.* Marilyn Schneider, *op. cit.*, p. 29

universitarios judíos se les permitió terminar sus estudios, pero con la disposición oficial de que se les examinase por separado aunque luego serían excluidos de ejercer libremente sus profesiones. Por lo demás, se les prohibió visitar bibliotecas (el mismo Bassani fue expulsado de la Biblioteca Ariostea de Ferrara, episodio autobiográfico descrito en *Il giardino dei Finzi-Contini*), los Círculos, diversos sitios públicos. Incluso los judíos fueron borrados de los directorios telefónicos y hasta de las esquelas mortuorias en los periódicos. Igualmente se vetaron los matrimonios mixtos mencionados anteriormente, se limitaron las propiedades industriales y de tierras, no se consentía la matanza ritual (el desangramiento de los animales para la tradicional cocina judía *kosher*) y era inadmisibles emplear personal doméstico de raza aria. También fueron retirados de la circulación los libros de autores judíos y la publicación de sus obras y se comenzó a hostilizar abiertamente a los judíos que asistían a espectáculos públicos como el cine y el teatro.

Eraldo Dellilieri (personaje de *Gli occhiali d'oro*), considera al joven estudiante un “lurido ebreo”. El ambiente de Ferrara se ha tornado amenazante y opresivo, todos los judíos viven bajo el temor de las delaciones y de volver a ser segregados en el antiguo ghetto de Via Mazzini de donde habían salido apenas setenta u ochenta años atrás:

Risuonó in quell'attimo il grido rauco di un venditore di giornali. Era Cenzo, un quasi deficiente di età indefinibile, strabico, semi sciancato, sempre in giro per i marciapiedi con un grosso fascio di quotidiani sotto il braccio, e trattato per solito dall'intera cittadinanza, e talvolta anche da me, a bonarie manate sulle spalle, a insulti affettuosi, a sardoniche richieste di previsione circa gli imminenti destini della S.P.A.L., eccetera: “Prossimi provvedimenti del Gran Consiglio contro i *abrei*” berciava indifferente con la sua voce cavernosa. E mentre Nino pieno di disagio taceva, io sentivo nascere dentro me stesso con indicibile ripugnanza l'antico, atavico odio dell'ebreo nei confronti di tutto ciò che fosse cristiano, católico, insomma, *goi, goi, goim*, che vergogna, che umiliazione, che ribrezzo, a esprimermi così! Eppure ci riuscivo già – mi dicevo – diventato simile a un qualsiasi ebreo dell'Europa orientale che non fosse mai vissuto fuori dal proprio ghetto. Pensavo anche al nostro, di ghetto, a via Mazzini, a via Vignatagliata, al vicolo-mozzo Torcicoda. In un futuro abbastanza vicino, loro, *i goim*, ci avrebbero costretti a brulicare di nuovo là, per le anguste, tortuose viuzze di quel misero quartiere

medioevale da cui in fin dei conti non eravamo venuti fuori che da settanta, ottanta anni. Ammassati l'uno sull'altro dietro i cancelli come tante bestie impaurite, non ne saremmo evasi mai piú.⁵⁰

Fragmento por fragmento, Bassani reconstruye minuciosamente la historia de los judíos de Ferrara durante los años del fascismo para estructurar el gran mosaico que conforma su obra *Il Romanzo di Ferrara*.

Después de un paréntesis, durante el gobierno del mariscal Badoglio, que mantuvo en vigor las leyes raciales y al mismo tiempo les concedió un respiro, la persecución entró a su fase más crítica con la ocupación alemana en el norte de Italia al crearse la República de Saló⁵¹. Una facción del ejército fascista conocida como *i repubblichini* cometió toda clase de atrocidades y ejecuciones sumarias contra la población, como el asesinato de once civiles ferrareses, cuatro de los cuales eran judíos, para vengar el asesinato de Iginio Gisellini, importante miembro del Partido Fascista de Ferrara. Este trágico episodio es el tema central de *Una notte del '43*, una de las novelas contenidas en *Il Romanzo di Ferrara*:

¿Chi non ricorda, a Ferrara, la notte del 15 dicembre 1943? Chi potrà mai dimenticare le lentissime ore di quella notte? Fu per tutti una veglia angosciosa, interminabile: con gli occhi che bruciavano fissi a scrutare attraverso le fessure delle persiane le vie immerse nel buio dell'oscuramento, col cuore che ogni minuto sobbalzava al crepito delle mitragliatrici o al passaggio repentino, anche piú fragoroso, dei camion carichi di uomini armati.

A noi la morte non ci fa paura,
Viva la morte e viva il cimitero...

cantavano invisibili gli uomini dei camion. Era un canto cadenzato ma non guerresco, pieno anche quello di disperazione.⁵²

⁵⁰ Giorgio Bassani. *Gli occhiali d'oro*, contenida en *Il Romanzo di Ferrara*, Mondadori, Milano, 1991, p. 310.

⁵¹ El film "Los 120 días de Saló" del poeta y realizador Pier Paolo Pasolini (título que evoca los 120 días de Sodoma del marqués de Sade), su último trabajo cinematográfico, se desarrolla en Saló durante el último gobierno de Mussolini y ofrece una metáfora de la corrupción y degradación de lo humano que representa el fascismo.

⁵² Giorgio Bassani. *Una notte del '43*, contenida en *Il Romanzo di Ferrara*, Mondadori, Milano, 1991, p. 197.

La historia de los judíos de Ferrara y de Italia se transforma, de una manera trágica, similar a la de los demás judíos de Europa. Se acuña la frase “ferrarizar Italia” al aludir lo ocurrido en Ferrara como una limpieza étnica que el fascismo había planeado llevar a cabo en todo el país. Los campos de concentración en Fossoli y Gries fueron las antecámaras de la muerte. En el primero, antes de llegar al horror de los campos de exterminio estuvo el escritor Primo Levi, que logró sobrevivir y dejó su testimonio en sus libros *Se questo é un uomo* y *La tregua*. Otros personajes de la ficción literaria de Bassani como Micòl Finzi-Contini y su familia, también pasaron por esos campos, al igual que Geo Jozs, trágico personaje de “Una lapida in Vía Mazzini”. Geo Jozs sobrevive a su experiencia en Auschwitz y regresa a Ferrara para convertirse en un testimonio viviente de la tragedia apenas ocurrida, un muerto que regresa de la misma muerte, al que sus conciudadanos evitan y excluyen porque es una presencia acusadora que les recuerda su indiferencia.

Las comunidades fueron destruidas, los Templos violados, los cementerios – tan amados por Bassani–, abandonados con el total desinterés del Estado, como si las antiguas sinagogas y los cementerios, ricos de arte y de historia no fuesen patrimonio italiano. Todos los bienes fueron confiscados; las casas, depredadas. Sólo en Roma las *razzie* aprehendieron a más de dos mil personas, en Trieste casi setecientos, en Ferrara ciento treinta y tres, como se puede leer en las lápidas de Via Mazzini; en toda Italia, un total de ocho mil, de los cuales se salvaron tal vez mil. El exterminio no fue completo, en parte por la duración relativamente breve de la ocupación nazi, respecto al resto de Europa, ya cuando además estaba próximo el final de la guerra.⁵³

⁵³ La película *L'oro di Roma* dirigida por Carlo Lizzani (Roma, 1961) cuenta la tragedia de los judíos de Roma que fueron obligados a reunir veinte kilos de oro en un breve lapso de tiempo para comprar su salvación. Angustiosamente lo lograron, pero aun así fueron deportados al campo de Fossoli y de ahí a los campos de exterminio.

La tragedia de la persecución concluye sobre el gran mausoleo que los antepasados de los Finzi-Contini habían hecho construir en el cementerio judío de Via Montebello:

E mi stringeva come non mai il cuore al pensiero che in quella tomba, istituita, sembrava, per garantire il riposo perpetuo del suo primo committente – di lui, e della sua discendenza -, uno solo, fra tutti i Finzi-Contini che avevo conosciuto ed amato io, l'avesse poi ottenuto, questo riposo. Infatti non vi è stato sepolto che Alberto, il figlio maggiore, morto nel '42 di un linfogranuloma, mentre Micòl, la figlia secondogenita, e il padre profesor Ermanno, e la madre signora Olga, e la signora Regina, la vecchissima madre paralitica della signora Olga, deportati tutti in Germania nell'autunno del '43, chissà se hanno trovato una sepoltura qualsiasi. (*Il giardino...*, p. 344)

No obstante, la historia de Egle Levi Minzi, personaje de “L'odore del fieno”, breve narración contenida en el *Romanzo di Ferrara* es verdaderamente excepcional: al finalizar la guerra, Egle, soltera y ya mayor, elige al joven Yuri Rotstein como esposo y poco después da a luz un niño, un muchachito bellísimo, vivaz, altivo, como les pareció a todos aquellos que lograron escapar de los campos de exterminio y a los demás, hombres y mujeres, entre las escuelas sefardita y ashkenazi que se reunieron en la sinagoga italiana. El niño significó la personificación misma de la vida que en un giro eterno, termina y recomienza.

4.2. Gli occhiali d'oro: *el silencio de la víctima*.

Gli occhiali d'oro, publicada en 1958 y escrita entre 1956 y 1957, relata el caso privado y la cuestión del escándalo en la provincia expresados en todos los aspectos de la breve novela. El vicio secreto del “distinto” e invertido Athos Fadigati ocupa así el proscenio, pone en movimiento y determina la acción dramática, pero sin agotarla, por sí solo, sobre el plano de una licencia turbia y dionisiaca, como sucede en algunos clásicos del género, como podría ser la novela *Muerte en Venecia*, del autor alemán Thomas Mann.

El núcleo del drama, que es siempre el de la soledad más absoluta, de la hostilidad general de una entera sociedad contra un hombre-víctima, de la crueldad y la nula autenticidad del vivir contemporáneo –que hace eco por otra parte en el ánimo de quien narra– y se percibe en los signos de progresiva e íntima laceración en el joven judío, que dice *Yo* en toda la novela.

Tiene razón Bassani de advertir que *Gli occhiali...*, construida vigorosamente como “una pieza de Corneille o de Racine, con su quinto acto, es en el final donde se produce el máximo esfuerzo, la famosa e indispensable ‘catarsis’”;⁵⁴ y en efecto, en los últimos capítulos, desde el estallido del escándalo en la playa de Riccione, las dos historias paralelas, la del doctor Fadigati y el narrador-protagonista convergen para proseguir, paralelas y recíprocas, sobre el fondo hostil y vengativo de una sociedad burguesa comprometida y aprisionada por el fascismo y por una rígida y conservadora moral *de fachada* en los años que anteceden al segundo gran conflicto bélico.

A la edad de veintinueve años, el doctor Athos Fadigati llega a Ferrara procedente de su Venecia natal en el año de 1919, época de intensa actividad política desencadenada por el desempleo, la inflación y la inestabilidad general del periodo posbélico. También fue el primer año del movimiento fascista en el cual Ferrara participa al formar su primer *fascio di combattimento*, o *fascistas de primera hora*, como también se les conocería. A finales de 1937 en que el periódico local en el peculiar estilo de la época anuncia el suicidio del doctor Fadigati como un mero accidente, la prensa fascista ha desencadenado una brutal campaña antisemita y la narración de *Gli occhiali...* llega a su fin.

El epígrafe del libro, que es un grito de desesperación hecho por *Filoctetes*, en la obra de Sófocles que implora por que se le corte su pie envenenado que le duele intolerablemente, incluso al costo de su vida si es necesario, es un emblema de la situación desesperada del rechazo de toda la estructura política italiana y la comunidad

⁵⁴ Renato Bertacchini, *op. cit.*

ferraresa al riesgo de un daño mortal, un rechazo que le asegura una aflicción insufrible de daño *moral*.⁵⁵

È la fine, o figliuolo! Non potrò piú tenerti celato il male, Ahimè!
Che trafitture ! Ahimè ! Che trafitture!
Come mi sento disgraziato! Oh misero!
Sono perduto, o figlio! Mi divora quest'orribile male, o figlio! Ahimè!
Ah, ah, ah, ahí ¡Ah, ah! Ah, ah, ah, ah!
Prendi una spada e tagliami giú, in fondo,
Il piede maledetto! Presto, troncalo!
Per la mia vita non temere! Via, fà presto,
O figlio.

La Ferrara provinciana ante la conspicua actividad de los socialistas en las calles por su “atmósfera febril y agitada” después de la Primera Guerra, se siente cómoda al recibir al refinado, gentil y amabilísimo Athos Fadigati. Los anteojos de oro del joven médico al parecer, corroboran su respetabilidad tranquilizadora. En término de unos años, el médico veneciano es nombrado director de la sección de otorrinolaringología del principal hospital de Ferrara.⁵⁶

En su consultorio, instalado en su hogar, su práctica privada era próspera: su clínica moderna, espaciosa, perfectamente amueblada, atraía en forma notoria a las clases altas de la ciudad, que se deleitaban contemplado las pinturas de De Chirico y de DePisis que ornaban las paredes.

Si trattava di un ambulatorio davvero moderno, come fino allora a Ferrara nessun dottore ne aveva mai avuto di uguali. Fornito di un impeccabile gabinetto medico che quanto a pulizia, efficienza, e perfino ampiezza, poteva esser paragonato a quelli del *Sant'Anna* [...]. Trovava infine un medico bonario e conversevole, che mentre lo introduceva personalmente “di là” per esaminargli la gola, pareva soprattutto ansioso di sapere se il suo cliente avesse visto bene, appeso a quella data parete di quel dato salotto, quel tale De Chirico... e se gli fosse piaciuto quel talaltro De Pisis (*Gli occhiali...* p. 229).

⁵⁵ Filoctetes: personaje de la *Iliada*, fue hijo de Peanto, rey de Tesalia. Hábil arquero, a quien los griegos abandonaron en Lemnos por haber sido mordido por un reptil. Llegó felizmente de Troya a su patria y durante la guerra fue el mejor de los arqueros griegos (*Odisea*, VIII: 219).

⁵⁶ El histórico hospital Santa Ana donde fue atendido como paciente Torquato Tasso. J. A. Symons. *El Renacimiento en Italia*. FCE, México, 1996. p. 560.

En esa época Fadigati era un ciudadano distinguido aceptado como uno de los miembros de la comunidad. De hecho parecía una imagen perfecta de los ferrareses. Su magnífica posición definía un estándar por el cual se medía a toda la comunidad. El doctor Fadigati, estimado y bien visto profesionalista, que hasta entonces había observado (o mejor dicho, adoptado) un estilo de vida con el cual enmascaraba su homosexualidad, rompe imperdonablemente las barreras de comedimiento y se deja arrastrar por una pasión tan sincera como tormentosa por Eraldo Deliliers, un joven estudiante tan bello como cínico. Debido a esto, Ferrara anula la aceptación social de Fadigati y, paralelamente, también la de los judíos locales, que terminan identificándose como marginados y excluidos.

El hecho de que Ferrara rechace a una persona que antes había aceptado conlleva un auto-rechazo y una violencia sexual auto-inflingida que sólo denotan una vergüenza colectiva. Este tipo de fabricación de víctimas en las que la comunidad entera ve su reflejo suelen ser sacrificiales, lo cual es práctica sin referencia al bien público, es decir, todo lo contrario a él; de este modo es un hecho innecesariamente improductivo (infértil) e incluso suicida.

En tanto que la culpa se avivaba dentro de Fadigati –exquisitamente refinado–, la aridez de la vida comunal se revela por hechos como la pérdida del valor moral y del valor social y sobre todo un tremendo ostracismo, que significa una privación de la sociedad, una muerte civil para ambos.

La historia de Athos Fadigati es una parábola de la persecución fascista y la orfandad judía; el médico sale de su nativa Venecia para escapar de una atmósfera dolorosa, en la cual en un lapso muy breve, sus padres y una hermana muy querida habían muerto. En otras palabras, el joven médico se desplaza a Ferrara motivado por la tragedia, el desarraigo y la soledad repentinas. No va en búsqueda de fortuna o aventuras; en unos años, el extranjero adquiere un nuevo hogar y una reputación excelente.

Esto es análogo a lo que ocurría con los judíos italianos considerados extranjeros antes de 1860, a pesar de vivir tierras de su posesión; a partir de ese año se les concedieron los derechos y los privilegios de los ciudadanos en el Reino de Italia y alcanzaron después un elevado nivel profesional y cívico. Pero desapareció fácilmente el espíritu de tolerancia. La homosexualidad pesa más que la respetabilidad. La “enfermedad” marchita y anula el valor social del individuo. En el universo de ficción de Bassani, la inadecuación social denota homosexualidad y viceversa. Por el contrario, el fascismo glorificaba el cuerpo atlético del varón, auspiciaba las grandes familias y perseguía a los homosexuales, a los judíos y a los masones. El fascismo además, vincula a los masones y a los judíos al usar a cada uno de ellos como elemento para desprestigiar y combatir al otro. Bassani se apropia de la *bestia negra* del fascismo y de la Iglesia católica que es la homosexualidad y lo aplica como una metáfora lógica de la comunidad judía durante el ventenio, y todo esto permea la trama de *Gli occhiali d'oro*.

Como hecho fundamental en la relación de Fadigati y el joven judío que narra la historia –altamente apreciado por todos los que hemos leído la novela–, el tema incide en varias verticales como el entrecruzamiento intrincado de la condición judía y otros atributos en personajes aparentemente respetables, pero sin cualidades morales, como lo es su amigo Nino Botecchiari, que a pesar de ser sobrino de un famoso abogado socialista, se deja seducir por el fascismo; o del mismo Deliliers, que no duda en rechazar la condición religiosa del narrador y llamarlo “lurido ebreo”; o la figura de Cenzo, el vendedor de periódicos, casi retrasado mental, que personifica toda la brutalidad del pueblo mismo, como ya se mencionó anteriormente.

La otra cara de la moneda que Eraldo Deliliers pone al descubierto de Fadigati es la propia autorepugnancia del médico, que se manifiesta después de su escandalosa caída, tanto física como del nivel de respetabilidad, ante los ojos asombrados de los vacacionistas ferrareses en el vestíbulo del Gran Hotel en Riccione. Fadigati literalmente cae al suelo después que Eraldo le golpea en la cara: la reacción del joven

amante al reproche mascullado por el anciano no puede ser otra que la violencia del victimario ante su víctima:

Io lo rimproveravo, ma sottovoce, s'intende, della vita che si era messo a fare... sempre in qua e la... sempre in giro con la machina... e lui in un dato momento sa che cosa fa? Si alza, e *pam*, mi lascia andare un gran pugno in piena faccia! (*Gli occhiali...*, p. 299).

Hasta el momento de su relación con Eraldo, el médico había seguido una conducta de discreción y avenencia o conformidad. Es admirado por los pequeños y respetables círculos sociales de Ferrara por su buen gusto, sus maneras exquisitas, su rutina diaria meticulosa y su posición profesional; a pesar de que en sus propias palabras es apolítico por naturaleza: “provvisto perfino della tessera del Fascio che, sebbene lui si fosse sommestamente dichiarato “apolítico per natura”, il Segretario Federale in persona aveva voluto dargli a tutti i costi” (*Gli occhiali...* p. 234).

También es miembro de los principales clubes sociales de la ciudad; gracias a estas expresiones de identificación con la clase gobernante, Fadigati refleja al padre del joven protagonista mostrado en otras narraciones como *Il giardino dei Finzi-Contini* y *Dietro la porta* en las que aparece como un médico que no necesita ejercer su profesión por ser un próspero terrateniente que frecuenta el Círculo de Comerciantes y que por sí mismo personifica a la burguesía judía de Ferrara.

El curioso espíritu bohemio del médico y la falta de interés por casarse – aunque toda Ferrara, y muy especialmente las mujeres lo consideren un excelente partido– hacían que muchos fruncieran las cejas, pero todo es racionalizado por su ciudad adoptiva. Se necesita que transcurran más de diez años para que circularan los rumores del “vicio” y que los hábitos diarios del médico tomen un carácter diurno y nocturno que lo transformen en un mito local. La gente de la ciudad, en cierta forma, le sigue el juego: en el día, a la luz del sol, le demuestran respeto y en la noche, a pesar de que estuvieran cara con cara, es decir, hombro con hombro en la multitud de Vía San Romano prácticamente no dan señales de reconocerlo, y si alguien lo hace, al

salutarlo alegremente, él se hace el disimulado: “A incrociarsi con lui sotto quei portici bassi, dove stagnava un acre sentore di pesce fritto, di salumi, di vini e di filati da poco prezzo, ma pieni soprattutto di folla, donnette, soldati, ragazzi, contadini ammantellati...faceva meraviglia il suo occhio vivo, allegro...il vago sorriso che gli spianava il volto” (*Gli occhiali...*p. 233).

Terminadas sus tareas profesionales, Fadigati se dedica hasta altas horas de la noche a vagabundear por la ciudad o frecuentar los cines. Es precisamente en el mundo nocturno de los cinematógrafos en sombras donde los ojos del público espían los actos de Fadigati de manera voyerista, espionando en las sombras sobre los barandales de las galerías: “Ma anche qui, ai posti di galleria, dove le persone distinte si ritrovavano sempre fra loro come in un salotto” (*Gli occhiali...*p. 233), ellos lo mirarían más abajo, junto a las sórdidas paredes laterales cerca de las puertas de emergencia y a la salida de los baños. No pueden entender su conducta, y tal vez por esta misma razón no tienen paz hasta que captan el brillo característico de sus anteojos con aros dorados, que a veces estaban en un sitio y a veces en otro, a través del denso humo y la oscuridad.

La oscuridad y la sordidez se tornan una y la misma para los ferrareses conforme rastrean los vagabundeos y aventuras de Fadigati. A pesar de su otro hábito nocturno conocido por el público, es decir, escuchar música hasta las primeras horas de la madrugada, que evocaba una atmósfera particular y los viandantes aseguran que el apartamento iluminado y con las persianas bajadas protegen la identidad de los amantes del médico, por lo general obreros o deportistas:

Verso le tre, le quattro di notte, dalle persiane dell'appartamento di Fadigati filtrava quasi sempre un poco di luce. Nel silenzio del vicolo, interrotto soltanto dagli strani sospiri dei gufi appollaiati lassù in alto lungo i vertiginosi, appena visibili cornicioni del duomo, volavano fiocchi brandelli di musiche celestiali, Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, soprattutto, forse perché la musica wagneriana era la piú indicata a evocare determinate atmosfere. L'idea che la guardia Manservigi, o l'usciera Trapolini, o el ex-calciatore Baúsi, fossero in quello stesso momento ospiti

del dottore, non poteva venire accolta dall'ultimo nottambulo, di transito a quell'ora per via Gorgadello, altro che a cuore leggero. (*Gli occhiali...*, p. 241)

Deliberadamente, el texto de Bassani asocia la música, es decir, Wagner por encima de todo con los amantes ilícitos de la ópera *Tristán e Isolda*. La famosa pareja materializa los conceptos interrelacionados de Freud de los impulsos amorosos pero destructivos, Eros y Tánatos, que son inherentes a la psique humana. En forma más general la combinación de impulsos contrarios es la que da su nombre a las pasiones autodestructivas e inextricablemente sexuales del personaje femenino, del cual el frágil doctor Fadigati es un pálido reflejo.

Análogicamente, los legendarios Tristán e Isolda al actuar su gran drama de pasión incontrolable dan un testimonio indirecto y sesgado del médico burgués, cuya pasión incontrolable tiene resonancias del *pathos* de Isolda. El lector de *Gli occhiali...* se encuentra con Fadigati discutiendo *Tristán e Isolda* dos páginas antes de describir su apartamento lleno de música:

Ebbbene, adesso che la gente sapeva, poteva succedere di encontrarlo in un treno a notte alta, come toccò nell'inverno del '34 a una piccola comitiva cittadina recatasi al *Berta* di Firenze per una partita di calcio, senza che nessuno si permetesse i maliziosi. Dopo che l'ebbero invitato, tutti premurosi, ad accomodarsi nel scompartimento, i nostri bravi sportisti, che certo non erano dei musicomani (Wagner, soltanto al nome si sentivano sproffondare in un oceano di tristezza!) stettero lí buoni buoni ad ascoltare un infervorato resoconto di Fadigati a proposito del *Tristano* che Bruno Walter aveva diretto quello stesso pomeriggio al *Comunale* fiorentino (*Gli occhiali...*, p. 238).

Su apreciación de la ejecución de Tristán se centra especialmente en el segundo acto y en su propia descripción de “il lungo lamento d'amore” (p. 239). El pequeño banco que es el símbolo transparente del lecho nupcial y la noche de deleite sensual tan eterna como la muerte, subyugan a Fadigati.

La fascinación que siente Fadigati por *Tristán* y Wagner en general presagia su auto-castigo por la vía del suicidio y añade un significado siniestro a su afición mimética por los impulsivos amantes wagnerianos. En otro nivel, el vínculo con

Wagner añade un rasgo germánico intelectual decadente al médico veneciano y evoca el imperio austro-húngaro del cual alguna vez fue parte Venecia.

La noche y el amor trágico e ilícito de Isolda y Tristán brindan a Fadigati en primer lugar un vehículo mistificador para desplazar e idealizar su pasión erótica. El autor considera las fantasías eróticas del médico en una forma voyeurista contra una cortina de luz sugerente, que se mira desde el exterior del departamento del amante de la música en las horas que anteceden al amanecer.⁵⁷

Al recordar “la notte di voluttà eterna come la morte, Fadigati sochiudeva le palpebre, dietro le lenti, sorridendo rapito”. (*Gli occhiali...*, p. 239). Este gesto de falsa seguridad contradice la relación erótica efímera del médico dentro de su casa, que según él está prohibida a las miradas del exterior pero es, como sus párpados, solamente medio velada. A semejanza de un film sugerente en una sala o teatro en sombras, la casa con las cortinas cerradas titila a la mirada de los espectadores invisibles en las calles oscuras.

Originalmente, los anteojos de oro -un indicador de su nivel social- se tornan en una sombra detrás de la cual los ojos entrecerrados del médico no pueden velar o anular las miradas de los demás, y de esa manera, la oscuridad y el éxtasis están a punto de fusionarse en simple sordidez.⁵⁸ En uno de esos días de ir y venir en el tren

⁵⁷ La trágica historia de amor de Tristán e Isolda, al igual que los héroes épicos, fueron objeto de cantos ligados a la composición y recitación oral. Luego vendrían las versiones poéticas escritas en el último tercio del siglo XII o poco antes (Béroul, Thomas y Elhart Von Oberg). El poema está escrito en una variante normanda de la lengua de oil. Como muchos cantares de gesta y novelas, la leyenda fue vulgarizada en catalán, irlandés, noruego, castellano, gallego-portugués, inglés e italiano. La más célebre de todas es la larga adaptación que realizó el alemán Godofredo de Estrasburgo de la versión de Thomas. De esta versión se inspiró Wagner para la creación de una ópera homónima.

⁵⁸ La oposición social, reajustada y reducida, delineada por las dos vidas del médico reaparece en *Dietro la porta*, como juego intratextual. En esta ocasión un alumno, tan honesto como ingenuo (también el narrador de la historia), lleva una amistad íntima con Luciano Pulga, un nuevo compañero de clase que lo utiliza para sus propios fines. El primero percibe el descenso moral de su amistad como un mundo nocturno enfermo, a diferencia del episodio del mundo diurno sano de los partidos de fútbol. La auto-repugnancia del narrador es infructuosa pero es una emoción que no es totalmente autodestructiva y que persiste durante toda la narración y la escritura de la historia y va más allá de ella.

desde Ferrara a Bolonia, Fadigati describe a sus jóvenes compañeros de viaje –entre ellos al narrador y Deliliers– a un personaje de ficción que al igual que él, era un estudiante solitario en Padua: “Come me, vive in una stanza d’affitto che dà su un orto vastissimo, pieno di alberi velenosi”. El médico recuerda con nostalgia a la familia de campesinos que poseían tierras de labor cerca de su ventana y a menudo lo invitaban a cenar.⁵⁹

Emocionado por sus recuerdos de estudiante, Fadigati comete una indiscreción ante los estudiantes que lo escuchan sorprendidos alabar “il buon odore di letame” (*Gli occhiali...*, p. 257). Eraldo Delliliers lo mira con desprecio y le hace un brutal comentario: “Lasci stare il letame, dottore –sogghignò– e ci parli piuttosto di quei due ragazzi dell’orto che le piacevano. Che cosa ci faceva, insieme?” (*Gli occhiali...*, p. 257).

Ante el despiadado comentario que hace Deliliers al sorprender al médico en ese instante de abandono, y sobre todo, delante de los jóvenes estudiantes universitarios, Fadigati pierde su habitual compostura, balbucea alguna excusa ininteligible y cambia de conversación. El ambiente del vagón se torna tenso e incómodo.

Este gesto de la familia de campesinos al invitar a comer al entonces joven estudiante Fadigati, recuerda la actitud del narrador y su familia hacia el médico; la presencia inquietante de los árboles venenosos aletea en la atmósfera de la narración. El aislamiento de Fadigati, en el comienzo autoimpuesto, se torna forzado y enfermo por el veneno de toda la comunidad. La habitación rentada de su historia ejemplariza

⁵⁹ A través del personaje de Fadigati, Bassani se refiere a *La hija de Rappaccini*, del escritor norteamericano Nathaniel Hawthorne (1804-1864). Esta actitud de Fadigati al identificarse con el joven estudiante de *La hija de Rappaccini*, por el hecho de haber estudiado también en Padua y de que su ventana mirara hacia un huerto, representa la antítesis de la novela: lo que él contempla desde su ventana no es a una hermosa muchacha, sino a dos jóvenes y atléticos campesinos, y el olor que aspira con un placer rayano en lo escatológico es el estiércol con que fertilizan la tierra y no el aroma embriagador de las flores del jardín de Rappaccini.

su propio estado de *meteco* en Ferrara (este término de extranjero se usa también para menospreciar a Luciano Pulga en *Dietro la porta*).

También Eraldo Deliliers es un marginado (cuando menos en parte: su padre muerto era de origen francés y el propio Eraldo no había vivido mucho tiempo en Ferrara). Él o Luciano no tenían deseo alguno de ser asimilados por la población, por lo contrario eran fundamentalmente “extraños”: Luciano finalmente vuelve a Bolonia y Eraldo se marcha a París.

Bassani alude a la novela *Muerte en Venecia* del escritor alemán Thomas Mann (1880–1950). Por ejemplo, Eraldo es un guapísimo muchacho de seis pies de estatura con el rostro y el cuerpo de una estatua griega, un pequeño reyezuelo por derecho propio. No sería difícil vincular al joven Deliliers y su espectacular apostura griega con Tadzio, el hermoso efebo amado por el maduro y decadente Von Aschënbach de la novela de Mann, que veía en él el ideal griego de la Belleza en su más pura expresión.

Pero la atracción que siente Fadigati por Eraldo es mucho menos estética y tiene una connotación más bien masoquista; sin embargo, el masoquismo es menos psicológico que su simbólica impotencia social, dada su condición de homosexual. En el agitado período político en el que se suceden los hechos de la novela, Eraldo termina por representar la fuerza erótico-violenta perfecta⁶⁰, como una metáfora del fascismo.

Guapo y seductor, Eraldo Deliliers no sólo se gana el favor del homosexual Fadigati sino prácticamente de todos:

Delliliers non sopraggiungeva mai prima delle undici. Col suo bel passo di belva pigra, reso anche piú elegante dal leggero impedimento degli zoccoli, eccolo che attraversava senza affrettarsi lo spazio di sabbia infuocata tra i capani e le tende. Era quasi nudo, lui. Le braghetto bianche che finiva di allacciarsi sull'anca sinistra giusto in quel momento, la stessa catenina d'oro che portava al collo e da cui pendeva, in

⁶⁰ Eraldo es un referente de los personajes de “I vitelloni” (Roma, 1953) de Federico Fellini. Es la historia de un grupo de jóvenes que sólo piensan en vivir la vida sin ningún sentido, llevados por el ocio y la irresponsabilidad.

cima al torace, il ciondolo della Madonna, accentuavano in qualche modo la sua nudità. Senza dubbio lo ammiravano tutti, uomini e donne. (*Gli occhiali...*, p. 271).

Por las noches, vestido impecablemente, baila con las mujeres más vistosas y elegantes que se alojan en el Gran Hotel de Riccione. Fadigati en reacción, tiene que doblarse un poco ante la indulgencia que el sector ferrarés del lugar de veraneo le concede a Delilieri: “Dellilieri non si lasciava sfuggire nè un tango, nè un valzer, nè un passo doppio, nè uno slow. Fadigati non ballava, si capisce” (*Gli occhiali...*, p. 270).

Precisamente porque se asemeja a una estatua griega y sus antepasados son franceses, Eraldo personifica el sueño del dominio ario de juventud liberadora sexual y política. En el contexto de la novela, Athos Fadigati, de nombre griego, parece un modelo fracasado y rechazado de Eraldo “griego” que a semejanza de los nazis arios, es bello sólo por fuera. Fadigati, por otra parte, es bello sólo por dentro. Los aros de oro de sus anteojos no los iguala la bisutería de Eraldo ni sus áureos rizos llenos de brillantina. No sólo es el motivo de victimización que une a ambos y que vuelve al médico homosexual en un símbolo de los judíos oprimidos en cuanto al grotesco yugo impuesto por las leyes antisemitas, sino también hace que la homosexualidad sea equivalente al deseo erótico impotente y también vuelto tabú. De este modo, los bañistas ferrareses (no judíos) que alimentan sus fantasías sexuales con mirar el cuerpo andrógino de Eraldo, también miran al deslucido Fadigati, culpable de no ser bello ni heterosexual. Por ello Fadigati resguarda su “inocencia,” y los ferrareses, al denunciar o sacrificar al médico que han escogido como víctima propiciatoria, ante sus propios ojos limpian sus almas lascivas.

Otro detalle que contribuye a apuntalar el machismo exacerbado de todos los bañistas de Riccione es la sorpresiva visita del propio Duce que llega a disfrutar un día de asueto con parte de su familia:

Attraverso il vento giunsero grida di evviva miste a battimani.
È il Duce che scende in acqua, spiegò la signora Lavezzoli, compunta.
Mio padre storse la bocca.
Possibile che non ci si salvi nemmeno il mare? Si lamentò fra i denti.

È così semplice, così umano —proseguí senza badargli la signora Lavezzoli— Da bravo marito, ogni sabato mattina prende la macchina, e via, è capace di far tutta una tirata da Roma fino a Riccione.

Davvero bravo, sogghinò mio padre. Chissà come sarà contenta Donna Rachele! (*Gli occhiali...*, p. 279).

Esto es aprovechado por la señora Lavezzoli, que elogia la masculinidad del Duce en contraparte de la homosexualidad de Fadigati, y también se manifiesta como ardiente partidaria de las leyes raciales contra los judíos, al justificar los ataques de las publicaciones católicas que defendían la teoría de las persecuciones, las cuales se sucedían desde hacía dos mil años “come segni dell’ira celeste” (*Gli occhiali...*, p. 287).

A duras penas, Athos Fadigati y la familia del joven pueden defenderse y optan por guardar silencio, el silencio impotente de las víctimas frente a sus victimarios. Fadigati acepta mansamente la culpa que le achacan y comparte sus sentimientos con el estudiante judío, que ya de vuelta a Ferrara al término del verano, encuentra la atmósfera enrarecida por las leyes raciales:

Dopo ciò che è accaduto l’estate scorsa non mi riesce piú di tollerarmi. Non posso piú, no debbo. Ci crede che certe volte non sopporto di farmi la barba davanti allo specchio? Potessi almeno vestirmi in un altro modo? Tuttavia mi vede, lei, senza questo cappello, questo pastrano... questi occhiali da tipo per bene? (*Gli occhiali...*, p. 321).

El encuentro ocurre en una noche neblinosa y húmeda de noviembre cuando el joven judío sale de un prostíbulo y en medio de la oscuridad escucha la voz de Fadigati, que con fingida severidad reprende a una perra de raza indefinida que lo ha seguido en su solitaria caminata y se rehúsa a dejarlo. El rostro del médico acusa las huellas del dolor que ha sufrido por el abandono de su joven amante y el desprecio y ostracismo de toda la ciudad, que con un malsano placer ha visto su caída.

En ese momento de la novela se reúnen tres seres indefensos en la oscuridad que podrían representar una alegoría del momento histórico que atraviesa Italia: el judío, rechazado y perseguido por su misma condición racial; el homosexual, destruido y rechazado por una sociedad indiferente y la perra, en su doble condición

de ser un animal de sexo femenino y por añadidura mestiza, una antítesis de la loba de los mitos fundacionales de Roma. La oscuridad representa la larga y ominosa noche del fascismo.

Fadigati sufre un grado extremo de ostracismo: rechazo, ridículo; y hasta es robado por parte de su bello y joven amante; es expulsado de su profesión; es la burla de sus compatriotas escandalizados y al final se suicida, porque era imposible continuar indefinidamente viviendo así, en la soledad más absoluta, rodeado de la hostilidad general.

La suposición de que la culpa es el reconocimiento de la debilidad y la autorecriminación de Fadigati, termina por conducir a la autodestrucción. Motivado por la vergüenza pública, su suicidio es signo de fracaso social, con la misma certeza inevitable que es la impotencia política y social de Ferrara después de la ejecución de once ciudadanos indefensos en las inmediaciones del simbólico castillo estense.

Como dice Gastón Bachelard: A pesar de todos los artificios literarios, el crimen no se expone bien en lo íntimo. Está en función de las circunstancias exteriores de un modo demasiado evidente: estalla en un acontecimiento que no siempre depende del carácter del asesino. En cambio, el suicidio en la literatura es un problema decisivo para juzgar los valores dramáticos. Se prepara como un largo destino íntimo: es la muerte más preparada, la más aderezada, la más total. El suicidio literario es el más susceptible de darnos la visión de la muerte porque ordena sus imágenes.⁶¹

El elemento material elegido por Fadigati es el agua. El narrador-protagonista, al leer el periódico se entera del “accidente”, como es catalogado el suicidio, ya que dentro del contexto de la moral fascista y de la iglesia católica esto no era (ni es) tolerado. El médico se lanza desde el puente conocido como Pontelagoscuero hacia el río Po, muy crecido y hondo en ese punto por las lluvias de otoño:

Respirai profondamente. E adesso capito, sí, avevo capito già prima che cominciasse a leggere il mezzo colonnino sotto il titolo, il quale non parlava

⁶¹ Gastón Bachelard, *El agua y los sueños*, trad. Ida Vitale, México, FCE, 1993, (Breviarios, 279), p. 126.

affatto di suicidio, s'intende, ma, secondo lo stile dei tempi, soltanto di disgrazia (a nessuno era lecito sopprimersi, in quegli anni nemmeno ai vecchi disonorati e senza piú ragione alcuna di restare al mondo...). (*Gli occhiali...*, p. 336)

Tal vez Bassani perteneció a una raza de escritores suicidas pero indecisos que inventan otro tipo de estrategias para no matarse y para ni siquiera intentarlo y que en vez de dar el salto, trasladan el propio suicidio a sus personajes. Así hizo Shakespeare con Ofelia, Romeo y Julieta; Goethe, con el joven Werther; Tolstoi con *Anna Karenina*. Además del personaje de Athos Fadigati, el protagonista de su novela *L'airone*, Edgardo Limentani, planea su propio suicidio cuidando los mínimos detalles. El lector termina la novela en un estado de suspenso absoluto, como si hubiese presenciado el trágico final.

En una reminiscencia de su origen veneciano, Fadigati ha elegido un elemento material para huir de la vida: el agua, una materia muy femenina y sobre todo, maternal. La muerte en las aguas de Pontelagoscuro, un sitio ensombrecido por el denso follaje de los árboles, como si el agua fuera una invitación a morir, en una muerte especial que podría interpretarse como una vuelta al regazo maternal. El agua mezcla aquí sus símbolos ambivalentes de nacimiento y muerte.

Para ciertos soñadores, el agua es el cosmos de la muerte. La ofelización es entonces sustancial y el agua es nocturna. Cerca de ella todo tiende a la muerte. [...] No hay que asombrarse de que el agua sea para tantas almas el elemento melancólico por excelencia.⁶²

El suicidio del doctor Fadigati coincide con la toma de conciencia del Yo del narrador de la historia y arroja responsabilidad a los ferrareses que lo condenan y aíslan. De esa manera Bassani, al hacer que el personaje muera y concluir así la novela, deja la interrogante sobre una posible expiación comunal o el olvido definitivo en la memoria de la ciudad y sus moradores.

⁶² *Ibid.* Gastón Bachelard, p. 127. Bachelard se refiere a Ofelia, la protagonista femenina de Hamlet, de Shakespeare y que significa un complejo poetizante: el de la muerte joven y bella. Safo, Alfonsina Storni y Virginia Wolf se suicidaron ahogándose.

4.3. Il giardino dei Finzi-Contini: *la soledad y la muerte en el jardín encantado.*

La novela *Il Giardino dei Finzi-Contini* completa la saga de las *Cinque Storie Ferraresi* y de *Gli occhiali d'oro*. Algo así como una prefiguración se encuentra en la lírica “Per il Parco della Ninfa”, que pertenece al libro *Un'altra libertà: ...Oh distante/ isola del passato, che a morir ci invita/ Non è tuo questo lume, morte, intriso e tremante?*⁶³

Sin hacer menoscabo del compromiso histórico de la evocación, la fidelidad racional a las minuciosas particularidades de una sociedad judía, como las secuencias de los ritos y de las ceremonias que se llevan a cabo en las austeras sinagogas, no excluye y sofoca el momento de la memoria, pero no una memoria abandonada, elegíaca, complacida, sino una memoria laica, reticente, más selectiva que sentimental, pronta en el interior de la página a dar cuenta de las digresiones imprevistas, de los estímulos y de los colores emotivos, aún los más sutiles (penumbras entre los árboles exóticos del jardín, polvo sobre la carroza azul-oscura custodiada en la *hütte* de los Finzi-Contini, tiernas reverberaciones que despide la colección de *opalines* en la habitación de Micòl).⁶⁴

Por otra parte, sólo una memoria similar en el tenaz rechazo de cuanto sea genéricamente desahogado y elegíaco podría disciplinar la frecuencia y la intensidad de los eventos psíquicos, esperas, revelaciones y sobresaltos del corazón que regulan las relaciones entre los personajes de Micòl, Alberto y el lugar geométrico del jardín, y entre ellos, el autor-personaje que narra “a luz de muerte”.

En este sentido cabe resaltar la precisa y sólida estructura que predomina a lo largo de toda la novela; en los términos casi de un contemporáneo homenaje a la técnica teatral clásica de Corneille y de Racine, que restringía al máximo las unidades de *espacio, tiempo y acción*.⁶⁵ El mismo Bassani afirmaba que, después de ciertas

⁶³ *Apud.* Bertachini, p. 810.

⁶⁴ Micòl fue la primera esposa del rey David y su nombre es muy significativo dentro de la historia de la realeza judía. En *La divina comedia* (Purgatorio, X, 63–67), Dante cuenta la triste historia de Micòl.

⁶⁵ Bertachini, *op. cit.*, 819.

influencias de técnicas cinematográficas que se advierten en su novela *Passeggiata prima di cena*, su trabajo de narrador, desde *Gli occhiali* a *Dietro la porta*, ha sido más apegado a la técnica teatral de tradición clásica.

Y es precisamente esta devoción a las reglas de las tres unidades que en el *Giardino* coinciden el secreto de Alberto, el de Micòl y el del profesor Ermanno con la misteriosa y elegante discreción de su actitud frente a la inminente tragedia, con la soledad y el orgulloso, consabido aislamiento de su casa-sepulcro escondida en el fondo de los árboles.

En las últimas páginas de la novela, Bassani demora su mayor esfuerzo poético: en efecto, en la parte cuarta y el epílogo, junto al atormentado y joven protagonista que narra, crece el vórtice de conjeturas y de dudas, pero también de extraordinaria ternura en torno al personaje de Micòl.

Esta joven y enigmática figura de mujer, generosamente inquieta y viva, inmersa y volcada hacia el presente (*le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*) en la libre y abstraída vitalidad de las cosas, de los objetos y de los impagables días cotidianos, présaga como es –ella, la antigua treceañera de los grandes y claros ojos– del destino atroz que le truncará muy pronto la existencia, al que aguarda sin miedo, con la calma y dignidad propias de sus raíces.

Escrita en primera persona, *Il giardino dei Finzi-Contini* se publicó en 1962, aunque tuvo un largo proceso de maduración que se remontaba desde el principio de 1940, una elaboración memorial, en gran parte inconsciente y cuyos resultados precisamente demuestran cómo la necesidad y la finalidad de un libro estén en relación directamente proporcional con el tiempo necesario para elaborarlo.

Quien desde hace tiempo no leyó más los relatos de Giorgio Bassani, conserva recuerdos de una ciudad encerrada dentro de la muralla, imágenes del ghetto judío de Ferrara, de atmósferas aisladas y restringidas, como el pequeño departamento de Lida Mantovani, personaje central de la novela homónima, o la habitación de Clelia Trotti,

la protagonista de *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, o bien de la *magna domus* finzi-continiana, cerrada en su jardín secreto.

En este pasaje literario de lugares cerrados y personajes aprisionados, hablar del círculo parece una evidencia; de igual manera sería muy interesante el análisis de esta metáfora estructural a través de toda la obra del escritor ferrarés. Sin embargo, en este ensayo me limitaré a delinear la organización circular y los movimientos concéntricos de *Il giardino*.

El primer círculo se esboza en el prólogo, que comienza con la visita del narrador–protagonista al cementerio etrusco de Cerveteri en las provincias de Roma, donde le surge el deseo de narrar la historia de la familia Finzi-Contini, cuyos miembros fueron deportados en Alemania en 1943, donde probablemente ni siquiera tuvieron una sepultura, al formar parte de las víctimas del Holocausto. Este primer círculo es el de la memoria, que da paso a la ficción narrativa, construida también en un círculo cerrado.

En cierta manera, dentro del prólogo de la novela, Giannina, la niña de nueve años, es una representación de la vitalidad e intensa alegría de Micòl: ésta es Giannina, con el destello de sus ojos oscuros y las mejillas encendidas por el juego, quien, de acuerdo al narrador, conduce al grupo de adultos a Cerveteri en una apreciación sobre los muertos contemporáneos y la larga muerte de los etruscos. La conciencia impulsa al narrador a escribir la historia de los Finzi-Contini, sobre todo de Micòl. Un niño no podría haber interpretado el papel asignado a Giannina, que simboliza a las antiguas musas, cuya femineidad pura e incontaminada es una previsible fuente de inspiración: “Papá– domandò ancora Giannina– perché le tombe antiche fanno meno malinconia di quelle nuove?” (*Il giardino...*, p. 342).

La pregunta inocente de Giannina desencadena los recuerdos del narrador y le hace encontrar la respuesta que siempre se había hecho con respecto a la decisión de los Finzi-Contini: sencillamente, esperar la muerte, no huir, no escapar, tan sólo

cumplir con un destino que de antemano ellos sabían que se cumpliría. Alberto será el primero en cumplir ese destino: comienza a mostrar los signos de una grave enfermedad que finalmente lo hará morir poco antes de la deportación de su familia a los campos de exterminio. Nadie menciona su enfermedad aunque se consume día a día; solo así, él podrá librarse del horror que les aguarda.

El segundo círculo encierra en sí misma la ciudad de Ferrara, delimitada por sus murallas, con los bastiones y las puertas. El narrador recuerda que de niño experimentaba una sensación de vértigo al mirar a la gente que trepaba a la muralla para acortar el sendero que llevaba a la puerta para salir de la ciudad, y él se sentía distinto, nacido y crecido dentro de la muralla, como los Finzi–Contini.

Fin da bambino ho sempre sofferto di vertigini, e, per quanto modesta, la scala mi impensieriva. Da bambino, quando la mamma, con Ernesto in braccio (Fanny non era ancora nata) mi conduceva sul montagnone, e lei si sedeva nell'erba del vasto piazzale di fronte a via Scandiana dall'alto del quale si poteva scorgere il tetto di casa nostra appena distinguibile nel mare di tetti attorno alla gran mole della chiesa di Santa Maria in Vado, non era senza molto timore, ricordo, che andavo a sporgermi dal parapetto delimitante al piazzale dalla parte della campagna, e guardavo giù, nel baratro proffondo trenta metri. Lungo la parete strapiombante stava quasi sempre salendo o scendendo qualcuno: contadini, manovali, giovani muratori, ognuno con la bicicletta a tracolla; e vecchi, anche, baffuti pescatori di rane o pesci-gatto, carichi di canne, tutta gente di Quacchio, di Ponte della Gradella, di Coccomaro, di Coccomarino, di Focomorto, che avevano fretta, e piuttosto che passare da Porta San Giorgio o da Porta San Giovanni (perché da quel lato i bastioni erano intatti, a quell'epoca, senza brecce praticabili per una lunghezza di almeno cinque chilometri), preferivano prendere, come dicevano, "la strada della Mura". Uscivano di città: in questo caso, attraversato il piazzale, mi passavano accanto senza guardarmi, scavalcano il parapetto e lasciandosi calar giù fino a poggiare la punta del piede sulla prima sporgenza o rientranza della muraglia decrepita per poi raggiungere in pochi momenti il prato sottostante (*Il giardino...*, p. 381).

En el interior de la muralla se inserta un tercer círculo: el ghetto judío y después un cuarto: el Barchetto del Duca (el parquecito del Duque que así se llamaba), también propiedad cerrada en sus muros; y finalmente, el centro de este último círculo es la *Magna Domus*, propiedad y refugio de la familia Finzi-Contini.

En este diseño de círculos estrechamente unidos entre sí podemos leer toda la novela de Bassani, que después del prólogo comienza con la Ferrara de los años '30, en una lenta iniciación antes de ser aceptado en la *Magna Domus*, resaltando poco a poco las limitaciones del campo social y del espacio vital que lleva directamente a la limitación de los derechos sociales de los judíos en esos años.

Alcanzado ya el centro simbólico de la geografía imaginaria de la novela, que es el centro de interés del narrador y el centro material del libro, puede iniciarse la segunda parte del relato que se extenderá de nuevo, en la cuarta y quinta parte hacia las perspectivas sentimentales: una larga conversación del narrador y su padre; sociales: diversiones con Giampi Malnate –amigo de Alberto– que es un *goi* (no judío) y el espacio físico de la ciudad.

Si se examinan con detenimiento las relaciones triangulares entre los Finzi-Contini, el narrador y la ciudad de Ferrara, vemos a los dos protagonistas adolescentes de la primera parte, que se encuentran a menudo en la ciudad, ya sea en la sinagoga o el liceo, dejar en la segunda parte los lugares usuales de la vida social para confinarse dentro de los muros del parquecito del Duca, primero en el jardín, después en la casa laberíntica o en el aislado y monumental comedor, en el departamentito de Alberto o en las habitaciones de Micòl, o sea, en lugares apartados del mundo exterior, cerrados, desprovistos de todo futuro. De algún modo, los Finzi-Contini, que han dejado también la sinagoga pública–después volverán a la sinagoga española–no salen jamás a la ciudad y se limitan a acoger en su casa a los muchachos judíos expulsados de los campos de tenis del exclusivo club “Eleanora d’Este”.

Motivado sobre todo por las leyes raciales, el narrador comienza su extraño viaje fuera de la realidad ferraresa hacia el polo fascinante aunque mortífero del jardín cerrado donde la joven Micòl, semejante a una flor en los umbrales de la muerte invita al joven narrador a traspasar los límites, a consumir la ruptura con el exterior y a iniciarlo en los secretos del jardín encantado.

La connotación mortífera del Barchetto del Duca es sugerida por el autor, que desde el inicio de la novela, hace una comparación entre el mausoleo de los Finzi-Contini en el cementerio judío de Ferrara y la *Magna Domus*:

La tomba era grande, massiccia, davvero imponente: una specie di tempio tra l'antico e l'orientale, come se ne vedeva nelle scenografie dell'Aida o del Nabucco in voga nei nostri teatri d'opera fino a pochi anni fa. In qualsiasi altro cimitero, l'attiguo Camposanto Comunale compreso, un sepolcro di tali pretese non avrebbe affatto stupito, ed anzi, confuso nella massa, sarebbe forse passato inosservato. Ma nel nostro era l'unico. E così, sebbene sorgesse assai lontano dal cancello d'ingresso, in fondo a un campo abbandonato dove da oltre mezzo secolo non veniva sepolto più nessuno, faceva spicco, saltava subito agli occhi... E con tanto e simile marmo a disposizione, candido di Carrara, rosa-carne di Verona, grigio maculato di nero, marmo giallo, marmo blu, marmo verdino, costui aveva, a sua volta, decisamente perduto la testa. Ne era venuto fuori un incredibile pasticcio in cui confluivano gli echi architettonici del mausoleo di Teodorico di Ravenna, dei templi egizi di Luxor, del barocco romano, e, persino, come palesavano le tozze colonne del peristillo, della Grecia arcaica di Cnosso (*Il giardino...*, p.p. 347-48)

Esta connotación mortífera es percibida cuando la adolescente Micòl invita al narrador –que agobiado por un fracaso escolar, sin saber cómo llega en su bicicleta nueva hasta los límites de la *Magna Domus*– a entrar a su jardín. Desde lo alto del grueso muro que rodea la casa, se muestra extrañamente invitante, como en las ceremonias de la sinagoga, cuando bajo el *talèd*⁶⁶ paterno, le sonreía. Él percibe el valor simbólico de la trasgresión y se resiste a la propuesta; por otra parte, la idea de escalar el alto muro le produce vértigo y se marcha. Al alejarse, le invade un agudo sentimiento de haber escapado de un gran peligro, como una premonición de lo que sucedería años después.

Por el contrario, en la segunda parte de la novela e invitado por la propia Micòl transformada ya en una bella joven de fascinante personalidad, termina por entrar en el jardín y renuncia a la vida social: la ciudad y la familia desaparecen, los

⁶⁶ El *talèd* es una especie de chal de lana muy amplio con el que se cubren el padre con los hijos e hijas pequeños en las ceremonias de la sinagoga. Al cumplir los trece años, los varones pasan a formar parte de los adultos a través de la ceremonia del *Bar-Mitzvah*. Las adolescentes toman su lugar en el matroneo, sitio exclusivo para las mujeres.

estudios se reducen a cualquier conversación literaria con el profesor Ermanno Finzi-Contini (padre de Micòl y Alberto), los únicos amigos son los jóvenes excluidos del club que frecuentan el campo de tenis de la Magna Domus.

Acogido por Micòl y a semejanza de Dante guiado por Beatriz en el Paraíso, el narrador–protagonista traspone los umbrales del jardín y así se inicia en los secretos de los árboles y los hermosos recuerdos del pasado, como la vetusta carroza de caballos que aún era usada por la familia en algunas ocasiones especiales y el espectro del barquichuelo en el que Micòl y Alberto, cuando eran niños, navegaban por el canal Panfilio cercano a su casa; al pasar por el muro donde un lejano día de verano se encontraron ella se refiere al lugar como “un vert paradis des amours enfantines”(*Il giardino...*, p. 439) y así, cada día aumenta su fascinación por esa joven excepcional que sabe los secretos de la vida y de la muerte.

Este jardín encantado, que es al mismo tiempo telón de fondo y personaje de la novela, tiene su referente en otro jardín igualmente hermoso donde la muerte acecha agazapada desde la belleza y el esplendor de la vegetación: es el jardín envenenado de la novela del escritor norteamericano Nathaniel Hawthorne (1804–1864) *La hija de Rappaccini*.

Ambientada en Padua en el siglo XVIII, la novela cuenta la historia del misterioso doctor Rappaccini, un famoso botánico dueño de un inmenso y maravilloso jardín poblado de árboles y flores venenosas. En su locura científica, Rappaccini experimenta en Beatriz, su bella e inocente hija al inocularle las características de una planta venenosa que marchita todo lo que toca.

Prisionera de su padre y sin más compañía que la de sus hermanos vegetales, Beatriz descubre a Giovanni Guasconti, un joven estudiante napolitano que habita en la casa vecina y cuyo balcón mira hacia el jardín de Rappaccini. Ambos jóvenes se enamoran, pero al tocarlo, Beatriz contamina a Giovanni y lo convierte en otra planta

ponzoñosa; ella decide suicidarse al beber un antídoto, ante las miradas impotentes de Rappaccini y de Giovanni.⁶⁷

A pesar de haber sido escrita casi un siglo después, el *Giardino* guarda un notorio paralelismo con *La hija de Rappaccini*: ambas novelas se ambientan en dos *locus amenus* que son los jardines, concebidos desde siempre para representar la belleza y la felicidad, pero en los de la ficción de Bassani y Hawthorne funciona la teoría de los opuestos: el jardín de Rappaccini representa el horror escondido entre la belleza de las plantas, sólo la luz del sol lo hace brillar como una joya resplandeciente y mortífera incrustada dentro de la vida de la ciudad de Padua

El jardín de los Finzi-Contini representa el encanto, la belleza amenazada por el horror, el espacio casi sagrado, aislado de un mundo contaminado por el fascismo y la guerra. En su interior el tiempo parece haberse detenido, como si de esa manera pudiera formarse un halo invisible que protegiera a todos sus habitantes de las acechanzas exteriores que provienen de la ciudad de Ferrara.

Es una representación de la belleza, una reminiscencia del paraíso terrenal donde impera una aparente perfección y sus moradores viven como si el tiempo solamente transcurriera afuera, mientras que el de Rappaccini es la antítesis porque representa el rebase del conocimiento intelectual y, por consecuencia, el pecado de la soberbia cuando su dueño pierde la noción de la vida y la muerte al alterar la naturaleza de las plantas y de su propia hija.

La relación de Micòl y Beatriz con sus jardines es muy semejante; la naturaleza de las dos jóvenes es diversa pero a la vez tienen cosas en común: ambas se han refugiado en ese inquietante mundo vegetal y aman a sus árboles como si se tratara de seres humanos:

⁶⁷ El poeta mexicano Octavio Paz (1914-1998) adaptó la novela de Hawthorne como ópera con el mismo título. Sin duda, Bassani, por sus amplios conocimientos de la literatura norteamericana del siglo XIX la conocía bien, ya que hace una referencia sobre ella en *Gli occhiali d'oro*.

Possibile che tu sia così ignorante—esclamava— L'avrai pure studiata, al Liceo, un pò di botanica!

Le sembrava assurdo a lei, che esistesse al mondo un tipo come me, il quale non nutrisse per gli alberi, “i grandi, i quieti, i pensierosi” gli stessi suoi sentimenti di appassionata ammirazione. Come facevo a non *capire*, mio Dio, a non *sentire*? C'era in fondo alla radura del tennis, per esempio, ad ovest rispetto al campo, un gruppo di sette *Washingtoniae graciles* o palme del deserto separate dal resto della vegetazione retrostante (normali alberi di grosso fusto da foresta europea: querce, lecci, platani, ippocastani, ecc.) e con attorno un bel tratto di prato. Ebbene, ogni qualvolta passavamo dalle loro parti. Micòl aveva per il gruppo solitario delle *washingtoniaes* sempre nuove parole di tenerezza: Ecco là i miei sette vecchioni— poteva dire— Guarda che barbe venerande hanno”.

Per un platano enorme, dal tronco biancastro e bitorzolato piú grosso di quello di qualsiasi albero del giardino e credo, dell'intera provincia, la sua ammirazione sconfinava nella riverenza. Naturalmente non era stata la “nonna Josette” a piantarlo, bensí Ercole I d'Este in persona, magari, o Lucrezia Borgia.

Ha quasi cinquecento anni, capisci? —sussurava sgranando gli occhi- pensa un po' quante ne deve aver viste, di cose, da quando è venuto al mondo!

E sembrava che gli occhi e le orecchie ce li avesse anche lui, il platano gigantesco: occhi per vedere e orecchie per ascoltare. (*Il giardino...*, pp. 435-436)

En el jardín del doctor Rappaccini, Beatriz abraza el tronco de un espléndido árbol y le habla:

¡Qué hermoso, qué guapo! Cómo has crecido, hermano. (Lo abraza y apoya la mejilla sobre el tronco.) No hablas, pero respondes a tu manera: tu savia corre más aprisa. (A su padre.) Lo oigo latir, como si estuviese vivo.

Rappaccini: — Está vivo.

Beatriz: — Quise decir: vivo como tú y como yo. Vivo como un muchacho. (Se acerca a una hoja y la aspira.) ¡Deja que respire tu perfume y que te robe un poco de vida!

Rappaccini: —Hace un instante me decía: lo que para unos es vida, para otros es muerte. Sólo vemos la mitad de la esfera. Pero la esfera está hecha de muerte y de vida. Si acertase con la medida y la proporción justas, infundiría porciones de vida en la muerte: entonces, se unirían las dos mitades: seríamos como dioses. Si mi experimento...

Beatriz: — ¡No, no me hables de eso! Estoy contenta con mi suerte y soy feliz en este jardín, con estas plantas: ¡mi única familia! ⁶⁸

Sin embargo, Beatriz anhela vivir como una muchacha normal, salir a conocer el mundo y sobre todo, poder tener una mascota:

⁶⁸ Octavio Paz, *La hija de Rappaccini*, Escena II, Alianza Editorial, México, 1990, p. 86.

Si, todo eso es verdad... pero me gustaría tener un gato y acariciarle el lomo, hasta que se convirtiese en una esfera de dulzura y electricidad. Me gustaría tener un camaleón y ponerlo sobre mi falda, para verlo cambiar de color. Un gato, un camaleón, un lorito verde y amarillo que saltase sobre mi hombro gritando: ¡Beatriz, Beatriz, en tu cama se pelean el alcanfor y el anís! Un pajarito, para esconderlo entre mis dos pechos. Me gustaría... (lloriquea).⁶⁹

Los deseos de Beatriz no pueden realizarse y ella está consciente: a su contacto letal todo ser vivo se marchitaría ante sus ojos sin que nada pudiese hacer, solamente puede tocar a las plantas y sobre todo al árbol que ella considera su hermano y lo sueña convertido en un joven apuesto y lleno de vida, riendo alegre a su lado, caminando por el jardín.

Jör, el perro gran danés, es compañero inseparable de Micòl desde su infancia y presencia constante desde el principio hasta el final de la novela. Tal vez sus padres se lo conceden para que, dadas las circunstancias, su vida fuese más normal, como cualquier otro niño de su edad:

Di là dal muro si levò a questo punto un latrato, greve e corto, un po' rauco. Micòl girò il capo, gettando dietro la spalla sinistra un' occhhiata piena di noia e insieme d'affetto. Fece una boccaccia al cane, quindi tornò a guardare dalla mia parte:
¡Uffa- sbuffò calma- È Jör! (*Il giardino...*, p. 380).

A diferencia de Beatriz, que sueña con traspasar los muros de su jardín para conocer el mundo, hablar con la gente: *vivir*, Micòl en cambio, no desea salir de su paraíso particular; sólo saldrá por unos meses a Venecia donde presentará su examen profesional con una brillante tesis sobre la poetisa norteamericana Emily Dickinson, pero el jurado, prejuiciado por las leyes raciales, le niega la mención de honor:

Sí –diceva–la facenda della tesi era andata meglio di quanto mai avesse osato sperare. In sede di discussione di laurea, aveva “tenuto banco” per un’ora buona, “concionando per dritto e per traverso”. Alla fine l’avevano mandata fuori, e lei, da dietro la porta a vetri smerigliati dell’Aula Magna aveva potuto ascoltare comoda comoda tutto quello che il collegio dei professori aveva detto sul suo conto. La maggioranza propendeva per le lode ma ce n’era uno, il professore di tedesco (un nazista della piú bell’acqua) che non voleva sentire ragioni: Ma come – gridava – La signorina era ebrea, per giunta non

⁶⁹ *Ibidem*, p. 69.

risultava nemmeno discriminata, e si parlava addirittura di lodarla ¡Ohibò! Di grazia che le fosse stato concesso di laurearsi... (*Il giardino...*, pp. 515-516).

Después de sufrir esa humillación, ella regresa a Ferrara para refugiarse en su casa, sobre todo en su jardín, ya que su intuición le dice que muy pronto su mundo terminará, pero no siente ningún temor, ya que desde siempre ha rechazado el futuro y se ha refugiado en el pasado, el “pio, dolce, caro pasato”. Regresa el día de celebración de la Pascua. Afuera, en el mundo exterior, impera el fascismo con las leyes raciales que excluyen de la vida civil a todos los judíos, sean pobres o ricos.

Dentro de las tradiciones judías la celebración de la Pascua es muy significativa: representa la liberación del cautiverio sufrido en Egipto. Sin embargo, en la casa del narrador el ambiente es sombrío, sin cabida a la alegría, más bien parece la celebración del *Yom Kippur* en que se recuerda a los muertos familiares. Los rostros de los parientes invitados a compartir la cena son una anticipación de lo que vendrá después. Lleno de dolor, el joven tiene un presentimiento fatal: “Giá allora mi apparivano avvolti della stessa aura di misterosa fatalità statuaria che li avvolge adesso, nella memoria”. (*Il giardino...*, p.510). Un viento helado, de huracán, salido de las entrañas de la noche azota furioso las ramas de los árboles, dispersa las hojas, los sombreros, los cabellos, como ocurrirá muy pronto con algunos de ellos, que terminarán sus días en los hornos crematorios. Un poco antes de despedirse, el padre del joven había iniciado la alegre *filastrocca* del *Caprett*, que tradicionalmente se canta al final de la cena:

Kad gadya, Kad gadya
Un caprett, un caprett
Che avea comprato in piazza il signor padre per due scudi
Un caprett, un caprett
E è venù la gatta, la gatta che ha magnà el capretto, che avea comprato in
Piazza il signor padre, per due scudi
Un caprett, un caprett.⁷⁰

⁷⁰ La música del “Khad gadya” es de tradición florentina y se canta al final de la cena de Pascua o *Pesáb. La Istoria de Purim*. Ensemble Lucidarium. Musique et poésie des Juifs en Italie à la Renaissance. También existe una versión libre conocida como “La fiera dell’Est”, dada a conocer respectivamente por los cantautores Gino Paoli y Angelo Branduardi.

La figura del *Caprett* (cabrito) representa la víctima sacrificial por antonomasia; la letra de la canción que en apariencia es alegre, es una espiral de muerte y castigo, una premonición del Holocausto.

En casa de los Finzi-Contini, por el contrario, la cena de Pascua es jubilosa, como si nada ocurriera en el exterior. Protegidos por los altos muros y el follaje del jardín, los habitantes de la casa que ese día resplandece llena de luces, no denotan ninguna ansiedad y saborean ese momento al igual que los dulces tradicionales y el vino, el calor del fuego. No existe el porvenir, se disfruta el presente, se celebra el pasado. El joven se siente contento. La propia Micòl lo recibe en la puerta: al abrazarla, aspira el olor de su piel, tibia y perfumada: “Stava tuttora col viso nascosto nel collo tiepido y profumato di lei” (*Il giardino...*p. 154)

Come ospite, e ultimo arrivato, fui servito per primo. I dolcetti, i così chiamati *zucarìn*, fatti di pasta frolla, mescolata con chicchi di uva passa, avevano l'aria d'essere all'incirca uguali a quelli che avevo assaggiato di malavoglia mezz'ora avanti, a casa. Tuttavia gli *zucarìn* di casa Finzi-Contini mi parvero subito molto migliori, molto piú gustosi: e lo dichiarai, anche, rivolto alla signora Olga. (*Il giardino...*p. 158)

Si se tiene en cuenta la influencia literaria que Bassani tuvo de la literatura francesa, esta descripción de olores y sabores tiene como referente la novela de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido*, que comienza con el recuerdo de la célebre magdalena mojada en té, episodio que constituyó una clave para iniciar el viaje “en busca del tiempo perdido”, y de acuerdo con el tema central de *Il giardino*, que es la memoria del pasado, “del dulce, piadoso y querido pasado”. Un párrafo de la novela de Proust lo describe con exactitud:

Pero cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo, cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solos, más frágiles, más vivos, más inmateriales, más persistentes y más fieles que nunca, el olor y el sabor perduran mucho más, y recuerdan, y aguardan, y esperan, sobre las ruinas

de todo, y soportan sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio enorme del pasado.⁷¹

El aislamiento de los Finzi-Contini llega al punto de que Micòl y Alberto hablan un dialecto particular y un tanto hermético que llaman *finzi-continico*: “Così le mele erano *i pum*, i fichi *i fig*, le albicocche *il magnagh*, le pesche *il persagh*. (*Il giardino...*, p. 437). El lenguaje de Micòl es una mezcla de diversos idiomas y giros dialectales: el yidish mezclado con el alemán (por la rama ashkenazi de su padre), palabras como la *hütte* (cabaña), *skinwasser* (limonada), *Jör* (su mascota), salpican su vocabulario, así como frases en inglés, si se tiene en cuenta que se había graduado en literatura inglesa; también conoce palabras en ladino, por la rama sefardita de su abuela materna.

El aislamiento se evidencia cuando la abuela Regina se muestra muy alterada al descubrir la presencia de los jóvenes amigos de sus nietos: ¿qué hacen, quiénes son ellos? y uno de sus hijos la hace callar:

Badasse a stare *callada*, cioè zitta. C'era il *muzafir*. Accostai le labbra all'orecchio di Micol: Fino a *callada* ci arrivo, Ma *muzafir*, cos'è, che significa? Ospite – sussurrò lei di rimando. *Goi*, però... e rise coprendosi infantilmente la bocca con una mano: Stile Micòl 1929. (*Il giardino...*, p. 426)

En *La hija de Rappaccini*, Giovanni, el estudiante napolitano enamorado de Beatriz desea descubrir el amor puro como redención: él confía salvar a Beatriz con la fuerza de su amor, pero no lo logra; por el contrario, Beatriz lo ha contaminado y sólo la muerte podrá liberarlos del influjo del jardín ponzoñoso y así, Beatriz bebe el antídoto con desesperación para librarse de su padre y de una vida eternizada, pero estéril.

En *Il giardino* se funden los clamores de la vida y la muerte en una larga carta en la voz femenina de Micòl al referirse a un poema de Emily Dickinson titulado *I Died for Beauty*.⁷²

⁷¹ Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, 1, *Por el camino de Swann*, Madrid, Alianza Editorial, 1977.

⁷² La poetisa Emily Dickinson (Amherst, Massachussets, 1830–1886) es una de las voces femeninas más importantes de la literatura norteamericana del siglo XIX. Su obra poética fue muy prolífica

I died for Beauty– but was scarce
Adjusted in the Tomb
When One who died for Truth, was lain
In an adjoining Room–

He questioned softly “Why I failed?”
“For Beauty”, I replied–
“And I –for Truth–Themselves are One–
We Brethren are.” He said–

And so, as Kinsmen, met a Night–
We talked between the Rooms–
Until the Moss had reached our lips–
And covered up–our name

El poema es la perfecta expresión de la perspectiva elegíaca inherente en los temas de Bassani. Para la imagen, la doble perspectiva de la Verdad y la Belleza implica una autoridad un tanto apocalíptica, así como una lúgubre visión de la muerte sacrificial, cuyos referentes originarios son los campos de la muerte nazis. Micòl representa el paradigma de la víctima del Holocausto y ella misma traduce el poema de Dickinson, vaticinando así su propia muerte.

En el poema intervienen dos voces: una masculina como La Verdad y la misma Micòl se identifica con la voz femenina de La Belleza; muy apropiado para Micòl, el poema comenta sobre la condición ontológica de la imagen:

Morii per la Belleza; e da poco ero
discesa nell’avello,
che, caduto pel Vero, uno fu messo
nell’attiguo sacello
“Perché sei morta?”, mi chiese somnesso.
Dissi : « Morii pel Bello ».
Io per la Verità, dunque é lo stesso
–disse– son tuo fratello.”

(6365 poemas) siendo la naturaleza, los amigos, el amor y la muerte los temas centrales de su poesía. Siempre recluida en su casa, sin salir prácticamente de ella, la vida de Dickinson guarda un cierto paralelismo con la de Micòl Finzi-Contini, aunque ésta última sea un personaje de ficción.

Da tomba a tomba, come due congiunti
incontratisi a notte,
parlavamo cosí, finché raggiunti
L'erba ebbe nomi e bocche. (*Il giardino...*p. 47)

En la traducción de Micòl la identidad sexual implícita de los hablantes es explicada: la Belleza es lo femenino y la Verdad lo masculino y son, además, enterrados en “habitaciones contiguas” en una reminiscencia de la casa-mausoleo Finzi-Contini. Los actantes o personajes permanecen vivos dentro de la muerte por medio de su discurso hablado, de su propio lenguaje.⁷³

Micòl encuentra un sentido de alegría en la espera de la muerte: “anche le cose muoiono, caro mio. E dunque, se anche loro devono morire, tant'è, meglio lasciarle andare” (*Il giardino...*, p. 446).

El pasado “dulce” de Micòl hace que la presencia y la percepción de la muerte sea una experiencia diaria y natural. Ella es el emblema impoluto de Bassani, de una “virgen incorrupta...viva...bella...hoy”. Su ternura por los objetos de sus años infantiles no tiene correspondencia alguna con el recuerdo que tiene después del Holocausto, excepto de la propia Micòl que se torna en un “pasado dulce y pío” que paradójicamente inspira al autor para registrar una época amarga e impía y terminar así su desesperación amorosa y artística.

La naturalidad y percepción de Micòl ante la muerte poseen un vínculo de connotaciones extrañamente románticas: el noviazgo de sus padres se inicia en el cementerio judío del Lido, en Venecia, un lugar tan romántico como insólito. Ermanno Finzi-Contini planea escribir la historia de los judíos de Italia y hace una investigación de las inscripciones de las lápidas de los judíos sefarditas llegados a

⁷³ En la novela *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, los diálogos de algunos personajes como el de Dorotea “La Cuarraca” y Juan Preciado, se desarrollan dentro de las tumbas y se refieren a su vecina, Susana San Juan, que se queja y suspira como lo hizo en vida.

Venecia desde España y Portugal en el siglo XVI.⁷⁴ Las avenidas del cementerio son recorridas por la pareja, que ahí se siente protegida y segura. Una vez más, la obsesión de no perder el vínculo con el pasado, de reivindicar de manera elegíaca la memoria de sus ancestros.

Al nivel de la trama Micòl participa en una amistad cálida y vagamente romántica con el narrador en primera persona y después rechaza de manera tajante la relación erótica que él desea ardientemente y lo expulsa del Paraíso. Las razones son profundas, llenas de un sentido extraño, que sin embargo, el joven tiene que admitir como ciertas:

Hai detto che noi due siamo uguali, dissì, in che senso?

Ma sí, ma sí, – esclamó –, e nel senso che anch'io, come lei, non disponevo di quel gusto istintivo delle cose che caratterizza la gente normale. Lo intuiva benissimo: per me, non meno che per lei, piú del presente contava il passato, piú del possesso il ricordarsene. Di fronte alla memoria, ogni possesso non puó apparire che delusivo, banale, insufficiente... Come mi capita! La mia ansia che il presente diventasse “subito” passato perché potessi amarlo e vagheggiarlo a mio agio era anche sua, tale e quale. Era il nostro vizio, questo: d'andare avanti con le teste sempre voltate all'indietro. Non era cosí? (*Il giardino...*, p. 544)

Sin embargo, su rechazo, es decir su *no aceptación* culmina en su liberación y renovación y da como resultado la escritura de la novela. La última frase de la obra: “quel poco che il cuore ha saputo ricordare” (*Il giardino...*, p. 611) es una glosa enigmática de amplísimo significado que muestra la unión del amor erótico y el arte de escribir. En retrospectiva es una alegoría del vínculo erótico, tan incierto como la lucha necesaria y revitalizadora del escritor con su arte. De igual manera esta lucha alegórica incluye el frágil vínculo del autor con la comunidad judía y su supervivencia después de la persecución.

⁷⁴ “El historiador británico Cecil Roth (Londres, 1899- Tel Aviv, 1970) fue quien en la realidad hizo la investigación que el personaje de Ermanno Finzi-Contini propone en la novela. El libro se intitula *Hayehudim B-Tarbut Ha Renaissance B- Italia* (Los judíos en la cultura del Renacimiento en Italia)”. Eva Alexander Uchmany, *op. cit.*, p. 449.

Al finalizar la novela, el narrador presiente que Micòl guarda un secreto que se relaciona con Giampiero Malnate, al que alguna vez confió sus sentimientos por ella. Una espléndida noche de luna no resiste más y se dirige a la *Magna Domus* y al llegar a un punto del muro, del “vert paradis des amours enfantines” donde un lejano día de verano comenzó todo, se siente como “una specie di strano fantasma trascorrente: pieno di vita e morte insieme, di passione e di pietà” (*Il Giardino...*, p. 602). La inesperada presencia de Jör, el inseparable perro de Micol parece confirmar sus temores; por otra parte, la interrogante queda suspendida en el aire: nadie sabrá jamás lo que en realidad sucedió en el corazón de la *Magna Domus* y en el corazón de Micòl Finzi-Contini.

El eco lejano del reloj de la plaza parece decirle que ya es tiempo de que su propio corazón esté en paz. Repentinamente supera su pasión al comprender que debe concluir su historia de amor fallida y reunir todo el valor posible para afrontar el sombrío e incierto porvenir: “Che bel romanzo, sogghignai, crollando il capo come davanti a un bambino incorreggibile” (*Il giardino...*, p. 607). Al final de la novela, el narrador es capaz de abandonar su vieja bicicleta en la hierba, junto a los muros del jardín.⁷⁵

El supuesto romance de Micòl y Malnate es tratado irónicamente como una obra o pieza de ficciones, una fantasía pueril desplazada por una obra de arte de un adulto que sería la ficción “real” de Micòl. Una opinión concluyente de ella sobre los méritos del presente, pasado y futuro lleva al narrador a finalizar su historia:

Certo è che quasi presaga della próxima fine, sua e di tutti i suoi, Micòl ripeteva di continuo anche a Malnate che a lei del *suo* futuro democratico e sociale non gliene importava un fico, che il futuro, in sé, lei lo abborriva, ad esso preferendo di gran lunga “le vierge, le vivace et le bel aujord’hui”, e il passato, ancora di piú “il caro, il dolce, il pio passato”. E siccome queste, lo so, non erano che parole, le solite parole ingannevoli e disperati che soltando un vero bacio avrebbe potuto impedirle di

⁷⁵ A mi parecer, la bicicleta significa la transición de la juventud a un estado adulto. De esa manera, rompe con el cerco encantado que lo tenía prisionero. La fascinación hacia la muerte es vencida por el gusto por la vida.

proferire, di esse, appunto, e non di altre, sia suggellato qui quel poco che il cuore ha saputo ricordare (*Il giardino...*, p. 611).

En la otra cara de la moneda de los personajes trazada en el párrafo anterior existe una forma femenina de deseo materializada en Micòl que simboliza la vida artística. Como el autor ha sugerido, Micòl ocupa un espacio sagrado en su universo de ficción, el espacio del amor ennoblecedor y la inspiración creadora. Sin embargo, dicho amor contiene asimismo una contra-fuerza perturbadora de la angustia y la alienación artística.

En un episodio intertextual que vincula el *Giardino* con *Gli occhiali*, el narrador-amante platónico de Micòl, siente el impulso de defender al Dr. Fadigati, hombre de mediana edad que se enamora de un seductor y cínico joven. Finalmente, el médico opta por el suicidio. El narrador afirma que:

L'amore giustifica e santifica tutto, perfino la pederastia; di piú: che l'amore, quando è puro, cioè, totalmente disinteressato, è sempre anormale, asociale, eccetera: proprio come l'arte –avevo aggiunto– che quando è pura, dunque inutile, dispiace a tutti i preti di tutte le religioni, compresa quella socialista. (*Il giardino...*, p. 583).

El pequeño credo anterior tiene un doble significado: eleva el trabajo del arte como una forma de amor “puro”, como un mal comprendido y subvalorado. Por otra parte, es equiparable a los proscritos, dado que representaban a las comunidades judías de la Italia fascista valoradas como símbolo de anormalidad y asocialidad.⁷⁶

Los judíos y el Arte constituyeron los dos lados de la moneda de Bassani, moneda cuya circulación rechazaría el *corpus social* dominante durante los años de juventud del artista, llenos de dolor para alcanzar la madurez artística y la reintegración social; como aspecto paradójico, la ejecución de las leyes antijudías permitió sentar las bases de una formación literaria que radicalmente alteró la visión que Bassani tenía de la literatura.

⁷⁶ Marilyn Schneider, *op. cit.*, p. 26.

4.4. Dietro la porta: *dentro y fuera, dos espacios físicos, dos mundos insalvables.*

Dietro la porta es una novela que repropone el conocido motivo literario del “viaje”, pero en la narración es el “viaje” del difícil período de la adolescencia a la juventud que Giorgio Bassani enriquece con mecanismos psicológicos en los espacios físicos de dentro y fuera, dos espacios que también representan dos mundos incompitibles. De esta manera, el lector emprende un viaje-parábola que poco a poco lo une a sentimientos de participación e identificación con el protagonista, y este viaje lleva de nuevo a Ferrara, la ciudad de la adolescencia del autor.

El narrador-protagonista se expresa con gran familiaridad al recordar esta etapa de su vida entre los quince y dieciséis años, cuando la planta-hombre está mucho más sujeta e indefensa frente a situaciones externas, pero también es más coherentemente sincera frente a la presencia de la vida; por lo tanto, el compromiso del *Yo* narrador será más bien el de confesor.

La novela narra, en efecto, parafraseando un poco la novela del autor alemán Robert Musil⁷⁷ *Las tribulaciones del joven Törless*, las “tribulaciones” del joven adolescente judío, hijo de familia, hasta ahora arropado por las fáciles y convencionales certezas del propio orgullo infantil, doméstico y burgués. A atribularlo, o sea, a producirle la crisis, la cruda laceración de su cómodas y blandas certezas, es el sentido ambiguo, inocentemente perverso de la amistad recién iniciada con un compañero de escuela y las revelaciones de éste último (descubrimiento traumático del sexo y una rebelde y obsesiva imagen del pecado como mal que prevarica sobre todos los afectos, comprendidos los más sagrados y familiares): todo esto le provoca una dolorosa y

⁷⁷ *Las tribulaciones del joven Törless* de Robert Musil (Viena, 1880 – Ginebra, 1942). Esta novela describe las vivencias de unos adolescentes en un colegio militar, donde los sentimientos de piedad están fuera de lugar y la violencia permea todas las relaciones de los jóvenes. En su adolescencia, Musil estuvo en un colegio similar y sirvió en el Ejército Imperial durante la Primera Guerra Mundial. Al iniciarse la Segunda Guerra, Musil se exilió en Ginebra, donde continuó su quehacer como escritor. Su obra ha sido comparada con la de Thomas Mann y su última novela (inacabada). *El hombre sin atributos*, es una crítica al horror y la inutilidad de la Primera Guerra.

personal constatación de imprevistas y estremecedoras relaciones con la realidad de la vida.

En un contexto temático similar, las mejores páginas de la novela de Bassani (que cuenta con una cerrada unidad de acción, desarrollándose en el breve arco de un único año escolar en el Liceo Guarini de Ferrara) son precisamente aquellas en el autor juega sus cartas más sensibles de confesor. Pensemos en la maldad, la indignidad de Luciano Pulga, el compañero pálido y triste, pensemos en el contagio sudoroso y repulsivo de su devoción–adulación–calumnia, de su servilismo–traición de bastardo y *meteco*, pero también de criatura en el fondo irremediablemente infeliz.

Otro aspecto de esta breve novela es la descripción de los mecanismos sociales, muy bien lograda por el autor ya que es en buena parte autobiográfica, pero con la ayuda de la ficción vuelve a cobrar vida y revela sus mecanismos ocultos, como sucede a través de los personajes centrales: el *Yo* narrador, Carlo Cattolica y Luciano Pulga.

El personaje sobresaliente es sin duda Carlo Cattolica, indiscutible primer lugar en todo, hasta en los deportes; admirado por todos y en especial por el narrador, que desea ser su amigo, Cattolica, por su nombre, simboliza que es un privilegiado, un ario, y esa admiración que siente el joven judío está mezclada con un leve toque de envidia, aunque esto permanezca en su subconsciente. Esto lo lleva a querer competir, a rivalizar con el compañero; por otra parte, el ambiente del Liceo es igualmente un lugar de discriminación, y empujado por estas circunstancias, siente un incontrolable deseo de superar a Cattolica.

El narrador inicia una amistad con el recién llegado Luciano Pulga. Es una relación tan extraña como interesante, de superioridad por parte del estudiante judío, pero también de protección al percibir a través de las confidencias de Pulga que éste es un ser necesitado de piedad. Este deseo de superioridad, y al mismo tiempo de compasión, confiere unidad y coherencia al libro por el tema desarrollado y por la

elección del escritor al concebir la novela: retornar a una Ferrara ya distante en el tiempo para narrar sus sentimientos desde la perspectiva de los espacios físicos que dejaron huella en su alma adolescente.

Toda la temática del *Romanzo di Ferrara*, la obra monumental de Giorgio Bassani, gira alrededor a la soledad y exclusión que vivió la comunidad judía durante el fascismo, y se enraiza con los crudos sucesos de su historia local y ante la mirada y las buenas conciencias de la excluyente sociedad ferraresa. A esos seres marginados no se les debía conceder ningún derecho; esto se manifiesta de manera muy particular en *Dietro la porta* por medio de dos *tropos*: los de adentro y los de afuera, una confrontación entre los incluidos y los excluidos.

Dentro del contexto de *Dietro la porta* coexisten tres espacios simbólicos: el primero es el perímetro del Castillo Estense que representa la ciudad y su gente en las crónicas históricas. En este espacio simbólico, el origen de Ferrara se circunscribe en el Castillo, que a su vez representa la fundación de un buen gobierno.

Más allá de la ciudad se extendían la campiña y los bosques, un mundo profano para quien lo sagrado y ordenado se ubicaba en la zona amurallada de la Ferrara de Bassani, donde se concentraban históricas tradiciones, vetadas tanto para la familia de Pulga por su condición de forasteros no ferrareses como para la comunidad judía por representar lo distinto, lo ajeno. A ambas las ubican dentro de la pequeña burguesía, pero desprovistas de todo refinamiento y linaje.

Ese particular juego de poder también se reproduce en el pequeño universo social de la escuela que frecuentan los protagonistas. Para el narrador, ésta significa una especie de prisión con el director en su mismo papel de director, los profesores como carceleros y los compañeros como galeotes, todo un sistema, un lugar hostil, frecuentado por personas que, no obstante convivan con el protagonista, en realidad no desean involucrarse con él por su condición de judío.

Si bien se piensa, casi todo lo que encontramos en la vida adulta lo conocemos ya desde la infancia, porque la escuela constituye un microcosmos en el que, con extraña persistencia y constancia, se nos aparecen ya casi todos los tipos que luego conforman las sociedades. ¿Quién no ha tenido en su grupo al soplón, al cobarde, al presumido, al tímido, al estudioso, al generoso y al traidor?

Desde el inicio de la novela, se percibe un sentido de marginación, un intenso deseo de exilio que se expresa en las primeras páginas de la novela:

Il professor Bianchi, quello d'italiano, aveva cominciato la lezione declamando una canzone di Dante, e un verso mi aveva colpito. Diceva: L'esilio che m'è dato a onor mi tegno (*Dietro la Porta*, p. 621).

Es el presagio de todo lo que se desencadenaría en pocos años cuando el régimen fascista impusiera las leyes raciales y lo que de alguna manera estaba latente, soterrado, saldría a la luz para contaminar y extenderse como si se tratara de una enfermedad incontrolable.

A tres meses de haberse iniciado el ciclo escolar, Luciano Pulga llega al Liceo Guarini de Ferrara: “Sulla soglia, invece della mole gigantesca del professore vedemmo spuntare quella minuscola di un biondino in pullover verde, pantaloncini grigi corti al ginocchio, calzettoni color avana. Chi era?” (*Dietro la porta*, p. 642).

El aspecto de Luciano basta para que los demás estudiantes sientan una inmediata antipatía; por casualidad le asignan un lugar junto al narrador, voluntariamente sentado en el último puesto de la clase, justo en la fila de las alumnas para así estar fuera del campo visual de profesor Guzzo, todo un personaje por sus sarcasmos en latín y en particular por su declarado antifascismo. Su físico imponente: corpulento, de ojos verdes y melena “a la Wagner” inspira un respeto absoluto entre colegas y alumnos.

Los aspectos disímboles de las vidas y personalidades del estudiante judío, Luciano Pulga y Carlo Cattolica forman la parte central de la novela. Luciano bien puede representar una proyección psicológica del narrador–protagonista vencido, su

lado oscuro, desagradable, decepcionante e insociable, en abierta ruptura con la continuidad de la vida y la sociedad:

Sta sicuro. Pur di intrufolarsi nelle case degli altri, chissà quanti chilometri sarebbe disposto a macinare in un giorno, quello lí, con quei due stecchi di gambine. Sai, certi cani bastardi che basta fargli un fischio e subito accorrono, trotando e scodinzolando? Da autentico meteco, Pulga è proprio cosí. Smania d'intrufolarsi, capisci? e mica tanto perché abbia bisogno di qualcosa. È soltanto questione di carattere. Io, vedi, sarà perché non sono un bastardo e nemmeno un meteco, e le mescolanze non posso soffrirle, mi fanno venire una specie di pelle d'oca, io non sto bene che a casa mia, mentre al contrario, c'è al mondo gente che a casa propria non ci si può vedere (*Dietro la porta*, p. 700).

Quien así habla es Carlo Cattolica, el brillante mejor alumno del Liceo. Él habla en primera persona, en su papel de protagonista de la novela, y en su escala de valores, Pulga es la representación de lo más abyecto, de lo ínfimo; pero es una comedia: a quien en verdad desprecia es a su compañero judío, que después de él, es el segundo mejor de la clase. A los ojos de Cattolica, Pulga y el protagonista son idénticos: el judío es el bastardo y Pulga es el *meteco*. No obstante, el que sufrirá las humillaciones del *ario* y del *meteco* será el judío.

El hecho de que el compañero judío sea el segundo mejor de la clase, equivale a una exclusión, un desplazamiento. En la ficción de Bassani, el pequeño círculo escolar representa una vez más la ubicación del orden social y moral durante el fascismo: por consiguiente, era impensable que un judío pudiese ocupar un lugar destacado no sólo en los colegios, sino en todos los ámbitos sociales y laborales

El verbo *intrufolarsi* (insinuarse a escondidas, colarse) da una idea precisa de intromisión. Al expresarse así de Pulga, Cattolica recalca que solamente él puede ser y es perfecto en su estrato social y en su hogar: dentro de la ciudad, dentro de su casa, dentro de su familia, para formar de esa manera estrechos círculos que excluyen a todo lo que sea desconocido y por tanto, amenazante para su estabilidad.

La tendencia del autor por los simbolismos espaciales nos introduce en la ubicación urbana de las respectivas casas de los personajes así como la detallada descripción de los espacios escolares: rápido, elegante, esbelto, Cattolica se sienta en la segunda de las tres filas de pupitres del salón de clases en un punto medio preciso, en línea directa con el escritorio del profesor Guzzo. De esta manera, además de ocupar un espacio privilegiado, significa una localización análoga a la que ocupa el Castillo Estense en relación a la ciudad.

Luciano Pulga y su familia repulsiva⁷⁸ se introducen en Ferrara y en la inexperiencia del joven judío en todo lo que dura el año escolar (1929–1930), año que coincide con la expansión y florecimiento del régimen fascista que inicia el periodo del llamado “consenso”, es decir, la época en que traiciona a la sociedad más allá de la posibilidad de curación: “Gli anni trascorsi da allora non sono in fondo serviti a niente: non sono riusciti a medicare un dolore che è rimasto là come una ferita segreta, sanguinante in segreto. Guarirne? Liberarmene? Non so se sarà mai possibile” (*Dietro la porta*, p. 615).

Al llegar a Ferrara, la familia Pulga se hospeda en el hotel Trípoli, ubicado fuera de los límites del Castillo, un sórdido hotel de paso que alquila habitaciones para los furtivos encuentros sexuales de ciertos ferrareses que no desean exponerse a las murmuraciones y al escándalo. Por algún tiempo, la familia no tiene otra opción antes de poder alquilar una modesta casita en los suburbios de Porta Reno, más allá de los límites de la ciudad, trasponiendo la muralla.

Luciano representa el *alter ego* del narrador. Por otra parte, el doctor Pulga, médico *condotto* (médico del municipio destinado a ejercer su profesión en pequeñas comunidades) es un fascista cerrado y entrometido, siempre en busca de

⁷⁸ A partir del nombre, el personaje va adquiriendo significación y valor, gracias a los procedimientos discursivos y narrativos de la repetición, la acumulación y la transformación. Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI, México, p. 67. Aunque la palabra en italiano es “pulce” el autor describe con ironía y exactitud el carácter de Luciano y su familia.

oportunidades para beneficiarse. El padre del estudiante judío también es médico. Atiende sus consultas de manera privada y casi gratuita. Su familia pertenecía a la aristocracia rural ferraresa.

Para demostrar su aprecio, Luciano emplea una comedia de agradecimiento: como posee un inagotable repertorio de picantes anécdotas y chistes, aprendidos en los pueblos montañoses de Bolonia, asume un papel de bufón cortesano frente al joven príncipe y reserva para el narrador el papel del “sagaz, del hábil, del listo”: “Bravo! Che razza di cannone! Non ho mai veduto nessuno tradurre il greco come te! Te beato!” (*Dietro la porta*, p. 655). En estos roles, Luciano afirma su condición marginal en la relación con su compañero, el de “dentro de la muralla”, el pequeño y protegido burgués solitario.

Para el protagonista comienza una etapa de sentimientos encontrados: por una parte, se siente íntimamente halagado en su vanidad, su ego se satisface porque también ya tiene a alguien –como Cattolica tiene a sus incondicionales Boldini y Grassi– que lo admire y adule, y de manera inconsciente, se convierte en una parodia de Cattolica, con Pulga cada tarde en su casa para hacer juntos las tareas escolares.

La reacción de Pulga al conocer la casa del compañero judío es de sorpresa y de envidia bien disimulada: “Accidenti!, esclamò sul serio. È un palazzo! (*Dietro la porta*, p. 648)

En las pausas de estas largas sesiones comienzan las confidencias, cada vez más abiertas, y después, ya en franca trasgresión de la intimidad, Luciano comienza por quejarse de su familia: describe la relación sado-masoquista de sus padres. Estas revelaciones perturban al narrador al sentir que se deslizan hacia una intimidad peligrosa que debe a toda costa rechazar, pero no tiene la decisión de hacerlo, y su nuevo amigo sigue adelante en su propósito de divertir o “instruir” a su protector; a través de un agujero en la pared de su habitación, Pulga espía a las mujeres que frecuentan el hotel Trípoli: son madres de familia de edad madura, tal vez ya abuelas

que después de sus ocasionales aventuras, se les vería muy dignas y enjoyadas en sus palcos del Teatro Comunale de Ferrara.⁷⁹

Luciano relata sus experiencias voyeuristas con lujo de detalles, asumiendo con una convicción absoluta el papel de “instructor” de su nuevo amigo, que con estas revelaciones siente estar empujado poco a poco por algo ignorado y amenazante. Luciano asume las cualidades de una serpiente: “La sua voce mi teneva fermo, mi chiudeva dentro le sue spire basse e ronzanti. Vivevo come dentro una galleria sotterranea” (*Dietro la porta*, pag. 668)

Alguna vez, en sus recientes años infantiles, el protagonista había manifestado esa inclinación por el espionaje, al tratar de descubrir dentro de su entorno, algo que lo sacudiera de esa ordenada y aséptica vida burguesa, plana, sin sobresaltos ni emociones. A través de la puerta entrecerrada de la cocina, espía a la cocinera:

Mi vedevo con l'immaginazione picchiare senza pietà: frattanto, il membro mi si era indurito come quando da bambino, attraverso la porta socchiusa di cucina, spiavo non visto la cuoca (Ines, si chiamava, un pacifico donnone di campagna) dall'aria materna, sventrare un pollo. (*Dietro la porta*, Mondadori, Milano, 1960, p. 357)

Las puertas y rincones son sitios idóneos para esta práctica; el rincón es una semi-caja, mitad muros, mitad puerta y representa la dialéctica de *dentro* y *afuera*, es un refugio natural que nos asegura un primer valor del ser: la inmovilidad.

En el punto donde se forma el nudo de la novela, cuando la tensión del relato llega al episodio en que el joven se encuentra “detrás de la puerta” en la casa de Cattolica –que lo ha convencido– para escuchar sin ser visto las declaraciones de Pulga, puede percibirse que “casi” se desprende de su condición humana para confundirse con los muros, las sombras y las puertas de la estancia donde se oculta.

⁷⁹ El nombre del hotel tiene un contexto muy significativo: Trípoli, situada al norte de África, estuvo ocupada por las tropas fascistas en los años previos a la 2ª. Guerra Mundial. Fue una conquista efímera, donde abundaban los burdeles con prostitutas italianas reclutadas para entretener a las tropas. En “Film d'amore e anarchía” (1978) de la cineasta italiana Lina Wertmüller, una joven prostituta se hace llamar “La Tripolina”.

“La lenta embarcación había partido una semana antes de Trípoli con un cargamento de prostitutas que regresaban a Italia”. Luis Spota, *Casi el paraíso*, Grijalbo, 1980, México. p. 11.

La violenta agresión verbal de Luciano contra el narrador y la madre de éste es similar a la violencia pública ejercida contra los judíos y los homosexuales al comienzo de las leyes raciales nueve años más tarde, si se toma en cuenta que la época de la narrativa sucede en 1929. La descripción de la madre es una combinación de caricatura antisemita y denigración del cuerpo de la mujer judía:

Era una signora sui trentatré, trentacinque anni –proseguí-, magari un po’ “sfasciata” come sono sempre le ebee, ma con una bocca tale, con certi occhioni *marron*, e con certe occhiate, specialmente [...] cos’è intendeva promettere con quello sguardo? Basta, lasciamo perdere. Certo é che l’estate al mare (saremmo andati a Cesenatico l’estate prossima: prenderne nota!) una donna così doveva combinarne di tutti i colori al marito anzianotto le settimane che lui doveva rientrare in città per stare dietro ai suoi affari, la lasciava nella villa d’affitto senza altra compagnia all’infuori di quelle delle serve e dei bambini! Con quella bocca larga, “ingorda”, con quegli occhi languidi, mezzo nascosti dai capelli (il petto lo aveva un po’basso, d’accordo, ma la “carrozzaria” meritava forse un viaggio apposta) impossibile che, presentandosi l’occasione, se la lasciasse scappare. (*Dietro la porta*, p.716.)

En esta descripción se conjugan sexualidad femenina y religión ya que una de las marcas más infames para las mujeres judías que llegaban a los campos de exterminio era ser objeto de entretenimiento sádico–masoquista para los nazis. El simple uso de la palabra “fofa” o “sfasciata” (en italiano, se refiere especialmente a las mujeres que ya han dado a luz), es sexualmente abusiva contra la madre del narrador. Oculto en la alcoba–prisión inesperada, apoyado en la puerta, cada palabra de Pulga abre una herida:

Dopo parecchio dài e dài aveva ottenuto che gli mostrassi il “cazzo”, il quale, benché “scappellato” in permanenza dal taglio in tondo della circoncisione, gli era sembrato proprio qualsiasi, normalissimo. C’era stata piuttosto un’altra faccenda ad apparirgli “parecchio sintomatica” e cioè la mia reazione quando poco prima, per convincermi a sbottonarmi, aveva avuto l’idea di sbottonarsi lui. Ma sí. Ero di sicuro un “finnochio”. (*Dietro la porta*, p. 717)

Las risas cómplices de Boldini y Grassi, incondicionales de Cattolica, son gotas de ácido derramadas en sus heridas. El helado silencio de Cattolica parece indicar que

disfruta de la escena y la contempla con la insensibilidad de un cirujano al seccionar un cuerpo, nada raro en él, si se tiene en cuenta que desde los primeros años del Liceo declaraba que su vocación era la medicina, con especialidad en cirugía: “Eppure, qualcosa mi dice che lui è vivo, che fa il chirurgo come sognava” (*Dietro la porta*, p. 626).

Dice el adagio: “Las paredes oyen” y así, el joven adquiere esa cualidad que muchas veces atribuimos a los objetos materiales inanimados con características de los vivos, (prosopopeya) y entonces una ventana, un muro o una puerta se convierten en testigos y receptores de lo misterioso, de lo secreto.

De ese mismo modo, el protagonista esconde la verdad al estar oculto “detrás de la puerta” dejando que el Mal cumpla el propio destino:

La stanza che mi nascondeva mi si era configurata d'un tratto come un luogo infinitamente più segreto, più remoto, e, perfino più tenebroso, di quanto non fosse in realtà: un punto perduto in grembo a uno spazio immenso, vasto come l'oceano. (*Dietro la porta*, p. 705)

Y es precisamente en ese espacio tan exiguo, en esa estrechez donde todo es a la medida del ser íntimo, como una reminiscencia del vientre materno, un lugar seguro y a salvo de todos los sobresaltos del exterior, cuando el joven puede ver con claridad dentro de su propio yo. Incapaz de seguir escuchando, huye de la luz incierta de cripta subterránea y de sus imágenes religiosas de mal gusto:

Era quella di un Gesù dagli occhi azzurri e languidi, dalla chioma bionda scompartita giusto nel mezzo, dalle labbra di corallo appena socchiuse sulle punte di due denti candidissimi, e dalla mano d'alabastro, femminile, alzata mollemente a indicare un cuore rosso e grosso, piazzato, come un frutto mostruoso in cima al petto (*Dietro la porta*, p. 704).

Y también huye de esa casa roja de dos pisos, construida recientemente, graciosa, aislada, pero con un “algo” inexplicable que la hacía vulgar: había notado que las cortinas color de rosa eran iguales a las de la Pensione Franca y la Pensione Mafarka, dos prostíbulos de la vía Colomba. Estos colores y formas del exterior no coincidían con la penumbra y las imágenes religiosas del interior, que protegían la conciencia y el

fanatismo de la familia Cattolica, un apellido en sí bastante significativo. Una mañana, camino de la escuela, el joven judío entra a una iglesia para admirar un grupo escultórico, como solía hacer en compañía de una vieja tía católica⁸⁰ que lo llevaba con cierta frecuencia. De pronto, descubre a Cattolica, abstraído en sus devociones. El encuentro es inevitable y sorprendente para ambos, que emprenden el camino a la escuela hablando “come due buoni e affezionati amici” (*Dietro la porta*, p. 641)

Las preguntas de Carlo son insolentes y reveladoras de una escasa y vulgar cultura religiosa:

Ci eravamo messi a discorrere di religione in generale, ma lui mi chiedeva se era vero che noi “israeliti” non credevamo nella Madonna, se era vero che secondo noi Gesù Cristo non era il figlio di Dio, se era vero che aspettavamo ancora il Messia, se era vero che noi in “chiesa” noi tenevamo il cappello, eccetera. (*Dietro la porta*, p. 640.)

Llevado por una ingenua curiosidad, el muchacho pregunta a Cattolica si su apellido es de origen judío:

Scusa, avevo detto, ma voi...intendo la tua famiglia...siete sempre stati cattolici?

Penserei di sí, perché?

Mah, non so. Cattolica è un paese, un paese di mare vicino a Riccione... fra Riccione e Pesaro... e gli ebrei, come sai, hanno tutti cognomi di di città e paesi...

Si era irrigidito.

Qui ti sbagli, aveva ribattuto seccamente, assumendo un'improvvisa aria di competenza. È vero che *molti* israeliti portano cognomi di città e paesi. Ma non tutti. Parecchi si chiamano Levi, Còhen, Zamorani, Passigli, Limentani, Finzi, Finzi-Contini, Vitali, Algranati, e via di seguito. Che cosa c'entra? Potrei lo stesso citarti infiniti casi di gente con cognomi che *sembrano* ebraici e invece non lo sono affatto. (*Dietro la Porta*, p. 640).

La respuesta de Cattolica es tajante. Por primera vez en todo el tiempo que llevan juntos en la escuela, los dos muchachos han tenido una larga conversación. La posibilidad de profundizar una deseada amistad avanza, pero ante la sugerencia de

⁸⁰ En la realidad, Bassani sí tenía una tía-abuela católica, hermana de su abuela materna que se apellidaba Marchi. La primera obra de Bassani fue publicada con el seudónimo de Giacomo Marchi.

tener unos posibles ancestros judíos, la actitud de Carlo hacia su compañero se vuelve despectiva: la sangre judía es abominable, maldita, mientras que sus orígenes son perfectos y arios, como quiere hacer creer a su compañero judío aunque éste tenga razón y el apellido Cattolica precisamente confirme sus ideas.

Por otra parte, la relación contrasta el mundo abierto, ilimitado, del fútbol bajo el sol radiante y espléndido con el mundo “nocturno” de la narración sexual y seductora de Luciano. Pocas semanas antes de la reunión en casa de Cattolica, el narrador padece un grave ataque de amigdalitis, hecho que permite que el tiempo del narrador refleje el “túnel oscuro” de los últimos meses.

La propia enfermedad es un signo del asalto agudo de la autoconciencia incipiente y por ello también es un signo de la posibilidad de una recuperación moral, sobre todo cuando vuelve a sentir ese disgusto irrefrenable al pensar en la obscena actitud de Pulga al enseñarle sus desmesurados genitales y pedirle que se baje los pantalones y le enseñe el miembro circuncidado, en un acto similar a los nazis para identificar a los varones sospechosos de ser judíos.

El dolor íntimo del narrador se intensifica por la situación pública por el conocimiento que tienen los compañeros de clase, en particular Carlo Cattolica de su amistad (en sus palabras, con ese “leccaculi” de Pulga); además, por la amigdalitis debe evitar la gimnasia para no sudar demasiado, recomendación hecha por el doctor Fadigati, su médico de cabecera:

La proibizione assoluta di sudare, la stessa che poco prima, durante la lezione, mi aveva confinato a sedere su un panchetto, tornava a riempirmi di un'invidia struggente, dolorosa. La schiena appoggiata all'alto muro di cinta che separava il cortile da via Praisolo, continuavo a guardarli correre, gli altri, saltare, gridare, sudare, e mi sentivo piú che mai un reietto, un debole, un meschino: degno in tutto e per tutto di fare il paio con un Luciano Pulga. (*Dietro la porta*, p. 675)

La prohibición de sudar estimula conscientemente el deseo y la envidia de los aperlados ceños y frentes de los compañeros de clases y recuerda constantemente la cara sudorosa y repulsiva de Luciano. Lo deportivo o lo sano se contrapone al

exudado (sudor) incontrollable o enfermizo al igual que la propia exclusión de los sanos. Ahora es un repugnante paria rechazado.

En este momento dirige su atención hacia Cattolica, semejante a un príncipe de cuento para auxiliar en la recuperación física y moral del protagonista enfermo. La ayuda asume una invitación a casa de Carlo con la finalidad de estudiar juntos. A los ojos del invitado, equivale a un privilegio supremo, pero ante al sugerir que se les anexe Pulga –solicitud que Carlo rechaza desdeñosamente– una vez más, la enfermedad física del narrador se declara por sí misma como signo de su exclusión: “La peste Luciano ce l’aveva davvero, e ormai, a forza di stargli vicino, me l’ero presa anch’io” (*Dietro la porta*, p. 679)

La enfermedad y el contagio son metáforas privilegiadas del trastorno social y político de estos textos, aunque el fascismo quede deliberadamente excluido de esta novela. El joven protagonista es al mismo tiempo una representación alegórica de la corruptibilidad social, de la anulación e intimidación fascista y un acercamiento amplificado de la autorreflexión madura: es la confesión pública más lúcida y valiente hecha por Bassani.

La autoevaluación del narrador se expresa de la misma forma que lo hace en lo social. El jovencito bien educado, respetuoso y responsable, refleja la burguesía ferraresa de los años fascistas y su aceptación del intruso boloñés es una alegoría de la inserción del fascismo en todos los órdenes de la sociedad ferraresa en particular.

El banco escolar que primero ocupa el joven judío, esto es, el asiento de la esquina en el extremo más lejano del aula, pronto es cambiado al centro en una banca junto a Carlo Cattolica, junto al héroe de la clase, el ídolo del *status quo*, el rival vano y desdeñoso. El cambio permite a Luciano en el primer día de escuela escoger el asiento vacío como propio.

Después de la exposición de Luciano “detrás de la puerta” que denigra a la madre del joven judío — que constituye el clímax de la novela—, e igualmente la actitud

de Carlo como un desleal, el narrador decide cambiar una vez más su asiento: a pesar de que está por terminar el año escolar, solicita al profesor Guzzo⁸¹ volver a su primer asiento aún ocupado por Luciano. Bassani expone esta pequeña escena con destreza y destaca la “metamorfosis” del narrador hacia la figura de Luciano Pulga y la trasgresión que la solicitud significa:

Ha capito, Pulga Luciano? Su, svelto, sgomberi. Raccolga le sue brave masserizie, e si sposti accanto il grande Cattolica. Si sentirà onorato, immagino!
E mentre Luciano, carico dei suoi libri, si incrociava con me lungo il corridoio fra la seconda fila di banchi e la terza (sfiorandomi, mi rivolse un’occhiata piena di stupore e di spavento), un secco *sst!*, sibilante e imperioso, si levò a stroncare sul nascere l’inizio di una nuova mormorazione (*Dietro la porta*, p.p. 722-723)

El quiasma o bifurcación que ellos dibujan (entrecruzarse) es un símbolo tradicional de inversión y terminación o equilibrio. El joven que se “recoloca” conscientemente en la esquina más lejana posible del salón de clases, asegura por ese acto la posibilidad de retornar al centro. El autor que escribe la historia del joven, de este modo para sí mismo, traza e identifica la posibilidad de que alcance el poder y al mismo tiempo, la realidad de que ese logro desmitifique al antagonista malvado: Luciano Pulga, que con toda su familia es la representación del fascismo vulgar y el antisemitismo putrefacto.

Carlo Cattolica representa su contraparte cultivada; a pesar de que el protagonista escolar se separa de ambos, permanece impotente en la autoculpabilidad, apto solamente para ocupar un doloroso segundo lugar: “Avevo ragione, annunciò infine Otello con un lieve squillo di trionfo nella voce. Il primo è Cattolica e tu sei secondo” (*Dietro la porta*, p. 726). El segundo lugar equivale al último o a ninguno. El cargo de homosexualismo contra el narrador hecha por Luciano en la casa de Cattolica se suma a la sensación de impotencia, vergüenza y enfermedad del narrador: “Ma sí. Ero di sicuro un finocchio, sia pure allo stato potenziale: un ‘busone’ in

⁸¹ En esta escena se comprueba la calidad moral y la capacidad de justicia del profesor al comprender lo que ha ocurrido entre los tres alumnos y al autorizar el cambio de lugar que le solicita.

attesa soltanto di ‘saltare il fosso’, e tuttavia ignaro (questo, il tragico!) della bella carriera che mi stava davanti, inevitabile” (*Dietro la porta*, p. 717).

Al finalizar el año escolar, la reaparición de Otello Forti, amigo de la infancia, calma un poco la desolación que pesa en el ánimo del narrador. La ausencia del amigo inseparable lo ha puesto en un estado de indefensión porque Otello y su numerosa y alegre familia jamás le hicieron sentirse un extraño por su condición de judío, por el contrario, lo habían aceptado de manera natural, como uno más, a pesar de que ellos eran fervientes católicos, pero sin llegar al fanatismo de la familia Cattolica.

Los Forti representan el modelo típico de la propaganda italiana durante el fascismo: numerosos hijos, la madre dedicada a cuidar de ellos en una reminiscencia de las antiguas matronas romanas, un ambiente cordial y amistoso, donde cualquier amigo de los muchachos Forti es bienvenido: “La sua bella, grande, allegra casa, piena di fratelli, di sorelle, di cugini e cugine, dove avevo passato tanta parte della mia adolescenza...” (*Dietro la porta*, p. 616).

El protagonista es muy sensible a las sensaciones olfativas, como el aroma nocturno e intenso del jardín de su casa, y por último, hace una comparación de los olores de Otello y Luciano:

Nonostante il carico, l'ingombro, e i ciottoli di via Mascheraio, pedalavo veloce. Guardavo la nuca di Otello. Sotto i biondi capelli corti intravedevo la pelle rosea, grassa, tenera. Fiutavo l'odore di buon sapone che ne sprigionava, e ricordavo a confronto la nuca gracile di Luciano, unta di brillantina, le sue orecchie grandi, pallide e trasparenti, come membrane, un po' da vecchio. Luciano non l'avevo portato sulla canna della bicicletta piú di due o tre volte i tutto. Otello centinaia. Eppure sapevo che ormai no c'era rimedio. Anche se mi fossi sforzato a frequentare Otello come quando eravamo alle elementari e al ginnasio, in fondo al suo odore buono, onesto, avrei sempre ritrovato l'altro, quel disgustoso e opprimente tanfo di brillantina (*Dietro la porta*, p. 727).

Al final de la novela, los espacios luminosos y abiertos se imponen a los oscuros y cerrados; después de ver las calificaciones en compañía de Otello, el joven llega a su casa y ve una imagen espléndida, llena de luz y alegría: su madre, rodeada de sus mascotas, está sentada en el jardín:

Al centro del suo reame, del suo teatro, circondata dalle sue “sante bestie”, la barboncina Lulú, i due gatti persiani color fumo, la tartaruga Filomena, mi guardava e sorrideva. Stava ricamando l’orlo di un lenzuolo o di una tovaglia. L’ago le scintillava in grembo. Il giardino fiammeggiava attorno, rigoglioso come una piccola giungla. (*Dietro la porta*, p. 729).

La imagen materna desborda luminosidad y gracia, como una alegoría del bien que triunfa sobre lo sombrío y oculto, en este caso, la maldad de Pulga y Cattolica. El ciclo escolar se cierra, pero la herida en el alma del joven permanecerá incurable, sangrante para toda la vida.

Al analizar la perspectiva del tiempo dentro de la trama, éste se inicia en el otoño, cuando los adolescentes comienzan un nuevo ciclo escolar, una etapa de transición en sus vidas, ya que pasan de la enseñanza media al liceo, atraviesan la línea entre la adolescencia y el comienzo de la juventud. El narrador marca los cambios en las estaciones del año para evidenciar la temporalidad del relato; así, aparece el invierno con sus primeras nevadas, una etapa de repliegue dentro de sí mismo, para ceder el paso a la llegada de la primavera, el deshielo, el florecer de la vida después del prolongado letargo invernal:

Era una bella notte stellata, senza luna, ma chiarissima. Giú nel giardino le forme degli alberi si stagliavano nette: qui la magnolia, piú in là l’abete, e laggiú, nell’angolo opposto, dove terminavano i tre archi del portico d’ingresso, il tiglio. Fra aiuola e aiuola il bianco latteo della ghiaia, nel mezzo dello spiazzo anche piú chiaro che si apriva davanti alla scura cavitá del portico, un punto nero, immobile, forse una pietra o magari Filomena, la tartaruga centenaria di casa, di cui la mamma, a cena, aveva gioiosamente annunciato l’uscita dal largo letargo invernale. Filomena! , chiamai con voce soffocata. Ehi! (*Dietro la porta*, p. 690).

Así como “Filomena” sale de su largo reposo invernal, el narrador emerge del espejismo, tal vez consciente, de su relación con Luciano al develarse la verdad *detrás de la puerta* en casa de Cattolica. La tortuga, una vez más, cumple con un ciclo vital y de la misma manera el joven también sale de la oscuridad hacia la luz de la realidad.

Las escenas finales se desarrollan durante el verano; el ciclo escolar ha concluido y los espacios vastos e ilimitados del mar dulcifican un poco las recientes y

amargas experiencias: inesperadamente, Luciano Pulga llega a la playa de Riccione donde el joven judío y su familia pasan las vacaciones. Pulga desea despedirse de él, ya que regresa a Bolonia, y sobre todo, poner en claro la situación incierta que se ha suscitado.

Ambos muchachos se encuentran solos, sin más testigos que el agua y el cielo, espacios ideales para la confesión o la catarsis, pero ni uno ni otro se atreven a hablar y de esa manera todo queda en una interrogante.

El epígrafe que inicia la novela: “Ah! Seigneur !! donnes-moi la force et le courage de contempler mon coeur et mon corps sans degoût!”⁸² es una referencia a esa sensación de reproche por no haber reunido el valor para decirle a Pulga todo lo que escuchó *detrás de la puerta*, y así, debe reconocerse a sí mismo como un cobarde por no encontrar jamás la fuerza para abrir esa puerta, a la cual permanecerá encadenado para siempre.

Esta novela coincide en ciertos aspectos con *Agostino* de Alberto Moravia. Ambas señalan pasajes muy intensos en las vidas de los protagonistas, pero la reacción de Agostino es muy diferente al protagonista de *Dietro la porta*: Agostino aprende que en la vida hay leyes de supervivencia y se deja llevar por ellas, acepta las reglas de la pandilla de la playa, aprende a mentir y se convierte en uno de ellos aunque le laceren profundamente los comentarios obscenos sobre la belleza de su madre y su relación con un joven veraneante de la costa.

De manera inesperada, ambos adolescentes descubren el sexo mediante la figura materna, velada hasta entonces por un halo de pudor y de respeto; tanto el

⁸² Es un fragmento de los últimos versos del poema LXXXVIII de *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire “Un voyage à Cythère”. La obra fue publicada en 1857 y este mismo fragmento se encuentra en “Il Gattopardo”, de Lampedusa. Cátedra, Letras Universales, Madrid, 2006, p. 62. Si se tiene en cuenta que Bassani fue el primero en leer la novela de Lampedusa, se sugiere que tomó el poema de Baudelaire para describir una sensación de disgusto, o incluso, asco. En “Il Gattopardo” el príncipe Fabrizio lo invoca mentalmente cuando regresa de Palermo después de visitar a la prostituta Mariannina. Asimismo, el poema es una verdadera fuente para la descripción, en el principio de la novela, cuando descubren el cadáver casi putrefacto de un joven soldado en los jardines de su palacio.

narrador de *Dietro la porta* como Agostino han pasado por un proceso desgarrador: ya no podrán vivir instalados en la utopía llamada Paraíso, lo han perdido definitivamente y ese proceso ha sido a la vez vital y auto-concientizador.

Los espacios físicos en *Agostino* se entrecruzan formando un quiasma con los de *Dietro la porta*. La novela de Moravia comienza con los espacios pánico-agrestes del mar y los pinares y termina en la habitación de la madre de Agostino cuando ella le promete ya no tratarlo más como a un niño.

La acción en *Dietro la porta* comienza en los espacios cerrados de la escuela y la casa del adolescente y termina mar adentro cuando el joven se adentra en el mar y se aleja de la figura materna que lo saluda despreocupada, ajena a la crisis que afecta a su hijo, de la que saldrá convertido en hombre, sólo para encontrarse con que nada ha cambiado y que la maldad sigue siendo una de las caras del amor.

El *yo* narrador expresa la lúcida amargura de los años transcurridos desde que fue testigo de una ofensa que nunca pudo reivindicar por estar escondido detrás de una puerta, que representa el tema principal de la novela y al mismo tiempo es una metáfora en la que él mismo sive como portaestandarte de los judíos de Ferrara que como él habían estado escondidos muchos años detrás de las puertas del ghetto.

CONCLUSIONES

Las constantes del arte de Giorgio Bassani, los hilos conductores de su obra de poeta y escritor, se hallan en sus recuerdos, en el perfume de los días felices de su juventud, aunque hubieran transcurrido en medio de la insania fascista. Esto se enlaza directamente a una declaración hecha en 1969: “El fascismo me ha servido para comprenderme a mí mismo, para comprender el lugar donde he nacido.”

A primera vista, la lectura de la obra del escritor puede dar la impresión de monotonía, de reiterar una y otra vez sobre la ciudad de Ferrara y el judaísmo ferrarés en un período rigurosamente circunscrito que abarca desde 1936 hasta el final de la Segunda Guerra Mundial: el período de las leyes raciales, del transcurso de la guerra, de las deportaciones, de la Resistencia y de la inmediata postguerra.

Sin embargo, esta impresión es engañosa. A través de un sector aparentemente limitado, lleva a cabo una profunda exploración de la situación existencial del hombre y una interpretación del mundo. Esta exploración de la realidad humana y en particular del *Yo judío*, es acompañada por un sentimiento de intensa piedad, una actitud de compasión que presupone el convencimiento de que la verdadera y más grande desventura consiste en hacer el mal, no sufrirlo.

Y esta humanísima piedad es lo que justamente caracteriza su actitud y lo preserva de caer en un moralismo exasperado y maniqueo; este sentido de alta compasión lo acerca a un enorme escritor, al que por otra parte, él mismo reconoce como maestro: Alessandro Manzoni.

Y como el autor milanés que supo entretener la verdad histórica con la ficción, la narrativa de Bassani funde íntimamente lo que es fruto de la invención con lo que está históricamente documentado, y esa voz que narra el Holocausto no es el grito desesperado de los que piden el justo resarcimiento de los irreparables daños sufridos,

es como si la conciencia abriera de pronto los ojos ante la realidad al contemplar la destrucción y describiera lo que ve sin levantar la voz, con la garganta desgarrada.

Su narrativa precisa, exacta, limpia y racional pone en evidencia su profundo respeto por la naturaleza religiosa e intangiblemente sacra de los afectos que lo impulsan y enlazan a la memoria misma de la vida de sus personajes que son vencidos en el *hic et nunc* al que están destinados. El arte del autor consiste en descifrar este destino, en equilibrio entre el lúcido análisis con el cual los describe y la piedad con que los acompaña

Descendiendo en lo profundo del corazón de las familias judías como quizá nadie lo había hecho en la literatura italiana del siglo XX, nos ha ofrecido con penetrante dulzura el sentido de la antigua dignidad y el dolor de los solitarios y de los segregados que han sufrido la guerra, en una fusión de poesía y acertado juicio, que nos hace sentir que sus personajes heredaron el pudor de su autor y poseen aquella dosis de civilidad interior que distingue a las grandes razas y a las nobles religiones.

VI.

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA.

- BASSANI, Giorgio, *Il Romanzo di Ferrara*, Mondadori, Milano, 1991.
- BASSANI, Giorgio, *L'alba ai vetri*,. Einaudi. Torino, 1963.
- BASSANI, Giorgio, *Le parole preparate e altri scritti di letteratura*, Torino, Einaudi, 1963.
- BACHELARD, Gastón, *El agua y los sueños*, FCE, México, 1990.
- BERTACCHINI, Renato, *I Contemporanei*, Marzorati, Milano, 1969.
- BOBBIO, Norberto, *Perfil ideológico del siglo XX en Italia*, México, FCE, 1989.
- GRAMSCI, Antonio, *Cultura y Literatura*, Península, Barcelona, 1972.
- GRILLANDI, Massimo, *Invito alla lettura di Bassani*, Mursia, Milano, 1972.
- HOBSBAWN, Eric, *Historia del siglo XX*, Crítica, Mondadori, Buenos Aires, 1998.
- LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi, *El Gatopardo*, Cátedra, Madrid, 2006.
- LEVI, Primo, *Se questo é un uomo*, Einaudi, Torino, 1982.
- LINTNER, Valerio, *Un viaje por la historia de Italia*, Celeste Ediciones, Madrid, 1989.
- MANZONI, Alessandro, *I Promessi Sposi*, La Scuola, Brescia, 1985.
- MANACORDA, Giuliano, *Storia della letteratura italiana Contemporanea*, FCE, México, 1962.
- MONTENEGRO, Walter, *Introducción a las doctrinas político económicas*, FCE, México, 1986.
- MUSIL, Robert, *Las tribulaciones del joven del Toorles*, Seix Barral, Barcelona, 1985.
- MORAVIA, Alberto, *Agostino*, Garzanti, Milano, 1974.
- OTTAVI, Antoine, *La literatura italiana de la posguerra*, FCE, México, 1998.
- PAVESE, Cesare, *Il compagno*, Einaudi, Torino, 1947.
- PAZ, Octavio, *La hija de Rappaccini*, Alianza Cien, México, 1990.
- PETRONIO, Giuseppe, *L'attività letteraria in Italia. Storia della letteratura italiana*, Palumbo, Palermo, 1994.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI, México, 1998, p. 67.

- PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido*. 1, Alianza Editorial Madrid, 1977.
- SABA, Umberto, *Canzoniere. Da casa e campagna*, Mondadori, Milano, 1961.
- SCHNEIDER, Marylin, *The vengeance of the victim*, University of Minnesota, Minnesota, 1974.
- SPOTA, Luis, *Casi el paraíso*. Grijalbo, México, 1989.
- SUADI, Fabio, Gli ebrei nel fascismo, leggendo Bassani?, en *Il Romanzo di Ferrara, contributi su Giorgio Bassani*, Louvain-La Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 1983.
- SYMONDS, J. A., *El Renacimiento en Italia*, FCE, México, 1974.
- THOMSON, David, *Historia Mundial de 1914 a 1968*, FCE, México, 1992.
- UCHMANY, Eva Alexandra, *La vida cultural entre el judaísmo y el cristianismo en la Nueva España 1580-1606*, Archivo General de la Nación y FCE, México, 1992.
- VARANINI, Giorgio, *Il Castoro*, Nuova Italia, Firenze, 1990.

BIBLIOGRAFÍA INFORMÁTICA.

- BECACCECE, Hugo, Link permanente: Link permanente: <http://www.lanación.com>.
- DICKINSON, Emily, *Poems and biography by American Poems.com. 1775 poems written by Emily Dickinson*.
- VOLLI, Gemma, *Breve storia degli ebrei d'Italia*, <http://www.morasha.it/ebrei>

FILMOGRAFÍA.

- BENIGNI, Roberto, *La vita é bella*, Italia, 1999.
- DE SICA, Vittorio, *Il Giardino dei Finzi-Contini*, Italia, 1962.
- FELLINI, Federico, *I Vitelloni*, Italia, 1953.

LIZZANI, Carlo, *L'oro di Roma*, Italia, 1961.
PASOLINI, Pier Paolo, *Los 120 días de Saló*, Italia, 1972.
POLANSKY, Román, *El Pianista*, Fancia-Polonia, 2003.
SCHLÖNDORFF, Volker, *El Tambor de Hojalata*, Alemania-Francia, 1979.
VANCINI, Florestano, *La notte del '43*, Italia, 1956.
VISCONTI, Luchino, *La terra trema*, Italia, 1947.
VISCONTI, Luchino, *Il Gattopardo*, Italia, 1962.
VISCONTI, Luchino, *Muerte en Venecia*, Italia, 1971.
WERTMÜLLER, Lina, *Film d'amore e anarchía*, Italia, 1978.

MÚSICA.

ENSEMBLE LUCIDARIUM, *Musique et poésie des Juifs à la Renaissance*, Moselle, 2005.
WAGNER, Richard, *Tristán e Isolda*, Grabación realizada en la Casa de los Festivales Wagnerianos en Bayreuth, bajo la dirección de Daniel Barenboim, dirección escénica: Jean-Pierre Ponnelle, coordinación: Wolfgang Wagner (nieto de Richard), coros de la misma casa, 1983.

TELEVISIÓN

La Montaña Mágica, serie basada en la novela homónima de Thomas Mann, transmitida por Canal 11, 2000.