

res, que dejan su huella y acaban expulsados. Lampedusa, hurgando en la trastienda inglesa de Sicilia, juega al escondite como el deseo con su objeto.

De tal trama arrancan su arremetida antioperística y su necesidad de liquidar la herencia de la melodramática grandeza siciliana con una novela sobre un *fin de raza*, llena de artilugios y desengaños igualmente barrocos, aunque escrita a mediados del siglo XX. Se asume como aristócrata, como un moralista del desprecio, sabiendo que la aristocracia ya nada tiene que hacer en la historia. La celebración de esta inutilidad es bella, da impulso a la obra de arte. De algún modo, al examinar a Shakespeare, se mira en el espejo del paradigma estético. El artista es un constructor de sepulcros, el que envuelve con un sudario de precioso terciopelo el cadáver del mundo. *El mundo está perdido sin remedio, pero valía la pena perderlo*. La melancolía —tan shakespiriana, tan barroca— es la teología negativa de la historia. Ese mundo que inhumamos es la obra del Ausente Dios de la era barroca, con su vacío rodeado por la pompa católica, que no deja espacios en blanco para atisbar la oquedad de la Falta Suprema.

No obstante su anglofilia, Lampedusa, el novelista, admira, por encima de todas las novelas, una francesa: *La cartuja de Parma* de Stendhal. Las razones de su admiración están así expresadas: *...este libro, desprovisto incluso de ilusiones artísticas, desnudo de adjetivos, nostálgico, irónico, circunspecto y delicado, es la cima de la narrativa mundial*. Más que una acreditación de juicio, estas palabras están dibujando una meta: la que persiguió, como un desafío, el autor de *Il gattopardo*.

Luchino Visconti (1906-1976)

También era un aristócrata persuadido de que su clase ya nada tenía que hacer en la historia, salvo, quizá, jugar a ser una clase. Pero, al revés que Lampedusa, provenía del Norte, de la Italia que había logrado la unificación nacional, con su capital de la ópera, Milán. De ahí su minucioso interés por la historia, en el cual también converge con el siciliano, tanto que acaba por filmar *Il gattopardo* en 1963, cuando ya Lampedusa no podía evitar que se usara de fondo la música de Verdi. Luchino amaba a Verdi, el gran dramaturgo romántico que Italia no dio en su literatura y, acaso, uno de los hombres de teatro más robustos del teatral y teatrero siglo XIX. La ópera fue, para Visconti, bastante más que un género: fue una clave de su dispositivo dramático. La ópera había envuelto y alimentado la imaginación de una sociedad: al comienzo de *Senso* (1954), Alida Valli se fascina con una escena de *Il trovatore* —donde la soprano canta un aria ante la torre que encierra a su amante— a la vez que se enamora

de Farley Granger, al que verá prisionero y camino del cadalso, al final de la película.

La historia es, para Visconti y Lampedusa, esa shakespiriana pérdida del mundo, que vale la pena perder porque es bello y porque el secreto de su belleza es, precisamente, su caducidad. El tiempo, implacable, destruye de modo grotesco a Ludwig de Baviera en el filme homónimo (1973) y al Gustav von Aschenbach de *Morte à Venezia* (1971).

Alguna vez, Visconti intentó salir de esa postrimería barroca que es su visión de la historia, adhiriéndose al comunismo y esbozando un héroe positivo en el buen obrero que se evade de la corrupción *lumpen* de su familia sureña inmigrada en Milán (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960). Pero ese chico que trabaja en una fábrica, tiene una novia comprensiva y tal vez vote al PCI, se borra al terminar la sangrienta fábula de aniquilación vivida entre Rocco y su otro hermano boxeador. Ese chico no tiene historia.

Historia tienen los otros pobladores del abigarrado mundo viscontiano, los que se atraen y seducen con la velada promesa de la aniquilación. Son bellos, se visten y se arreglan bellamente, tienen bellas maneras, bello lenguaje, viven en bellas casas sofocadas por bellos objetos. Todo ese mundo objetal, hechicero y cuidadoso, está muerto y es la cifra de la inmortalidad. Las cosas, que nunca han vivido, no habrán de morir. Entre ellas discurren los hombres con atildamiento ceremonial. Son litúrgicos verdugos y asisten al velatorio de sus víctimas, sin saberlo. La historia, en ocasiones, les sirve una guerra, con su acumulación de muertes (*Il gattopardo*, *Senso*: la guerra por la unificación de Italia) o un movimiento político conducido por el Thánatos, como es el nazismo en *La caduta degli dei* (1969).

En el cumplimiento de esta seducción mortífera, que es el componente fuerte del erotismo viscontiano, sus personajes encuentran el sentido de sus actos y los viven como la articulación de su destino, con cierta resignación trágica, lo cual refuerza, a su vez, el carácter ceremonial de sus vidas, antes apuntado, pues la tragedia es una ceremonia. Sin advertirlo, Aschenbach se despide de los objetos, es decir, del mundo que habrá de sobrevivirlo, y se queda dulcemente atrapado en esa Venecia cercada por la peste, para morir mirando a Tadzio que se pierde en el horizonte marino, como símbolo de la inalcanzable vida no vivida que es la utopía de nuestra vida auténtica, cuando lo único auténtico que tenemos, viene a decirnos Visconti, es nuestra muerte. Ejemplo de resignación es también el profesor que interpreta Burt Lancaster en *Gruppo di famiglia in un interno* (1974), cuando admite ser invadido por esa familia extraña que le hará sentir la ausencia de una familia propia, lo obligará a reconocerse siniestramente en ella y lo conducirá a la enfermedad final.

Visconti anduvo buscando, sin saberlo, una encrucijada moral para sus personajes. Mientras filmó tragedias —aunque siempre en clave de melodrama, ese género que Lampedusa consideraba con horror pero que

Luchino asume como un artefacto tan válido como cualquier otro, y con toda la pericia de un amante de la ópera—, lo moral se escabulló, porque la tragedia es, en cierto modo, una fábula amoral. Los personajes trágicos son castigados para que se mantenga la jerarquía de los dioses sobre los hombres, pero no son responsables como individuos de unos actos que no protagonizan ellos sino la fatalidad, que es amoral como la naturaleza, como la vida misma, ya que no puede elegir.

Al término de su parábola, con *L'innocente* (1976), nuestro director encara, por fin, la temática moral, quitando de en medio todo elemento trágico y planteando lo que, por paradoja, podríamos denominar la tragedia de la libertad, la condena sartriana a ser libres, merced a la existencia del otro, que suprime cualquier dimensión inocente a la existencia humana. Somos culpables, es decir capaces de culpa, responsables, deudores, exigibles, porque los otros existen.

El intento del acto gratuito, el hacer cualquier cosa y no identificarla como buena o mala, que ensaya el protagonista de *L'innocente*, acaba por ser el reverso de la «inocencia» trágica. El héroe de la tragedia no puede elegir y, en esa medida, es inocente, aunque su acto resulte criminal. Pero Giancarlo Giannini elige desdeñar la diferencia entre el bien y el mal, culminando su intento con el sacrificio del inocente, un niño de pecho que su mujer ha tenido con otro. Entonces comprende que no es inocente, sino el otro al que niega su calidad de tal, y acaba suicidándose, o sea castigándose con pena de muerte.

A la vez que el problema moral, propone Visconti el religioso colindante: ¿existe el otro si no existe Dios, ese elemento que nos hace partícipes de algo común, la humanidad por Él creada? Al matar a Dios, ¿no ha matado el hombre contemporáneo a su semejante, a ese Dios encarnado que nace en Navidad, justamente el día en que el personaje viscontiano mata a su víctima *inocente*?

Lampedusa y Visconti se reunieron, idealmente, en la Italia del *Risorgimento*, tardía y también histriónicamente romántica, la Italia de la ópera verdiana. Pero las perspectivas de las que se valen son distintas. Lampedusa ve a Italia con los ojos de Stendhal: un país de bribones seductores y enamorados de una ciega tradición. Visconti, en cambio, la ve con los ojos de Balzac, del Balzac italianizante (el de *Sarrasine* y, sobre todo, el de *Massimilla Doni*): un país sometido al extranjero pero que se escapa por todos los intersticios hacia la fiesta placentera de la vida como instante pleno, una vida que se canta a todo pulmón, heroica y lírica, teatral y carnavalesca, como una ópera. La Italia de Cimarosa y Pergolesi o la Italia de Verdi y Rossini.

¿Qué subsiste de la fiesta cuando cesan las voces y los bailarines se pierden en las sombras de la calle? Un salón de baile desierto, similar a una capilla expiatoria barroca, donde duermen los antepasados, habitada,

ahora, sólo por unos infatigables *valets de pied*, que no han dicho palabra en toda la historia —ni siquiera se han mirado con los héroes— y que son como los guardianes de un suntuoso Purgatorio.

Michel de Certeau (1925-1986)

La bibliografía de Certeau en español es escasa; la que conozco viene de México, de la Universidad Iberoamericana: *La escritura de la historia, La fábula mística. Siglos XVI-XVII, Historia y psicoanálisis*. Ocupado en temas de historia religiosa, se deslizó, con cierta fluidez, hacia los aspectos clínicos de la religiosidad, de allí a las relaciones entre la historia y el psicoanálisis y, para razonar estos vínculos y otros del discurso historiográfico, a la epistemología de la historia.

Certeau es el enésimo historiador que revisa la noción científica de su disciplina, impuesta por el positivismo y revitalizada, en los años sesenta, por la historia cuantitativa y estadística. La historia no puede ser una ciencia, simplemente, y sin ir muy lejos, porque no se pueden recoger todos los datos del pasado. Tampoco, porque carecemos de un punto de vista universal, como el que las ciencias exigen, ya que cada sociedad cuenta con una pluralidad de desarrollos heterogéneos y combinados, y el historiador está inmerso en alguno o varios de ellos. El historiador, al revés que el científico, es un sujeto, tiene historia y escribe la Historia desde algún lugar de la misma.

A todo esto cabe añadir que historia y verdad son incompatibles, en tanto consideremos que *algo es verdadero*. Si pudiéramos hallar la Verdad de la Historia, el proceso histórico sería superfluo y, con él, todo el saber inherente. Más bien podría decirse que la Verdad es la utopía de la historia, su punto de referencia situado en algo que interminablemente la trasciende, y que los eventos históricos son, por paradoja, unas engañifas en que la *Verdad va deviniendo sin llegar a ser*. Golo Mann ha sostenido que la historia es espera. O, como dice Certeau: *Escribir es lo que tenemos que hacer, en una marcha interminable donde se repite el acontecimiento que no tuvo ni tiene lugar*. Es decir: el acontecimiento no tiene lugar en la historia sino en su narración. De nuevo, Certeau: *Lo que un texto quiere decir tiene que ser callado: indefinidamente rechazado y, sin embargo, tiene que decirse*. Cabe comentar: la historia siempre da la llamada por respuesta, designando por medio de su mutismo, echando luz sobre lo que calla, como esos carteles y emblemas que, en ciertos lugares críticos —iglesias, hospitales, salas de concierto, cementerios— piden silencio. No hablen, por favor, dejen oír.

Esto lleva a la inversión del vínculo entre historia y ciencia. Son las ciencias las que se dan en la historia (así lo quería ya Benedetto Croce)