

De esta vida mentirosa

GIUSEPPE MONTESANO

Parténope, Orihuela, 200 págs.

Trad. de Ángel Sánchez-Gijón

En el cuerpo de Nápoles

GIUSEPPE MONTESANO

Parténope, Orihuela, 300 págs.

Trad. de Carlos Alonso Otero

La piel de la ciudad

María José Calvo Montoro

1 junio, 2005

Escribir sobre Nápoles es negarla. La ciudad de Nápoles genera en el texto su propia resistencia, diferentes fórmulas ante la impenetrabilidad, ante la imposibilidad mimética. Se puede hacer un recorrido por algunas secuencias de esta tradición: así, en los años cincuenta, la opción de Anna Maria Ortese para explicar su forma de «detestar la realidad» de Nápoles desolada por la guerra en *Il mare non bagna Napoli* (1953) nos conduce a la imagen de una niña muy pobre y muy miope que se prueba por primera vez unas gafas en una elegante óptica del centro y ve que todo son brillos en la ciudad, colores vivos. Cuando las estrena, sin embargo, está en el patio de su casa, lleno de basura y de agua sucia, un espacio de pesadilla, un embudo viscoso que le hace sentir vértigo y preguntarse: «¿Dónde estamos?». Otra imagen, en los años sesenta, la del palacio Medina mandado construir por el virrey de Nápoles, que «ruinoso, casi inhabitable y decrepito» está hundiéndose poco a poco en el golfo mientras el protagonista de *Herido demuerte* de Raffaele La Capria (1961, trad. Ángel Sánchez Gijón, Orihuela, Parténope, 2004) descubre que nunca volverá a encontrar ni «una mañana» más y que inútilmente «está persiguiendo la Gran Ocasión Fallida», por lo que sólo le queda abandonar la ciudad.

Negarse a Nápoles, huir de Nápoles, abandonar la ciudad. Silvio Perrella, estudioso de la literatura napolitana, ha dicho en alguna ocasión que es difícil encontrar otra ciudad donde se trate con tanto énfasis la posibilidad de marcharse, y así explica el modo en que La Capria hace las cuentas con una ciudad «asfixiante y cerrada en el círculo vicioso de la autorreferencialidad» que «hiere de muerte».

Giuseppe Montesano se tira «de cabeza» -su primera novela, *A capofitto* (1996) así se titula- en esta tradición, la desentraña, la integra, la lleva hasta el fondo, la exacerba. Nacido en 1959, profesor de filosofía y traductor de Flaubert o Baudelaire, de La Fontaine y Gautier, se ha formado entre el cine cómico de Totó, el teatro de De Filippo y la música de Leonard Cohen o de Bob Dylan. Reconoce que, entre los pensadores, le han interesado especialmente Nietzsche y Marx, y que sus escritores favoritos son Dostoyevski, Petronio, Musil, así como «todos los que hacen saltar chispas poniendo en relación lo cómico y lo trágico, lo "alto" y lo "bajo", lo ridículo y lo sublime».

En el cuerpo de Nápoles (título-homenaje a *Il ventre di Napoli*, escrito en 1884 por Matilde Serao como exploración de la ciudad en clave realista) es un viaje al corazón de Nápoles invadido por un presente degradado y miserable que se resiste a las inquietudes de sus jóvenes protagonistas, adolescentes tardíos que, empujados por sus lecturas, se rebelan contra la mentira social e individual en que viven. Se preguntan si vale la pena crecer para convertirse en los siervos de una forma de vida que desprecian: «El trabajo me parecía una absoluta locura. Creía ciegamente en las palabras de Rimbaud: "¡No trabajaré jamás!". Y me exaltaba cuando repetía que yo estaba en huelga contra el mundo». Un mundo contra el que arremeten «con circunspección, con astucia, tratando de actuar de espaldas a la realidad». La realidad así se sustituye con toda una serie de intentos que llevan siempre al fracaso: la vía de la belleza, la de la verdad, el amor..., todo es insuficiente porque, cada vez, reaparece la diferencia entre lo falso y lo verdadero, entre los sucedáneos y lo auténtico, hasta en el uso de la literatura subvertida por medio de citas alteradas y adaptadas a la vileza de personajes inmundos. También el pensamiento aparece manipulado, aun el más noble, que repetido de forma adulterada se convierte en algo perverso. Los protagonistas fracasan quizá, como explica el propio escritor, «porque en el fondo menospreciaron aquello contra lo que lucharon, pero, sobre todo,

porque acaban acogiendo dentro de sí al enemigo». El deseo frenético de huir de la realidad sin querer cambiarla es el verdadero fracaso.

Recursos como la visión deformante, esperpéntica, si se prefiere el término que aplica Jesús Ferrero a la escritura de Montesano, aparecen como los únicos instrumentos posibles para conseguir el propósito del autor: «retorcerle el cuello a la *realidad* para hacerle decir aquello que ésta normalmente calla o esconde». Para poner en evidencia el fracaso de los mecanismos de un pretendido realismo que la imita y la pixela como si se tratase de una toma de vídeo, en *En el cuerpo de Nápoles* se omite cualquier procedimiento que la vele o la esconda, porque se la presenta desde dentro, sin mirarla en la superficie, algo que programáticamente evita el autor, pues «imitando la superficie se termina por repetir la realidad tal y como es; y repetir lo que significa darle la razón. No es escritor quien da la razón a la llamada *realidad*». Por eso utiliza todo un grotesco catálogo de estrategias tragicómicas para ahondar en ella, utilizando referentes que van desde Boccaccio, releído por Pasolini, a *La piel* de Malaparte, la propia Matilde Serao y su mirada *verista* o la poética de Anna Maria Ortese, como destaca Linnio Accorroni.

Los personajes son delirantes: Don Sesamo, cura esotérico, «sutil intérprete de León Bloy» y estudioso de Spengler; Morvo, un matón siniestro que defiende «la estrecha relación entre la energía física de la que hablaba Einstein con la energía psíquica de Jung para descubrir que la fuerza de la psique podría controlar la materia» y, con ello, conseguir el ocio perpetuo; O'Tolomeo, restaurador y diseñador de cementerios que ha renunciado a su verdadera vocación, la de escritor; el viejo Fulcaniello, poseedor del plano para encontrar el sitio exacto donde está la fuente de esa energía; su mujer, la desmesurada Zinaida...; todos en busca de ese lugar imposible enterrado bajo los cimientos de Nápoles, entre los sótanos de capillas y de palacios de alquimistas, en una especie de pasacalles de un carnaval que derrocha comida y cultura mal digerida.

En la superficie están los pueblos de la camorra y en sus construcciones ilegales se puede adivinar «aquello que parecía haberlas parido de un incomprensible vientre», una arquitectura que convive con las casas adornadas con los «siete enanitos y las diosas del Olimpo de escayola de colores» junto a «capillitas con las vírgenes de Pompeya, de Fátima de Montevergine» y en esa red informe y compacta vive la ciudad de Nápoles, una ciudad que es como una bomba a la que los aprendices fracasados de Rimbaud querrían hacer estallar. Si *En el cuerpo de Nápoles* los protagonistas rebuscaban la ciudad en el subsuelo, en *De esta vida mentirosa* se convierte en el parque temático Eternapoli, formando parte de lo que la semióloga Maria Corti definió como macrotexto, ese tipo de texto que, manteniendo su autonomía, cobra auténtico significado sólo cuando manifiesta las señales que lo unen al resto del conjunto –en este caso, una auténtica trilogía–, es decir, cuando reivindica que pertenece a los otros y con ellos se completa. Por esa razón se hace significativo cualquier indicio en este sentido: perseguir las huellas que una novela ha dejado en la otra, conjeturar los antecedentes en la siguiente de mundos, personajes y acciones que estructuralmente nada tienen que ver los unos con los otros.

Eternapoli es el proyecto de una familia de magos de las finanzas extremadamente ricos y corruptos, los empresarios Negromonte, que instaurarán «la nueva economía» inspirada en el Presidente –un no nombrado Berlusconi– basándose en un tipo de política creado a propósito para una sociedad en la que, quien produzca riqueza, asumirá la responsabilidad de gobernar y, quien no la produzca,

quedará excluido. Por eso hay que destruir la vieja Nápoles y construir en su lugar un parque temático, la nueva ciudad a imitación de la antigua Neapolis fundada por Parténope, la sirena que quedó varada en su orilla cuando se tiró al mar al ser rechazada por Ulises. Por eso hay que idear una nueva cultura de estadios y de saunas y dismantelar los museos para devolver a los propietarios ricos sus obras de arte: la pintura de Caravaggio, esculturas del Museo Nacional como el Apolo con la cítara de Pompeya, las ánforas de «Polignotoss», las piezas de la colección Farnese: todo debe ser subastado y las iglesias y los monumentos reconstruidos como restaurantes o servicios del nuevo parque de atracciones.

Un mundo falso debe sustituir a la Nápoles verdadera, construcciones de ínfima calidad imitarán un modo de vida feliz, porque «el pueblo pasa de política» y sólo «quiere comer», de forma que «le haremos reventar de bienestar» –se proponen los Negromonte– a la vez que piensan en la educación de los jóvenes copiando la consigna berlusconiana de las tres íes: *internet, inglese, impresa*. Ésta resuena en las discusiones acaloradas de estos nuevos constructores de mundos felices, en la búsqueda de un antídoto contra los restos de ilustración de la historia napolitana o los espíritus revolucionarios que intenten levantar cabeza. Como dice Giulio Ferroni, *De esta vida mentirosa* es un buen ejemplo de «novela antropológica» donde se pone de manifiesto de forma estremecedora el mundo actual, un momento histórico que Montesano interpreta como una nueva «restauración basada sobre la transformación interior del ser humano» a través de una guerra inédita «basada en un criterio simple y estremecedor: todos deben sentirse inseguros si no forman parte de la homologación».

Por eso Montesano plantea la diversidad del lenguaje con una clara intención coral, a través de un expresivo polilingüismo –por utilizar el término acuñado por Gianfranco Contini– en el que combina infinidad de registros y sobre todo, el uso frecuente de formas dialectales, de argot, vulgarismos y errores que el lector español puede apreciar dada la buena calidad de las traducciones, la de Carlos Alonso Otero de *En el cuerpo de Nápoles*, y la de Ángel Sánchez-Gijón de *De esta vida mentirosa*. En este sentido, es de agradecer el sistema de traducción del napolitano, que permite leer las formas dialectales junto a su traducción inmediata. Así se comprende el contenido sin romper el ritmo de la frase, sin que se pierdan los efectos expresionistas previstos y algo que en la escritura de Montesano es especialmente importante: el sonido –él dice el ruido– de fondo, que cobra un protagonismo desesperante en la descripción de escenas inundadas por el griterío de las televisiones siempre encendidas a todo volumen. Del mismo modo que son esenciales en su estilo las fracturas, los cortes, los espacios vacíos, lo ausente, lo que él llama los «espaciados de montaje», que corresponden a aquello que en música son las pausas, algo que marca sus posiciones frente a una forma de contar más tradicional en la que la trama argumental es tranquilizadora para el lector, todo lo contrario de lo que pretende Montesano tomando como modelo a Kubrick o a Poe.

Ante el fracaso de quienes intenten cambiar esa realidad queda sólo la pregunta sin respuesta: «¿Seremos juzgados en el amor?». Para huir del carnaval, como en la novela anterior, Montesano propone alejarse de todo aquello que la nueva cultura de la apariencia y de la cita vana ha vaciado de la verdadera cultura, alejarse de la mentira absoluta, negarse a ella. Por esa razón el título de la novela y su epígrafe retoman las palabras del poeta ruso Alexander Blok, al que recurre también en la novela anterior: «Pero de esta vida mentirosa / borra el untuoso carmín / [...] Y aunque no veas el

futuro / di *no* a los días del presente». Palabras que explican el modo en que el escritor responde a la agresión del mundo, el modo en que el joven Andrea se niega a la violencia, a la vulgaridad impuesta por su familia, a la mentira de un mundo de jauja, nuevo homenaje a Matilde Serao que, en *Il paese di cuccagna* (1891), vuelve a describir los aspectos más irracionales de la sociedad napolitana con su espíritu *verista*. Un país de jauja que haría crecer orejas de burro a sus habitantes, como le sucede a Pinocho. Porque Montesano recuerda al lector que su mirada nada tiene que ver con un lugar simbólico, sino que es la del observador directo de una realidad tan profunda que ni siquiera retrata una sola ciudad, sino que, como subraya Alain Jean André, su Nápoles bien habría podido ser Milán, Berlín, Barcelona o Londres, «ciudades emblemáticas de ese cierto tipo de juventud de adolescentes tardíos propia de las sociedades prósperas de hoy en día», pero también una buena forma de entender el mundo actual en la que se sustituye la visita a París por la de Eurodisney. Y todo eso tiene que ver con algo más profundo, con la necesidad humana de la huida, con la difícil opción de ponerse las gafas y descubrir los perfiles nítidos de las cosas, algo que produce lo que Anna Maria Ortese llamó su sensación de *spaesamento*, la desazón de sentirse fuera de lugar, perdida en un espacio hostil e inhabitable, que había identificado con la ciudad de Nápoles, pero que a través de los años fue comprobando que se trataba de una forma inevitable, de su forma de estar en el mundo.