

ALBERTO ARBASINO Y LA NOVELA EXPERIMENTAL EN ITALIA

Por

EUGENIO CASTELLI

En Italia, los experimentalismos formales en el plano de la narrativa no han constituido nunca un rasgo totalmente dominante; los períodos en que se han discutido a fondo los problemas de la expresión —como en el neorrealismo, en particular con Pavese y Vittorini, o en la obra de Gadda o en los escritos de Pasolini en la revista “Officina”— siempre han polarizado la atención dos temas: la posición del narrador frente a la realidad y el uso del lenguaje.

Pero el tratamiento de problemas de estructura y de técnicas novelísticas, sólo cobrará plenitud de debate en la época de la década del Sesenta. Algunas revistas preparan el clima, publicadas durante la década anterior: “Marcatré”, “Malebolge”, “Grammatica”, y sobre todo, a partir de 1956, “Il Verri”, donde aparecen ya los nombres de Nanni Balestrini, Renato Barilli, Alfredo Giuliani, Umberto Eco, Angelo Guglielmi y Edoardo Sanguinetti.

Entre 1963 y 1968 se suscita una ardorosa polémica en torno a la literatura, y en particular sobre la novela, a raíz de la aparición de una serie de obras que en su propio seno cuestionaban a fondo géneros, técnicas y perspectivas.

Algunos de esos autores, entre ellos los antes nombrados, se nuclearon en movimientos, como el llamado "Grupo 63", constituido en ese año en Palermo, Sicilia, y cuyos principales portavoces fueron Sanguinetti, Barilli y Guglielmi, cultivadores de la creación y de la crítica en forma simultánea, índice de su actitud cuestionadora.

Lanzan primero, en 1964, un volumen colectivo, con una serie de textos narrativos y poéticos de tono marcadamente provocativo; un año después realizan el *Encuentro de Palermo*, sobre "La novela experimental", donde se discutieron los alcances y sentidos de la nueva novela italiana, en relación con todo el proceso transformador del género operado desde Proust y Joyce hasta el objetivismo francés.

"Las razones sociales y políticas de la corriente —ha señalado Trinidad Blanco de García— han sido señaladas, por los mismos adherentes, en el agotamiento del neorrealismo y del hermetismo, en la situación política creada por el triunfo democristiano y la crisis de los países socialistas y, en consecuencia, de los partidos marxistas en Occidente, en el advenimiento del neocapitalismo con el aumento del bienestar económico general y el progreso de la difusión de los medios de cultura. Las bases ideológicas han sido buscadas en Adorno y Marcuse, es decir en los pensadores que han actualizado la crítica a la sociedad burguesa pero a la vez han denunciado la imposibilidad de toda impugnación real al sistema dentro del sistema mismo. La literatura vanguardista tiende por eso a una posición autónoma respecto de los contenidos ético-políticos que no está en grado de asumir en cuanto no puede aportar ningún género de verificación. La cuestión se centra en el lenguaje: ante una realidad lingüística obsoleta, y hasta tanto nazcan formas auténticas de significación, se opta por técnicas expresivas carentes de sentido. Los recursos lingüísticos con que se cumple la ley estructural de la vanguardia, de la "comunicación de la negación de la comunicación existente", se justifican en "la negación del sistema social ideológico comunicativo-lingüístico existente; en la negación de la comunicación "separada" poética; en la acción destructiva sobre la lengua (y sobre sus desniveles, o 'lenguajes'); en la oposición, en fin, al 'pensamiento positivo', al 'realismo' como pretensión de justificación de las condiciones dadas".

En el origen de la nueva vanguardia se encuentran asimismo las perspectivas aportadas por la fenomenología, el neopositivismo, el psicoanálisis y el estructuralismo, que han venido a desmontar la hegemonía tanto del pensamiento idealista-crociano como del materialista-gramsciano y lukacsiano.

En el orden artístico y no obstante partir de una voluntad de ruptura, se aprovechan las sugerencias de obras como las de Kafka, Joyce, Musil, Pirandello o Céline o de los movimientos vanguardistas anteriores... (1).

Dentro de la variedad de posiciones sustentadas en el Encuentro de Palermo, —como sucede siempre en los movimientos de ruptura y de búsqueda de nuevos caminos de expresión—, puede, sin embargo, localizarse una común preocupación por el aspecto técnico-estructural y lingüístico de las formas narrativas, en un esfuerzo por superar las normas tradicionales, aún sólidamente dominantes en la novelística peninsular (2).

Una de las definiciones más precisas de la tendencia la formuló Renato Barilli, abriendo la serie de exposiciones. Señaló ante todo que lo que se perseguía no era inaugurar una nueva "visión del mundo", sino partiendo de la dominante a comienzos de nuestro siglo, ofrecer una nueva proyección y un nuevo tratamiento. Y lo resumió en dos aspectos: *normalización* y *rebajamiento*. Por normalización entendía que en la nueva etapa narrativa "ya no correspondía a un protagonista excepcional asumirla heroicamente"; por rebajamiento, alude en lo lingüístico a la utilización de un "estilo bajo", acentuando "lo hablado" o deformándolo en clave grotesca o barroca, y en plano de los contenidos, a un rebajamiento de los personajes, que conduce hasta a la creación de figuras físicamente deformadas y corrompidas; pero sobre todo, una dilatación de la cotidianidad, que sube al vértice de la escala jerárquica.

Ello le lleva a explicar el porqué de la "ya conocida desventura en que caen la trama, la intriga y la acción en la mejor narrativa contemporánea".

(1) *La nueva vanguardia italiana*. Córdoba, ed. Universidad Nacional de Córdoba, 1972, págs. 10/11.

(2) El nombre de Moravia es uno de los más citados y cuestionados, para la mayoría símbolo de esa "tradicionalidad", y para otros un innovador a partir de *La Atención*, aún cuando lo haga sólo por afán de "actualización" y no por sincero "vanguardismo".

Su planteo está muy directamente ligado al que algunas décadas atrás formulara Joyce, ya que habla incluso de la *epifanía*:

"el ejercicio de un acto extremo de libertad antiutilitarista que favorece un objeto o una circunstancia baladí, por el solo hecho de que existe, y, por tanto, el único valor, el único modo de refluir en el ser, de arraigar su propia posición, está, para el hombre contemporáneo, en el asirse a un grumo de existencia y en el hacer con él un sistema único.

Esta noción de la epifanía está ligada estrechamente a la obra de Joyce, pero puede apartarse de su caso particular, para extenderse, con los debidos ajustes, a otros grandes escritores: Proust, Púsil, Broch, Borges, Svevo y Pirandello. En conclusión, puede decirse que la presencia más o menos visible del motivo de la epifanía proporciona el papel tornasol más eficaz, el mejor reactivo químico, para verificar si una obra pertenece plenamente a la cultura de este siglo. La "novela nueva" no está exceptuada de este criterio que se presenta necesario a la vez que suficiente. Uno de sus más frecuentes y obligados pasajes consistirá, pues, en la celebración de inútiles e insignificantes fragmentos de existencia, rescatados sólo porque *existen*, porque son de un espesor insuprimible. Es obvio que intervenga rápidamente aquella variación de acentos y tonalidades tan vasta, pero siempre en el interior de una única y orgánica cultura actual, de la que ya hemos hablado. Las epifanías de los primeros autores del siglo eran instantes sublimes, momentos estéticos que por su misma intensidad presuponían una inmediata descarga por parte de quien hubiera tenido la suerte de elevarse por un segundo; puntas luminosas que brillaban con luz discontinua e intermitente. En nuestros días, la epifanía tampoco escapará de los comunes fenómenos de normalización y rebajamiento" (3).

Angelo Guglielmo, a su vez, expresó entonces que el problema no era el de sustituir unos valores por otros, sino de "provocar la emersión de las posibilidades profundas, de las cargas internas de las cosas":

"posibilidades que no se configuran en los términos de valor, o al menos en los términos en que solemos entender el valor, en el sentido de que no se coagulan en normas, en significados unilaterales, incontrovertibles e indiscutibles, sino que se articulan en una variedad de estímulos e impulsos no coordinados por la ley de la coherencia y de la univocidad, libremente clasificados en el signo de la polivalencia, ambigüedad y contradicción" (4).

(3) GRUPO 63: *La Novela Experimental*. Caracas, Monte Avila editores, 1969, págs. 15/6. Ed. italiana: Milano, ed. Feltrinelli, 1963.

(4) *Idem*, pág. 34.

Y califica a la novela experimental de *descriptiva*, aludiendo con ello a una nueva manera de percepción de la realidad:

"La única vía es el *approach* descriptivo que, sin embargo, puede ser desarrollado de acuerdo a planteamientos perceptivos y estilísticos diversos: en la dirección del monólogo interior (Joyce), en la dirección del monólogo exterior (Robbe-Grillet), en clave de dispersión onírica, de agresión esquizofrénica (en la noble versión del *pastiche* y de la alineación provocatoria de los contrarios), etc. . ." (5).

En el plano lingüístico, propugna la liberación de la *función poética*, "de los usos que la hacen rígida, conducirla de nuevo a un estado de disponibilidad, exaltar sus potencialidades estructurales".

"Es obvio que el resultado de una operación de este tipo, en la cual hemos visto y vemos comprometidos a los más grandes narradores contemporáneos, desde Joyce a Beckett y Gadda, es una lengua arbitraria, caracterizada por el libre uso de signos respecto de los objetos, una lengua que más realiza su función poética cuanto más se aleja de su función meramente comunicativa. Para llevar a cabo una operación semejante el escritor nuevo recurre a la libre manipulación de los materiales verbales más diversos (es ahora y sólo ahora cuando se puede hablar de un deslizamiento consciente, además, del novelista experimental hacia la *parole*), extrayéndolos tanto de los dialectos regionales como del lenguaje técnico-científico; utilizados los dos en modo exclusivamente instrumental, es decir, como instrumentos de ruptura y de provocación, con el fin de lograr la liberación de la lengua o, todavía mejor, de realizar la libre actualización de la estructura de la lengua" (6).

Otro aspecto importante por él definido, es el del carácter *ideológico* de esta literatura, que sin rechazar una actitud cognoscitiva esencial, se niega a la mediación de recetas ideológicas, como fórmulas prescriptivas.

El experimentalismo, o "neo-vanguardia" como la llamó parte de la crítica, tuvo una fulguración ruidosa y una escasa duración; su aporte es innegable para una comprobación del proceso general que venía produciéndose en la expresión literaria, y en particular en la narrativa, más que en sus expresiones individuales. Algunos de los poetas y novelistas que apa-

(5) Idem, pág. 35.

(6) Idem, pág. 40/1.

recieron en un primer momento como sus expresiones más significativas, no trascendieron más allá de esa etapa polémica; otros se inclinaron más decididamente al campo de la crítica y del ensayo —como en el caso de Edoardo Sanguinetti, principal teorizador del movimiento, sobre todo en su obra *Vanguardia, ideología y lenguaje* (?)— y desde allí han contribuido a clarificar algunos aspectos esenciales de la literariedad.

De cualquier manera, a partir de esos cuestionamientos, se ha producido una evidente apertura, sobre todo en la narrativa, hacia nuevas formas, especialmente en el tratamiento de la lengua, rompiendo esquemas que una década atrás aparecían aún como imbatibles en la península.

Entre los escritos que, más allá del ruido y de la polémica, prosiguieron con una labor creadora coherente y continua, trascendiendo el simple vanguardismo, está Alberto Arbasino, uno de los más sólidos narradores de la actualidad, y que cuenta ya con una producción personal muy significativa.

Desde sus primeras experiencias en el relato breve —*Le piccole vacanze* (1957), volumen que con otros textos se integrará luego en el libro *L'anonimo lombardo* (1959)— Arbasino, sin entrar aún en una posición decididamente experimental, plantea ya, en el seno mismo de sus relatos, algunas exigencias formales nuevas, particularmente en lo que hace a la técnica del *punto de vista*.

Ello se propone más programáticamente en la novela *Fratelli d'Italia* (1963). Allí, a través de los diálogos que sostiene uno de los personajes, Antonio —un intelectual, proyección del propio autor—, va esbozando lo que puede considerarse su arte poética respecto de la novela.

Arbasino se propuso, en su creación, una tarea *metanovelística* (y, en última instancia, *metalingüística*), ya que su atención no está dirigida tanto a *lo que ocurre*, a la historia,

(?) Caracas, Monte Avila editores, 1969. Ed. italiana: Milano, ed. Feltrinelli, 1965.

a la fábula (aunque él mismo ha señalado en esta obra que ello sucede hasta un cierto límite, puesto que “los elementos extra-narrativos es necesario que estén subordinados a la trama, jamás lo contrario”), sino a *cómo se narra*.

La actitud del narrador debe ser para él completamente opuesta a la tradicional del narrador omnisciente —“aquel ventríloquo maldito” lo define—, poniendo distancia entre él y la materia narrada, tratando la realidad como “autre”. De allí una narración de hechos, pero desde la perspectiva particular de uno de los personajes, protagonista o testigo de esos hechos.

“Cuántos autores contemporáneos, muy respetables, conocen con igual seguridad a todos sus personajes. Los maniobran haciéndoles ir y venir, pensar o sufrir o amar o reflexionar, como ellos quieren. De todos modos ya todo ha sucedido; y no puede ya cambiar; y ellos están allí, muertos, como mariposas clavadas. Entonces me viene esa tremenda repugnancia a escribir palabras como “soñó”, “esperó”, “supuso”, “creyó”, porque no sé qué soñaban o creían; y tiendo siempre a identificarme con uno solo de los personajes, el que conoce de los otros sólo aquello que ve y lo que dicen ellos y nada más... Y en un caso se ayuda con alguna conjetura... Después de todo, en la vida real no sabemos jamás lo que esperan o creen los otros... a menos que nos lo cuenten... Y si mienten?” (8).

Como consecuencia de la adopción de este particular punto de vista —que en algunos casos se traduce en la narración de un testigo, en que se combinan la. con 3a. persona, y en otros en diálogos o narraciones alternadas, en que se suceden visiones distintas de un mismo hecho— la narración se centra fundamentalmente en un acto de *habla*, ya que Arbasino se ha preocupado esencialmente de reproducir con la mayor fidelidad las formas de habla de sus personajes.

Dado que sus criaturas están todas tomadas de las clases dirigentes, de la alta burguesía e intelectualidad, tanto de Milán como de Roma, su lenguaje refleja todo el *pastiche* sofisticado de esos círculos, que deforma la lengua italiana en su nivel más culto, por la permanente intrusión de palabras snobs o de un tecnicismo actual injertado.

(8) *Fratelli d'Italia*, Milán, ed. Feltrinelli, 1963, pág. 47/8.

En este aspecto está, tal vez, la diferencia más marcada de Arbasino con otros novelistas de la neo-vanguardia; mientras éstos, en general, han tendido, a la destrucción de la lengua, de las formas normalizadas o de uso culto, Arbasino, como su modelo, Carlo Emilio Gadda, trabaja con los materiales de la misma lengua, buscando una revolución desde dentro de ella misma.

Arbasino, señalaba Guglielmi en Palermo, en 1965:

"manipula la lengua italiana como si dispusiera de un instrumento dúctil, capaz de decirlo todo, rico en matices, no abstracto, ambiguo (como ambiguo son las cosas opulentas y espléndidas): escribe sin el complejo de una tradición expresiva deficiente y retardada: se compromete en juegos verbales cargados de referencias y de alusiones, persigue prontamente los conceptos más enrevesados y ambiguos. Pero, para hacer aparecer la referencia o la alusión, para crear una situación excesivamente equívoca o en todo caso doble, habiéndose puesto a la tarea con una lengua rígida y monodireccional como la italiana, a medida que avanza en la operación, se ve obligado a acumular, afanosamente y en el fondo sin esperanzas, adjetivos y más adjetivos, a entrelazar series de sinónimos, a alargar las palabras (casi intentando hacerlas significar algo más o en todo caso algo distinto), a embrollar las frases y los períodos. Este resultado se obtiene sea cuando intenta aclarar un problema conceptual o expresar un juicio, o cuando se propone comunicarnos un parecer crítico, sea cuando se empeña en la descripción, o mejor, en la evocación de una situación puramente narrativa. Arbasino pone a nuestra disposición una sola y por otra parte disfrutabilísima cosa, siempre la misma: una especie de estupendo pastel que se yergue irresistiblemente en planos cada vez más blandos, suaves y espumosos, creciendo bajo el peso de una incontenible fermentación. La cualidad de la lengua de Arbasino, el mérito de su estilo reside en el efecto de cúmulo y elenco, en el *shock* del *pastiche*, que por lo demás nuestras letras ya nos habían propuesto con el gran C. E. Gadda, de quien nuestro Arbasino lo hizo derivar directamente..." (*).

En efecto, en Gadda el "pastiche" era el resultado de una precisa concepción de la realidad y el modo de búsqueda del único camino de acercamiento a la misma para aprehenderla. Para él el *pastiche*, mezcla de elementos lingüísticos preexistentes y disonantes entre sí (dialectos, formas habladas, tecnicismos, jergas, etc.), se realizaba con un doble fin: a) un fin de verdad, de adherencia mimética a las cosas y a los lenguajes, y b) una alusión al desorden general del mundo.

(*) *La novela experimental*, ed. cit., págs. 44/5.

"Mimesis de la deformación real, el pastiche disgrega deliberadamente un orden sólo aparente, y por tanto ficticio; demuele los falsos valores, las incrustaciones retóricas para proceder al mismo tiempo a la creación de una nueva realidad. Instrumento de polémica, portavoz de la invectiva, demuele pero reconstruye, destruye pero busca. Poco importa si este instrumento no llegará a cumplir por entero el propósito luciferiano que le asigna Gadda; los resultados que ha hecho posible testimonian su extraordinaria funcionalidad para la tesis, la "filosofía" de quien lo ha manejado" (10).

En Arbasino, la función del Pastiche es esencialmente *desmitificadora*. Criticar la forma y el espíritu de la novela tradicional, en el ámbito de la misma novela tradicional, decía en *Fratelli d'Italia*; "apropiarse del idioma de la clase dirigente, con todos sus tics más protervos, sólo para profanarlo", señalaba al intervenir en el Encuentro de Palermo.

"Asumiendo por eso —agregaba— un organismo soi-disant "acabado" y perfecto únicamente como materia prima desmesuradamente vil — sobre el cual tentar una operación abiertamente y cada vez más "escandalosa"... *détournement dévergendage*..., descrédito, confiéndole una estructura, un "sonido" de falso *insiderismo*... deformándolo en realidad hasta los excesos expresionistas más ridículos (la ca'le de Gadda) mediante un *trompe l'oeil* cada vez más "atrevido", superficial, prolifero, desmitificador" (11).

Un ejemplo de este *pastiche* de Arbasino puede extraerse de cualquier parte de la extensa narración que el personaje-relator hace en *Fratelli d'Italia*; citemos un breve pasaje, donde puede apreciarse esa mezcla de lenguaje culto y vulgar, de tecnicismos y frases hechas, literarias, en este caso aplicadas a la descripción de una joven:

"Sarà alta come noi, sul metro e settantacinque. Forse neanche. Ma pare molto piú lunga, vedendola venire avanti. Sottile, un'allure quasi favolosa, fasciata d'abiti stretti e leggeri, rosa e verdi come il papierpeint della camera dell'elefante. Con una faccia straordinaria e gli occhi piú brillanti che abbia mai visto fuori da un primo piano al cinema. Gamba e sedere perfetti, del piú puro 'Harper's Bazaar'. Le sue espressioni vedo che sono due, principalmente. Ironica, come per dire "la so lunga, figuriamoci, proprio a me venire a contar su queste cose!". E finta-innocente,

(10) FERRERO, Ernesto: *Invito alla lettura di Gadda*, Milano, ed. Mursia, 1972, pág. 123.

(11) *La novela experimental*, ed. cit., pág. 54/5.

tipo "ma davvero? chi l'avrebbe detto? questo può anche succedere?" con grandi occhioni che si dilatano fra enormi ciglia, a anemone di mare. E magari un *dash* d'alterigia appena dissimulata... "Son chi sono!... Perciò lascio la macchina in sosta vietata... e porto chi voglio io al ballo dell'ambasciata!". Non c'è dubbio che sia in questo momento una delle più belle del mondo. La più splendida che abbia mai visto io, certo. Molto meglio poi che nelle fotografie sui giornali; da quelle viene fuori soprattutto il gioco di zigomi, e appena una piccola parte del modo di fare leggendario che ha" (12).

Puede apreciarse en la cita una construcción sintáctica irregular, quebrada, que sigue con total fidelidad no las estructuras normativas, sino los giros propios de la lengua hablada; la intercalación, dentro de un vocabulario pretendidamente culto, de términos vulgares o familiares, como "sedere", "la so lunga, figuriamoci", "occhioni"; términos de otras lenguas: "papierpeint", "Harpe's Bazar", "dash", y hasta la creación de formas lingüísticas nuevas, como el compuesto "finta-innocente".

Se puede aplicar al estilo de Arbasino, con total vigencia, la definición que Luigi Baldi hiciera del "pastiche" en Gadda:

"...lujurante proliferación metafórica, que asume una función ambigua entre la tentativa de extrañar al objeto, tomando de él distancia, y la exasperación de su "barroca" torpeza, y en la sollicitación expresiva de los materiales léxicos y sintácticos, con la intención de determinar paroxísticos desacuerdos entre diversos niveles estilísticos, por un lado la mimesis de la lengua del uso cotidiano, "fatigosa, descolorida, oscura, monótona", de las jergas burocráticas o de la sanguínea y pesada corrupción de los dialectos (del milanés en primer lugar, y en fases sucesivas del vernáculo florentino y del habla romanescos), y, por el otro, la forzada sublimación en la dirección de la tradición áulica y sublime o de las abstrusas jergas científicas y tecnológicas; desacuerdos que traducen también el ambivalente impulso a sumergirse con morbosa complacencia en la "barroca" y disgustada consistencia de los objetos..." (13).

Otra característica del arte narrativo de Arbasino, y consecuencia también de esta búsqueda lingüística, es la visión *tragi-cómica* que resulta de ese mundo reflejado.

(12) *Fratelli d'Italia*. ed. cit., pág. 82.

(13) BALDI, Guido: *Carlo Emilio Gadda*, Mi'ano, ed. Mursia, 1972, pág. 34.

El mismo escritor ha hablado, al respecto, de *divertimento*, al que ha definido como "cierto realismo que usa instrumentos expresivos y críticos tragicómicos para representar con violencia una realidad que es tragicómica", y que "debe hacer reír, debe ser un poco chocante, debe nutrirse de una profunda verdad moral, aún si los reflejos son tenebrosos, y al final se llora..." (14).

Efectivamente, en sus principales obras, *Fratelli d'Italia*, *La Narcisata* y *La Controra*, *Super Eliogabalo* y en *Il principe costante*, un humor por momentos hilarante y muchos otros cáustico, recorre sus páginas, que en definitiva tendrán un desenlace con mucho de amargo y trágico.

Dos son los círculos sociales que han sido tratados con preferencia por Arbasino: la alta burguesía de Milán, y los sectores mundanos e intelectuales romanos. En el primero se traduce sobre todo un lenguaje y una actitud de alienación social; en el segundo, una decadencia moral, que el escritor compara con la de la baja Roma Imperial.

En *Fratelli d'Italia* entra ya de lleno en la pintura tragicómica de la clase dirigente e intelectual, a través de un incesante vagabundeo de un grupo de artistas, burgueses, mundanos y aristócratas, por distintos lugares de Italia, que van pasando por diversas situaciones, desde las más refinadas y vacías diversiones a las experimentaciones artísticas más dispares y extravagantes; narrado por uno de los protagonistas, y dando al diálogo una esencialidad primaria, vamos viendo qué hacen y qué piensan, y van aflorando a la superficie, rápida o extensamente, los más inesperados aspectos de esos seres, desde sus ambiciones frustradas a sus taras o degeneraciones sexuales.

Es quizás en esta obra donde Arbasino alcanza mejor su ambición expresa de construir una novela-ensayo, dada la constante actitud de discusión de sus personajes; esa interacción entre los dos géneros no se da por la utilización de una

(14) *Fratelli d'Italia*, ed. cit., pág. 38/9.

prosa discursiva en boca del narrador, sino en los mismos parlamentos de los protagonistas, y en su peculiar forma de habla.

Como ya hemos dicho, en el personaje de Antonio se proyecta el autor con sus teorías y concepciones acerca de la novela; en el capítulo primero, en un largo diálogo con un amigo francés, Jean-Claude, encontramos así una de sus más claras definiciones sobre el género.

El rechazo del narrador omnisciente tradicional:

"Yo no me lo olvido nunca. No lo logro. Me lo veo siempre delante, al autor, aquel ventríloco maldito, entre sus personajes y yo. Si después lo conozco de cara, todo está terminado. Me lo veo disfrazado de mujer, de cura, de poeta o campesino, de príncipe o estudiante, de gitano o de barón. Siento su voz que hace faisetes para no dejarse reconocer. Pero es siempre la suya, como cuando el lobo de Caperucita Roja finje ser la abuela. Por tanto he terminado por interesarme en el "como", en el "por qué", en los trucos de oficio y no en la "cosa", en la sustancia. Para Caperucita Roja: ¿de dónde vienen esos dientes o aquella nariz que el personaje-abuela no debiera tener? Y si el lobo insiste sobre los "hechos" me hace en seguida dar rabia: no me lo cuenta justa, lo que me interesa es cómo hac: para esconder las orejas en la cofia..." (15).

Su identificación con el personaje, a través del narrador-protagonista:

"Yo, además, mira, preferiría decir en seguida a todos "cómo va a terminar", para evitar la pregunta tan irritante del "y después, ¿qué sucede?". Y concentrarme, en todo caso, sobre el "por qué" y sobre el "cómo" suceden los hechos: considerando por tanto un expediente de avergonzarse también un recurso legítimo como el suspense... Al mismo tiempo, entonces, para ser coherente... y también porque me gusta que de "hechos" haya siempre muchos... debería ser también un entusiasta del método del autor omnisciente que narra todo en tercera persona, en el pretérito imperfecto, cuando todo ya ha ocurrido y no puede más cambiar. "Por una de estas callejuelas, volvía del paseo hacia casa, en la tarde del día 7 de noviembre del año 1628, don Abbondio, cura de una de las tierras a que aludíamos más arriba". "Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, la *Ville de Montereau*, près de partir, fumait à gros tourbillons devant le quai Saint-Bernard". Y cuantos autores contemporáneos también respetables conozcan con igual seguridad sus personajes. Los maniobran haciéndolos ir y venir, pensar o sufrir, o amar, o reflexionar, como quieren. Total ya ha sucedido todo; y no puede ya cambiar; y ellos están allí, muertos, como mariposas clavadas. Entonces me viene

(15) Idem, pág. 40.

esta tremenda repugnancia a escribir palabras como “soñó”, “esperó”, “supuso”, “creyó”, porque no sé qué soñaban o creían; y tiendo siempre a identificarme con uno solo de los personajes, el cual conoce de los otros sólo aquello que ve y aquello que les dicen ellos y justamente nada más... Y en todo caso se ayuda con alguna conjetura... Después de todo, en la vida real no sabemos jamás lo que esperan y creen los otros... a menos que nos lo cuenten... ¿Y si mienten?...” (16).

y sus ideas sobre el rol del lenguaje hablado en la narración:

“De parte mía”, dice Antonio, “me parecía justo “montar” con alguna violencia la realidad verdadera en comedia, porque encuentro que expresa mejor que las otras “formas” el “plot” y al mismo tiempo su “moral”. Un personaje secundario como testimonio-narrador, como Marlow en Conrad y como también en los “Demonios” y en el “Grande Gatsby”. Y continuas conversaciones para hacer cada vez más legítimos el uso del italiano hablado... presentándolo como si fuese la lengua más sutil y más dúctil del mundo... sin nudos, sin cartilagos... la más fácil de utilizar... nuevísima...” (17).

En *La Narcisata* y *La Controra*, dos relatos breves (1964), penetra en los círculos mundanos de la Ciudad Eterna. En el primero, subtítulo *Una noche en el demi-monde*, se hace la crónica de toda una noche de un grupo de mundanos, mujeres de distintos niveles sociales y play-boys, todos en búsqueda de una nivelación exterior, que vagan displicentemente y aburridos por lugares de diversión y residencias aristocráticas, sin encontrar una auténtica diversión. Todo ello es visto desde la perspectiva de una joven, arrastrada a esa sucesión de “partys”, de alocadas corridas por la ciudad —a la manera de aquellas que reflejara Fellini en “La Dolce vita”— que en su grotesco humor dejan finalmente una sensación amarga de insatisfacción. El recurso, que más arriba teorizara Arbasino y aquí aplica, de hacer narrar a un personaje secundario, y las continuas conversaciones, le permiten jugar hasta el máximo con el lenguaje, obteniendo recursos sorprendentes en el manejo del “pastiche”.

(16) Idem, pág. 47/8.

(17) Idem, pág. 50.

En el segundo de esos relatos, Arbasino usa otra técnica —pero de parecidos resultados— como es el *monodialogo*, reproduciendo conversaciones telefónicas en que registra sólo las palabras de uno de los interlocutores, protagonistas todos ellos de aventuras como las de la *Narcisata*, pero a la mañana siguiente de cumplidas las mismas, dando así otra perspectiva de esa realidad, de esa decadencia moral, de esa ironía que se registra en sus “héroes”, alcanzando uno de los puntos más altos en la búsqueda de ese clima de “divertimento” a que antes aludíamos.

En 1969 publica Arbasino una nueva obra, *Super-Eliogabalo*. El enfoque *metanovelístico* y *metalingüístico* que hasta aquí analizamos, y su visión tragicómica de la realidad, son rasgos que también se aúnan en esta novela.

Se trata, indudablemente, de la obra más provocadoramente revolucionaria del escritor italiano, especialmente en el plano estructural, donde destruye intencionalmente todas las formas cerradas de la novela tradicional, y, sobre todo, introduce materiales y recursos extranovelísticos, lo que configura, más allá del *pastiche* lingüístico, un *pastiche de composición*, al que un montaje de ritmo cinematográfico confiere una difícil pero lograda unidad interior.

Ello no es fortuito ni caprichoso; Arbasino es un escritor íntimamente ligado al cine, cuyos problemas de lenguaje le apasionan; además la idea original de *Super-Eliogabalo* estaba más dirigida a una realización fílmica, de la que la novela comenzó a elaborarse en un primer momento como guión, tomando luego cuerpo y vida propios.

Autor fuertemente intelectualizado, como todos los neovanguardistas— y de allí el carácter fuertemente ensayístico de muchos de los ingredientes que conforman sus novelas, como señalamos— reconoce explícitamente fuentes literarias en la gestación de esta obra. Surge en forma directa el nombre de Antonin Artaud, cuyo libro sobre el emperador romano comenzara por entonces a ser reactualizado; Arbasino dice deber

también mucho “a las invenciones de Luis Malerba, a las investigaciones de Jean Gagé”; habría que agregar también la popularidad, en ese momento, del *Satiricón* de Petronio, del que habla extensamente en su anterior novela *Fratelli d'Italia*.

“Pero piensa —decía allí Antonio— que en el *Satiricon* van y vienen como frenéticos por estos mismos lugares donde estamos ahora... y componen piezas de retórica como hacemos nosotros entre un amor y otro en albergues y yates y piscinas y museos, con la muerte al acance de la mano y alegrísimos... comiendo sandías... inventándose su propio lenguaje por la calle ni más ni menos que nosotros, con las villanías de juvenzuelos y tiradas oratorias y chismes de modistas y burlas a las luminarias de las patrias letras...”⁽¹⁸⁾.

Todos estos materiales de lectura y discusión se aunaron a su personal visión del mundo burgués, en que detecta una similar decadencia moral y cultural a la del bajo período romano, caracterizada sobre todo por la desenfrenada anarquía a todos los niveles, reflejada sobre todo en las diversas formas de la cultura y del arte.

Así traza la imagen de este grotesco emperador “super-heliogábalo, super-aquarius, super-star, super-sex”, es decir, en quien se aúnan la idolatría solar del modelo histórico, la anarquía característica del signo acuario (según Arbasino, nacido él bajo este signo), la espectacularidad exhibicionista de una estrella cinematográfica y el desborde sexual, desfilando por las calles de Roma y hacia la periferia, con su corte de degenerados, adulones y aristócratas, con su dosis de decadencia, orgías y crímenes; luego el desaforado week-end que terminará con su apoteósico holocausto y deificación, en el templo de todos los ídolos contemporáneos.

El escritor provoca así un intencional “escándalo”, llevando al lector a través de la vía tragicómica a una final sensación de angustia existencial, a un clima de sofocación espiritual, mucho más eficaz, como crítica, que el mejor ensayismo de tanta novelística social.

(18) Idem, pág. 56.

Una obra posterior de Arbasino es la novela *La bella de Lodi* (1972); vuelve en ella el predominio de la trama, aunque manteniendo el uso de un determinado punto de vista: un narrador anónimo, no omnisciente sino testigo, pero lingüísticamente personalizado como perteneciente a un cierto estrato social.

Se evidencia, sí, la ya señalada influencia de las técnicas cinematográficas, de manera más marcada aún. Ello se explica por el hecho de que esta novela tuvo su primera génesis en forma de cuento, publicado en "Il Mondo" en 1961, y luego fue llevado al cine por Mario Missoroli, con quien el mismo Arbasino realizara el libreto, en 1962. A una distancia de diez años, el escritor retomó el tema, y dando más desarrollo a su trama, lo convirtió en novela.

Se trata de una historia de amor entre una joven de la burguesía agrícola de Lodi, en la campiña lombarda, y un proletario, un joven mecánico. Entre la esplendidez física y la libertad moral de ella, que apoyada en su dinero y su poder social se permite una vida hedonística, y la agresividad sexual del ocasional compañero de aventuras —que luego de hacerle conocer un amor violento, nuevo para ella, la engañará—, se va desatando un juego de búsquedas y de choques mutuos, en que la diferencia social tiene un rol decisivo, junto a los intereses económicos, hasta que finalmente llegan a una unión definitiva.

Es un relato dinámico, esencialmente visual, con predominio del diálogo; la campiña lombarda presta su escenario a las alocadas andanzas de los protagonistas, junto a bien circunscriptos ambientes aristocráticos y proletarios, a través de descripciones casi siempre brevísimas, y sobre todo a través de la caracterización ambiental lograda mediante el habla de los personajes.

Es quizás la obra de Arbasino en que el escritor logra mejor superar el simple cuestionamiento social, calando en profundidad en la psicología y en los sentimientos de sus protagonistas. Un resultado, por lo tanto, distinto al de sus otras

obras, pero coherente, en definitiva, en cuanto a su búsqueda de instrumentos expresivos aptos para calar en la realidad; novela que escapa ya al vanguardismo de sus primeros trabajos, pero que no obstante marca siempre rumbos de renovación en la manera de narrar dentro de la actual narrativa italiana.

Si en *Super-Eliogabalo* establecía un paralelo, en tono tragicómico, entre la Baja Roma Imperial, con su anarquía social y cultural y su barroquismo desaforado, con equivalentes formas actuales, una operación parecida realiza en su posterior novela, *El príncipe constante* (1972), pero en este caso a través de la re-escritura (o relectura) de un texto del barroco español, la obra dramática del mismo título de Calderón de la Barca.

Un doble resultado obtiene Arbasino con este recurso: actualización y desmitificación de la historia, lo que se produce sobre todo a través del cambio estructural que significa el traspaso a la forma narrativa, y la modificación de perspectiva que implica la técnica de punto de vista empleada.

El texto de Arbasino, si bien elude la forma por él rechazada del narrador omnisciente, deja aflorar la presencia implícita de quien está cumpliendo esa tarea de relectura y re-escritura de la obra calderoniana; y esa presencia, condicionante fundamental de la estructura del nuevo texto, se da, más que al nivel significativo de los contenidos, a los que aporta poco de nuevo —salvo brevísimos comentarios y apuntes que tienden sobre todo a crear un tono de “divertimento”, muy propio del autor—, al nivel mismo del lenguaje, de la forma de la expresión, y que actúa también, en definitiva, sobre el plano de la forma del contenido, es decir en las técnicas de estructuración.

Tanto en los escasos trozos narrativos o descriptivos, como en los abundantes diálogos de los personajes, Arbasino desmonta el complicado mecanismo barroco de la poesía calderoniana, con sus deslumbrantes hipérboles, su retorcida sintaxis, y su constante juego constructivo, para re-escribir la historia

en una nueva clave barroca contemporánea, basada en el *pastiche* —combinando, como más arriba explicamos respecto de otras obras anteriores, distintos niveles de lengua, entremezclando formas lexicales y sintácticas cultas y vulgares, italianas, extranjeras, dialectales y jergales, a la manera sofisticada en uso de los círculos más refinados y decadentes de la alta burguesía peninsular—. Es decir, continúa la operación desmitificadora del lenguaje que viene cumpliendo desde sus primeras novelas; y la desmitificación se traslada consecuentemente a la visión de los hechos narrados.

Así, la conquista cristiana de los territorios musulmanes, cuya heroicidad y misticismo exalta Calderón, como poeta de la Contrarreforma, es vista por Arbasino en su faz más antiheroica, gracias sobre todo a las formas grotescas e irónicas de su lenguaje, como en el cuadro inicial, en que el escenario bélico rememora a las comparsas de extras de los estudios de Cinecittá:

“A lo largo de espéndidas playas desiertas, entre vastas ondas atlánticas y penachos de palmeras de cartulina, retazos concitados y confusos de batallas de repertorio, más bien incomprensibles: están en el campo un pequeño ejército blanco y un pequeño ejército moro, desordenadísimos los dos. Estas continuas expediciones y conquistas portuguesas en el África septentrional musulmana, han comenzado a principios del Cuatrocientos, y han ido siempre adelante, desde entonces, con todo su bla-bla prepotente e inmutable sobre el orden, el predominio, lo ultramar, la misión, la expansión, la pacificación, los Valores y el porqué no.

Fases diurnas, fases nocturnas, albas presuntuosas, crepúsculos de fiaca, ranchos, reprensiones, centinelas, “¿quién va allí?”, fases de “¡jarriba! ¡jarriba!”, episodios reticentes, y en gran va-y-viene por el desierto, con imágenes de violencia al sol, vaga y sin motivo: hasta contradictorios. Quizás apenas entrevistas. Típicamente, “hechos alternados”, entre el *western* vagabundo y el nacional-pop.

De estas batallas, en fin, nunca se entienden bien ni el sentido ni el resultado.

Lusitanos mezclados con visigodos, con algún salpicado de espermábarbaro, estos portugueses aparecen pequeños, duros y oscuros, con ojos grises cambiantes, cabe los arenosos, piernas cortas, un melodioso lenguaje entre la blasfemia portuaria genovesa y el chillido de la cotorra en jaula. A menudo melancólicos y capaces de infamias. Sus soberanos tienen sobrenombres como “el Filósofo”, “el Conquistador”, “el Santo”, “el Navegante”, “el Africano”, “el Perfecto”, hasta “el Señor de toda conquista y navegación y comercio en Indias, en Etiopía, en Arabia, en Persia”. Su espasmódico gótico-barroco vegetal y visionario que triunfa con suntuosos remolinos de aprovechadores en los claustros manuelinos de

Lisboa, consagrados a mitos y prejuicios y soufflés del colonialismo católico, fascinará agudamente al turbio lujuriar de Ca'derón, sus convulsas agudezas, su pompa..." (19).

Los cautivos cristianos, cuyos tristes cantos abren la obra calderoniana, hacen aquí "de Verdi involuntario", y entonan "un lento fado muy típico de los restaurantes de Lisboa", conformando un cuadro o fresco pastoril que, ausente de toda oscuridad carcelaria o represiva, el narrador lo compara, más que con el *Fidelio*, con una vendimia de Carracci o una siega "ultra-Po".

La melancolía de la princesa Fénix es vista como "su habitual hemigranía", y ella es descripta como "bella, bastante neurótica, un poquito burlesca, levemente años Treinta, pero nada estúpida".

La música que la acompaña está a cargo de un trío femenino vocal, que, ni jóvenes ni rientes, "se inclinan, y —¡one!, ¡two! ¡three!— atacan, marcando el tiempo".

Arbasino, dentro de este juego burlesco, sabe probar también su capacidad poética, construyendo estrofas que remedan la forma calderoniana, como la que a continuación transcribimos en su texto original:

"So soltanto che soffro
 Pero non so cos'è,
 Che soffrire mi fa.
 È un'illusione dell'anima
 Tanto dolor mi dà" (20)
 (Sé solamente que sufro / pero no sé qué cosa es, / que sufrir me hace. / Es una ilusión del alma / tanto dolor me dá.)

o la siguiente:

"Così è
 Se vi pare
 E se invece non vi pare
 Chissà mai cosa sarà." (21)
 (Así es / si os parece / y si en vez no os parece / quién sabe qué cosa será.)

El rey moro aparece "sonriente, mundano, como un banquero elegante, como un abogado de poder: siempre "no, por

(19) *Il principe costante*, Torino, ed. Einaudi, 1972, pág. 9/10.

(20) *Idem*, pág. 15.

(21) *Idem*, pág. 15.

caridad, no os levantéis por mí, quedaos sentados"... siempre "sí, gracias, un pequeñísimo vodka bien helado, o mejor aún un poco de vino"... (22).

El capitán Muley, enamorado de Fénix, es visto como "un joven Radamés casi robusto, pero muy poco seguro de sí. En palacio está como en casa, desde siempre: llega sin avisar, a cualquier hora; pide directamente las cosas a los servidores, que conoce muy bien; se hace prestar dinero; y con el rey se las arregla bien, tratando muy realísticamente los asuntos militares. Pero en la relación privada parece traducir un cierto ansia: "pende" de los labios de los otros, "bebe" las estupideces que le cuentan, no tiene jamás "la respuesta pronta"... En suma, "no sabe estar". Aún con Fénix, en efecto, el encuentro se presenta enseguida lleno de embarazos." (23).

Pero el personaje que traza más acertadamente, en esta clave agudamente irónica —en el fondo auténtica— de las criaturas calderonianas, despojadas de retórica, es Don Fernando, "el príncipe constante". Primero, en su faz declaradamente heroica, lanzando una tras otra frases hechas, o, ante Muley, muy señoril, "casi paterno, con una punta de afabilidad, para nada desconfiando o arrogante, o *patronizino*".

Luego, prisionero, y cuando el rey moro intenta conquistarlo con su galantería (como en el *Príncipe Igor*) para que acceda a devolverle Cauta a cambio de su libertad, se resiste a todo acuerdo. Cuando su hermano don Enrique regresa trayendo la decisión del rey Eduardo, antes de morir, cambiando esa ciudad por él, decisión respetada por su sucesor, su otro hermano Alfonso, él se niega a aceptar, indignado.

"No es concebible —d'ice, en frases donde Arbasino introduce sutilmente una terminología actual— que un soberano europeo y cristiano de hoy pueda querer la restitución de ciudades o territorios que se quieran, a un rey musulmano pagano! Con estas cosas no se juega! En efecto, al contrario, *debe* desear someter, colonizar, y convertir, a toda costa, como siempre se ha hecho, Propaganda Fide, abatiendo toda traza de *cu'tura altre* y de religiones distintas a la nuestra! ¡Que es la mejor!" (24).

(22) Idem, pág. 17.

(23) Idem, pág. 19.

(24) Idem, pág. 72.

Toda su resistencia, que lo conducirá a la prisión y a sufrir castigos más crueles, que en Calderón es vista como modelo de la *constancia* de la fe, es seguida por Arbasino como un proceso de "autolesionismo", de masoquismo, de quien en su degradación cree poder llegar a la santidad; es decir, convierte en proceso psicológico lo que en el texto español estaba trazado en clave ideológica-simbólica cristiana.

Son muchos otros los recursos con que el novelista lombardo *actualiza* el drama calderoniano, como la comparación de la plaza en que don Fernando se humilla como mendigo, con aquéllas en que se reúnen los *hippies* de hoy, igualmente abandonados y harapientos, en paralelo masoquismo, falsamente heroico.

Y son muchos los episodios tratados humorísticamente con el simple recurso de interpretar al pie de la letra el texto español, como la caída de don Enrique al pisar tierra mora, o la discusión de Fénix con el rey moro, cuando éste duda en salvar a su hija entregando en cambio el cuerpo de don Fernando:

"El rey con su siervo Selim aparece en la cima de los muros, y comienza a hablar con el rey Alfonso en bajo, que le propone un nuevo arreglo. Entregue enseguida a Don Fernando sin hacer historias, si quiere rescatar a la hija.

Elija, decida enseguida!

O el príncipe portugués devuelto, o bien la muerte de Fénix!

El rey duda, turbado.

Se lo ve muy tentado por la ocasión de liberarse de la caprichosa. Por otra parte, no acababa de ordenar a Selim exponer el cadáver de Fernando al escarnio en la plaza para proseguir su venganza privada aún después de muerto? como si los muertos fueran capaces de prejuicios o despechos? Selim asintió tácitamente. . .

Entonces se siente aguda la voz de Fénix que airadamente le pregunta delante de todos cómo se permite vacilar tanto, desde el momento que su vida está en peligro!

Así, de mala gana, el rey debe comunicar que Don Fernando ha lamentablemente muerto, desesperando ya por la suerte de Fénix.

Pero el rey Alfonso se muestra altivo y magnánimo.

—El cadáver de un príncipe portugués muerto no vale ciertamente menos que el cuerpo de una princesa marroquina viva!

Por lo tanto propone que el cambio se efectúe igualmente, lo más rápidamente, y sin condiciones: a la par.

Más tarde, hacia mediodía, con algunas cuerdas e improvisadas poleas, el ataúd que contiene el cadáver de don Fernando es bajado lenta-

mente desde el muro, mientras paralelamente, con otras cuerdas y otras poleas, balanceándose. es a zida Fénix (y se s'ente, pero no se entiende, que está gritando cosas a su padre, antes aún de llegar a la cima)." (25).

En definitiva, una versión personal, irreverente, desmitificadora, de una obra típicamente representativa de un período poético, pero a la vez retórico, de la literatura y de las ideas, lleno al mismo tiempo de hallazgos y de ingeniosidades, prueba lograda de trabajo lingüístico, coherente con toda la anterior producción de Arbasino.

Para cerrar este ensayo, creemos oportuno citar uno de los más acertados juicios acerca de la concepción experimental que lleva a la práctica Arbasino en sus distintas obras, a nivel de estructuras y a nivel de lenguaje, y su proyección sobre el tratamiento mismo de la realidad reflejada en ellas:

"Arbasino, obviamente, entiende practicar la anarquía a nivel de estructura narrativa, porque aquella de las estructuras sociales le interesa mucho menos, aún cuando no la tema. El programa consiste en organizar mensajes, quizás descontados, en "repertorio limitado de combinaciones retóricas" y en "un campo desenfrenado de invenciones fantásticas". "Anárquica" la estructura de la novela quisiera ser, en tanto, en significado etimológico: no existe, o se quisiera que no existiese, jerarquía entre sus componentes; nada es esencial y nada es insignificante; falta un centro y todo es centro. Un perfecto igualitarismo debería gobernar así el libro, para evitar la "conquista del poder" de parte de algún elemento, dispone cada uno de ellos en el mismo plano; y así como el poder se impone a través de relaciones evidentes, éstas son eliminadas; y no hay más que trozos de relato, anécdotas, escenas periodos, frases, chistes, s'n que se pueda decir que la complejidad, el espesor, la profundidad sean más importantes y más significativas que el juego, la broma inmotivada, el no-sentido. En esta estructura sin vértices y sin diseño, todos los elementos, desde el contenido a la lengua, tienen los mismos derechos: una burla o una exclamación "vulgar" no vale menos que un discurso de sociología, de antropología, de crítica literaria, cine, música y artes figurativas; en todo caso valdrá más!..." (26).

(25) Idem, págs. 133/5.

(26) PEDULLA, Walter: *La rivoluzione della letteratura*, Roma, Ennesse editrice, 1970, pág. 87/8.