

## DINO BUZZATI: TRÍPTICO ANTIFASCISTA

### *Dino Buzzati: Antifascist Triptych*

José ABAD  
Università Ca' Foscari-Venezia

Fecha de aceptación definitiva: septiembre 2006

RESUMEN: Dentro del sistema de control de la vida y de la cultura llevado a cabo por el fascismo en Italia un objetivo importante fue el de incorporar de una u otra manera a los intelectuales a las filas del régimen. Entre ellos, Dino Buzzati fue considerado por una buena parte de la crítica como un escritor incontaminado, aunque, en realidad, su literatura tampoco es inocente, como se demuestra con el análisis del «tríptico» formado por *Barnabo delle montagne* (1933), *Il segreto del Bosco Vecchio* (1935) e *Il deserto dei Tartari* (1940). A través de este estudio se señalan las claves para considerar a Dino Buzzati como un autor que de forma subterránea pone en entredicho muchas de las ideas que sostienen el fascismo, consiguiendo a través de sus fábulas corroer las certezas culturales del fascismo.

Palabras clave: fascismo, Buzzati, fábula, cultura.

ABSTRACT: The Italian Fascist regime tried to control life and culture, and to incorporate different intellectuals and writers to the regime. Among them, Dino Buzzati has been considered as a «non-contaminated» writer, but his literature isn't completely innocent, as demonstrated through the analysis of the triptych including *Barnabo delle montagne* (1933), *Il segreto del Bosco Vecchio* (1935) and *Il deserto dei Tartari* (1940). In this essay we will try to shed light on the keys used by the author in his stories to undermine the cultural basis of the Fascist regime.

Key words: fascism, Buzzati, fable, culture.

Si es arduo imaginar un escritor que no escriba para su tiempo, que no tenga en cuenta las coordenadas socioculturales en las que participa con su trabajo, a favor o en contra, es del todo inconcebible uno que publique sin valorarlas mínimamente. Quienes reivindicaban esa ficción de la autonomía del artista –uno de los mitos fundacionales del Romanticismo– postulan que el escritor en la asepsia inmaculada de su estudio puede escribir exclusivamente *para él*, como si hubiera vivido al margen de los valores que acata o ataca en sus páginas; pero ¿cómo defender esta independencia cuando ese trabajo, un artículo, un libro, se coloca como producto en el mercado? Cuando ese empeño íntimo pasa a ser público, ¿cómo no tener en cuenta el pláceme o el rechazo del lector? Y en la consecución de una determinada respuesta, ¿cómo no sopesar las ideas que pueden despertar el beneplácito del público o su contrario? Esta cuestión parecería simplificarse (y en cambio se complica enormemente) en el contexto de un Estado totalitario que, como el de la Italia del *ventennio nero*, quiso alcanzar los aspectos más recónditos de la ciudadanía y las expresiones más íntimas de sus ciudadanos; en un contexto, quiero decir, en el que el mensaje está fuertemente vigilado y es impensable *crecer fuera de esa sociedad*.

Aunque puesta en duda por muchos analistas, para otros, la fascistización de toda una sociedad no es una simple hipótesis; según J. Colby:

El totalitarismo no parece un concepto fantasioso si se piensa en un joven italiano de los años 30, educado por maestros fascistas a base de libros de texto fascistas, afiliado a la organización juvenil para sus actividades extraescolares, empezando a trabajar como miembro de un sindicato fascista y con su tiempo libre organizado por el Dopolavoro<sup>1</sup>.

Todo proyecto político, máxime uno de la envergadura del que tratamos, que pretendía hacer de la cultura nacional y del fascismo un todo indivisible, se sirve de la cultura (de la literatura, en nuestro caso) como instrumento para alcanzar ciertos objetivos (prestigio, divulgación, consenso, etc.) o como garante de los objetivos que considera alcanzados, creando la ilusión entre los artistas (los literatos) de un poder decisonal, en resumidas cuentas, siempre limitado:

El gobierno fascista, que, guiado por su afán de control gubernamental, tiende a asignar un modelo de conducta y un objetivo a todo grupo social, trata también de controlar y organizar la cultura y a los intelectuales en beneficio de sus objetivos. Se produce así un proceso mediante el cual la cultura dota al régimen de un aparato ideológico y un prestigio que no posee y éste, a su vez, le da a la cultura una función política y facilita a los intelectuales las condiciones materiales y el marco ideológico en el que desarrollar su actividad<sup>2</sup>.

El reclutamiento de intelectuales para la causa se sirvió de la estrategia de las prebendas, mediante su incorporación a instituciones cubiertas por el paraguas del

<sup>1</sup> Citado por PAYNE, Stanley G. *Historia del fascismo*. Barcelona: Planeta, 1995, p. 307.

<sup>2</sup> PEÑA SÁNCHEZ, Victoriano. *Intelectuales y fascismo. La cultura italiana del «ventennio fascista» y su repercusión en España*. Universidad de Granada, 1995, p. 83.

Estado, recuérdese la *Accademia de Italia* (en funcionamiento desde 1929), o a iniciativas culturales como la redacción de la *Enciclopedia Italiana* (realizada entre 1929 y 1937) o sumándolos a la organización de los *Littoriali della cultura e dell'arte*<sup>3</sup>. La naturaleza política de estas empresas es manifiesta; no nos sorprende, pues, que Benedetto Croce se negara a colaborar con la *Enciclopedia*, refrendando ulteriormente ese rechazo suyo con la redacción del manifiesto contra los intelectuales fascistas. La injerencia gubernamental se dio en las mismas pretensiones organizativas del artista. De un lado, se combatió el ejercicio de signo individualista cultivado con anterioridad a la consolidación del régimen; del otro, se reorganizó el tejido intelectual de manera que sus objetivos primordiales fueran la construcción de esa Italia nueva. Francesca Petrocchi, que ha estudiado la instrumentalización del sindicalismo de parte del Estado, insiste en la tutela moral y económica de los inscritos<sup>4</sup>.

Si el escritor escribe o, al menos, publica para su tiempo —no vamos a insistir—, durante la égida mussoliniana, *debía implicarse en su tiempo*. Las alternativas eran o bien subirse al carro del fascismo o ir detrás como buenamente pudiera, quedando descartado ir en contra abiertamente, y sin embargo, las obras de un autor como Dino Buzzati a veces se han presentado como islas incontaminadas en el océano fascista. El margen de maniobra era escaso, de acuerdo —sólo un tótem como Croce se atrevería a levantar la voz—, y lo fue hasta el punto de que los principales movimientos de renovación y de revisión, de crítica y autocrítica, aparecidos en los años 30, acabaron surgiendo dentro del tronco fascista como una carcoma que crece destruyendo precisamente el espacio donde vive. Sin embargo, a nadie debería engañar ese estilo transparente, se diría incapaz de doblez, o esas historias al margen del reloj histórico. La literatura de Dino Buzzati tampoco es inocente.

Sin necesidad de entrar en el debate sobre si el régimen fascista produjo una cultura original o no, es indiscutible que hizo una síntesis cultural genuina en donde despuntan unos elementos recurrentes. El culto a la romanidad sería el aspecto más llamativo. En palabras de Stanley G. Payne:

Se declaró que el fascismo era la continuación de la «revolución romana» del primer siglo antes de Cristo, y que el Estado imperial romano era el predecesor del Estado totalitario fascista<sup>5</sup>.

Los cultos a Roma y a la patria fueron presentados como mitos liberadores de los pueblos. A éstos deben añadirse la vuelta a los valores sólidos de la tradición, la defensa de la disciplina y la jerarquía, el desprecio de la vida propia y la ajena, el elogio del militarismo, la virilidad y la fuerza y la glorificación de la violencia —denunciada por la encíclica papal *Non abbiamo bisogno* de 1931—. Añadiría un aspecto más: el fabulismo heredado de Massimo Bontempelli, para quien la imaginación y la aventura eran potencias destinadas a generar una nueva mitología:

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 83-100.

<sup>4</sup> PETROCCHI, Francesca. *Scrittori italiani e fascismo. Tra sindacalismo e letteratura*. Roma: Archivio Guido Izzi, 1997, pp. 12 y ss.

<sup>5</sup> PAYNE, S. G. *Op. cit.*, p. 280.

El objetivo del hombre será aprender a dominar el mundo [y] la naturaleza a través de la «magia», entendida ésta no «simile al favolismo delle fate: niente milleunanotte», sino como imaginación, sed de aventura, «come un avventuroso miracolo: rischio continuo, e continuo sforzo di eroismi o di trappolerie per scamparne»<sup>6</sup>.

Bien, todo ello se encuentra en las tres primeras novelas de Buzzati, pero sutilmente subvertido.

En busca de esa anhelada, siempre difícil cohesión sociocultural, el fascismo se sirvió de todos los recursos a su alcance, de todos los medios de comunicación existentes, y muy en especial de la prensa:

La prensa diaria fue el medio de comunicación más natural de los fascistas, cuyo régimen fue, en cierto modo, el reino de los periodistas. El mismo Mussolini, que había sido periodista durante mucho tiempo, tenía el máximo poder, y otros muchos periodistas trabajaban como propagandistas y funcionarios del Partido<sup>7</sup>.

No obstante, los periódicos pertenecientes al Partido, o controlados por él, no representaban ni siquiera una décima parte de la prensa italiana de la época<sup>8</sup>. En general, el fascismo se sirvió de la censura para filtrar lo que podía decirse y lo que no: por ejemplo, la guerra civil española apenas tuvo seguimiento periodístico en los primeros meses de iniciada; el 17 de diciembre de 1936, incluso, se prohibió la publicación de cualquier noticia referente a la contienda *hasta nueva orden*<sup>9</sup>... En este panorama restrictivo merece mención aparte el caso del *Corriere della Sera*; en el período que va desde la *Marcia su Roma* hasta 1925, el *Corriere* milanés ejerció una firme oposición, transformada en abierta beligerancia durante la crisis provocada por el *delitto Matteotti*:

Después del asesinato de Matteotti, el *Corriere* pasó a una oposición indiscriminada, y deseaba emplear su prestigio y su influencia para obligar a dimitir a Mussolini. Replicando a un ataque de Albertini en el Senado el 5 de diciembre de 1924, Mussolini afirmó que él podía dimitir por orden de «Su Majestad Víctor Manuel III de Saboya», pero no por órdenes de «Su Majestad el *Corriere della Sera*»<sup>10</sup>.

Luego vinieron las amenazas de cierre y el *Corriere* debió acompasar la marcha a la del resto de la sociedad. Cuando la dirección cambió de las manos de Luigi y Alberto Albertini a las de Pietro Croci, en noviembre de 1925, el periódico abandonó la línea dura; tuvo que contentarse con la crítica indirecta o encubierta y con pequeños actos de sabotaje en las noticias con miras a socavar la imagen pluscuamperfecta que daba el régimen fascista de sí mismo... En este rotativo empezó Buzzati su carrera como periodista, en julio de 1928. No voy a proponer una conexión entre la práctica del *Corriere* y la actitud crítica de Buzzati (aunque sea suficientemente

<sup>6</sup> PEÑA SÁNCHEZ, V. *Op. cit.*, p. 34.

<sup>7</sup> TANNEMBAUM, Edward R. *La experiencia fascista: sociedad y cultura en Italia (1922-1945)*. Madrid: Alianza, 1975, p. 292.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 295.

tentadora como para no descartarla), pero quién negaría que el escritor cayó en un ambiente propicio. Sería interesante profundizar en el trabajo como periodista de este escritor en la década de los 30<sup>11</sup>, pero, emplazando el empeño para una mejor ocasión, bastará para nuestra tesis con estudiar sus tres primeros libros, una especie de tríptico de mayor calado político del que suele reconocérsele. En un contexto coercitivo y aglutinador como el régimen fascista, la acción literaria más sugerente no es la que participa de su tiempo, sino la que parece evitarlo, la que disfraza el mensaje: la que lo evidencia, en definitiva, se limita a la propaganda. El que he llamado «Tríptico antifascista» no sería el fruto de un programa preestablecido (no es una trilogía), sino resultado del descreimiento e íntima disidencia del autor: *Bàrnabo delle montagne* apareció en 1933, *Il segreto del Bosco Vecchio* en 1935 y su obra maestra *Il deserto dei Tartari* en 1940, coincidiendo precisamente con el período de radicalización del régimen mussoliniano.

Hagamos una rápida panorámica: en 1932, Mussolini dio un paso decisivo hacia una política dictatorial al despedir al ministro al cargo para ponerse al frente del Ministerio de Asuntos Exteriores (que en 1936 pasó a manos de su yerno, Galeazzo Ciano). A partir de este momento, Mussolini llevó a cabo una política exterior intervencionista con objetivos económicos e ideológicos precisos, en busca de un equilibrio de fuerzas con otras potencias europeas y en el intento de ensanchar el horizonte del fascismo: los primeros planes contra Etiopía se trazaron a finales de 1932, aunque la invasión no tuvo lugar hasta octubre de 1935. En julio de 1936, Mussolini apoyó decididamente el bando franquista en la guerra de España, censurando además, ya lo hemos visto, las noticias que llegaban sobre su desarrollo. A esto sumamos la seminazificación de sus postulados con la asunción de las leyes raciales nazis y la mayor dependencia de la Alemania de Hitler<sup>12</sup> en la segunda mitad de la década... No partimos desde cero. A Buzzati cabe presuponerlo sensibilizado por el devenir de los hechos: su padre había sido profesor de Derecho Internacional en Pavía y Milán, y él mismo, además de periodista, era licenciado en Derecho.

Si se estudia detenidamente el contexto, *Bàrnabo delle montagne* parece concebida para contestar la política del odio de Mussolini, quien

A mediados de los años treinta, [...] solía repetir que los italianos debían prepararse para una lucha continua y aprender a comer y dormir menos, «aprender a odiar más y a alegrarse de que los odieran». El arte debería volverse mucho más utilitario, para sostener la creciente orientación bélica que confirió a la política fascista a partir de 1935<sup>13</sup>.

La ambientación de la novela es *viril*; la acción se desarrolla en un entorno de riesgo y esfuerzo muy del gusto fascista. Estamos en las Dolomitas. Los protagonistas son un grupo de guardabosques organizados militarmente: «Dodici guardaboschi, con un cappello verde, su cui qualcuno mette una piccola piuma. Sulla giacca un distintivo che rappresenta lo stemma del paese»<sup>14</sup>. En la región hubo un proyecto

<sup>11</sup> Un apartado que ya está generando bibliografía: vid. GIANNETTO, Nella (ed.). Buzzati giornalista. En *Atti del Convegno Internazionale di Feltre* (18-21 maggio 1995). Milán: Mondadori, 2000.

<sup>12</sup> PAYNE, Stanley G. *Op. cit.*, pp. 289-304.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 285-286.

<sup>14</sup> BUZZATI, Dino. *Bàrnabo delle montagne*. Milán: Oscar Mondadori, 2001, p. 23.

de construir una carretera hasta la cercana localidad de San Nicola, pero todo se ha quedado en una mera promesa; Buzzati da un tirón de orejas a la administración:

Giù in basso cominciano a mormorare che è una cosa da pazzi: soldi gettati via. [...] Intanto, per l'inverno, i lavori vengono interrotti e l'anno dopo, quando vengono ripresi, si scopre che mancano i soldi<sup>15</sup>.

Los guardabosques custodian el polvorín donde se guardan los explosivos que deberían servir para la construcción de la carretera. Llevan una vida austera, de aceptación, en un contexto fuertemente tradicional: «Del Colle farà sentir lui ora delle vecchie musiche, quelle di una volta, che non lasciano dimenticare la giovinezza»<sup>16</sup>. La monotonía se rompe con la aparición de bandidos en las montañas: uno de los guardabosques, el más anciano, que alguno ha llamado comandante, muere en un encuentro con éstos. A partir de entonces, el deseo de venganza, flaco al principio, paulatinamente más recio, se adueña del grupo: la captura de los bandidos será la hazaña que justifique su existencia.

Bàrnabo es el primer personaje genuinamente buzzatiano: es un joven humilde, con tendencia al ensimismamiento, muy capaz de quedarse con la boca abierta ante las cosas más nimias. Él y su amigo Bertòn hacen algunas batidas tras el rastro de los bandidos. Un día, éstos asaltan el polvorín. Bàrnabo se deja llevar por el miedo, primero se esconde, luego huye. Aunque no hay testigos de su cobardía, será expulsado: es una vergüenza para el cuerpo de guardabosques. El chico se marcha a trabajar a la llanura, a casa de un primo suyo. Tras cuatro años aparece Bertòn, que le cuenta otros tropiezos con los bandidos; más tarde se entera de un nuevo asalto al polvorín y de la decisión de desmantelarlo, en vista de que la carretera no se continuará. Al año siguiente, cinco después de su expulsión, Bàrnabo regresa con la esperanza de ser readmitido. Le confían la custodia de la antigua casa de los guardabosques hasta el invierno siguiente. Allí lleva una vida solitaria sólo interrumpida por ocasionales visitas, como la de un prohombre, un *signore*, que le exige sin demasiados miramientos que le prepare la cena:

[Bàrnabo] Si volta quindi lentamente guardando per terra, va a tirar fuori le pentole e, accendendo il fuoco, sorride<sup>17</sup>.

Su paciencia será recompensada y acaba presentándosele el momento de la revancha. Los bandidos, ignorantes de que el polvorín está vacío, preparan otra incursión, y ahí está él, esperándoles, bien armado, en un lugar seguro. No obstante y a la hora de la verdad, lo que se le pone a tiro son cuatro tipos entrados en años, vestidos con andrajos, famélicos. Bàrnabo deja que se marchen.

La ofensa que debe vengarse, pero que el ofendido elige perdonar, es una modélica muestra de cómo una elección personal marca las distancias respecto al grupo.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 22. También en *Il deserto dei Tartari* hay una carretera cuya construcción se prolonga inexplicablemente a lo largo de quince años, sin un objetivo definido, al menos al principio.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 97-98.

Mussolini afirmó en una ocasión que el fascismo no estaba en conflicto con la religión católica, pues el fascismo no tenía una teología, sino una ética<sup>18</sup>; pues bien, *Bàrnabo delle montagne* es una ejemplar contrapropuesta ética. *Il segreto del Bosco Vecchio*, en cambio, puede entenderse como contrapropuesta mítica: una esmerada construcción de un lugar legendario, trascendente, alimentado por un imaginario pagano. La posición del escritor se hace más nítida: Buzzati rechaza el mito de la latinidad acogándose a sagrado en el templo de la tradición centroeuropea, la de los hermanos Grimm, Hans Christian Andersen, etc. Su segunda novela aparece en un momento más convulso: Italia ha invadido Etiopía, lo que le granjea el aislamiento de la Sociedad de Naciones; Mussolini endurece su política y aumenta la acción de la censura,

inaugurando un tempo de vita fittizia e stranita, in apparenza intransigente ma in realtà corrotta e licenziosa [...] Il fascismo ha ormai realizzato la cultura dell'azione e il suo primato sulle categorie del pensiero<sup>19</sup>.

El rechazo del presente en esta novela es, en consecuencia, más radical.

El protagonista es un coronel del ejército retirado, Sebastiano Procolo, un hombre que arrastra fama de severo: «Quando egli diede le dimissioni dall'esercito, i soldati del suo reggimento trassero un sospirone, poiché difficilmente si poteva immaginare un comandante più rigido e meticoloso»<sup>20</sup>. Procolo ha heredado unos terrenos en Valle di Fondo donde se halla el Bosco Vecchio: «Là c'erano gli abeti più antichi della zona, e forse del mondo»<sup>21</sup>; el coronel se traslada a su propiedad dispuesto a imponer una mayor disciplina en sus posesiones y obtener un mayor rendimiento de éstas. A pesar de su pragmatismo, participa de la dimensión mágica de las cosas: cuando mata de un disparo a la urraca que hacía de centinela del lugar –el motivo: el pájaro ha dado diez veces la alarma y él no ha visto en ningún momento a nadie–, Procolo, que conoce el lenguaje de los pájaros y el de los vientos, habla con el animal, pero no consigue sonsacarle quién ha visto rondando la casa. No tarda en descubrir, sin sorprenderse, la existencia de genios en el bosque: «Era una verità vecchia, ch'era stata detta più volte, ma a cui nessuno credeva»<sup>22</sup>.

Los genios viven en el interior de los troncos de los árboles y pueden adoptar las formas de animales o personas; de hecho, uno de ellos, bajo la identidad de un tal Bernardi, lleva años protegiendo el bosque apelando al sentido común de los lugareños. Procolo adivina la verdadera naturaleza de Bernardi y se adelanta a sus propósitos con un golpe de mano estratégico: sabiendo que los genios mantienen encerrado al Viento Matteo en una cueva de la montaña, el ex militar lo libera para que sirva a sus propósitos... Entra en escena Benvenuto, un sobrino con quien Procolo ha compartido la herencia. El coronel demuestra en principio una fuerte antipatía por el chico hasta el punto de desear su muerte, y hace al Viento Matteo partícipe de sus

<sup>18</sup> PAYNE, S. *Op. cit.*, p. 278.

<sup>19</sup> TOSCANI, Claudio. Introducción a BUZZATI, Dino. *Il segreto del Bosco Vecchio*. Milán: Oscar Mondadori, 2000, p. 5.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 32.

pensamientos criminales. El viento intenta asesinar a Benvenuto, sin éxito; más tarde, el coronel también lo pretende abandonándolo en el bosque, pero el plan le sale mal. Después de estos providenciales fracasos, se despierta en él un sentimiento paternal por quien es, en definitiva, de su misma sangre. Al final, cuando el Viento Matteo le mienta diciendo que el chico ha sido sepultado por una avalancha, dará su vida por salvarlo. Como en *Bàrnabo delle montagne*, un último gesto de piedad redime al protagonista; el Viento le dice al coronel moribundo:

io non ero più buono che a tener su gli aquiloni, ma anche tu eri invecchiato, anche tu non eri più lo stesso, il tuo cuore sentiva bisogno di caldo e non lo hai voluto mai dire. Ti vergognavi, colonnello? Ti vergognavi d'essere un uomo? D'essere come tutti gli altri?<sup>23</sup>.

La ironía de Buzzati es proverbial: si en *Bàrnabo delle montagne*, un relato naturalista, escamoteaba los datos necesarios para localizarlo en el tiempo, en *Il segreto del Bosco Vecchio*, una historia imposible, nos da a menudo la fecha, incluso la hora, en que suceden los hechos. La peripecia de Procolo le sirve al escritor para adentrarse a pecho descubierto en ese espacio narrativo donde todo puede suceder, que las cosas inanimadas hablen, que los vientos combatan entre sí por mantener el ascendiente en una comarca, que un niño atraviese las llamas sin sufrir daño aunque sienta un ligero malestar a causa del humo... Buzzati nos lleva a las entrañas del mito, pero no el de la romanidad, sino uno más primitivo y universal. En palabras de Claudio Toscani:

«Bosco Vecchio» è l'eden perduto (quello ancestrale e collettivo dell'umanità intera, e quello personale e privato della verginità coscienziale dei primi anni di vita). «Bosco Vecchio» è la selva sacra, l'incantata foresta d'infanzia dove alberga la pura e inatteggiata creatività della poesia<sup>24</sup>.

*Il segreto del Bosco Vecchio* nos lleva dentro del bosque de la fábula; *Il deserto dei Tartari*, por el contrario, nos empuja hasta el confín de lo novelesco. Giovanni Drogo, un joven teniente recién salido de la Academia Militar, recibe un primer destino, la Fortaleza Bastiani, un lugar sin un punto definido en los mapas:

Non sapeva neppure esattamente dove si trovasse, né quanta strada ci fosse da fare. Alcuni gli avevano detto una giornata di cavallo, altri meno, nessuno di coloro a cui aveva chiesto c'era in verità mai stato<sup>25</sup>.

Cuando llega a la Fortaleza, la decepción de Drogo es mayúscula: la Bastiani carece de valor estratégico; decide rechazar el puesto, pero se deja convencer por un oficial para permanecer cuatro meses, tras los cuales podrá aprovecharse de la regular revisión médica y pedir el traslado. La descripción de la vida militar es implacable. Nos muestra el lado fastuoso:

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 8

<sup>25</sup> BUZZATI, D. *Il deserto dei Tartari*. Milán: Oscar Mondadori, 1992, p. 4.



I soldati erano fermi come statue, i loro volti militarmente chiusi. No, certo essi non si preparavano ai monotoni turni di guardia; con quegli sguardi da eroi, certo –pareva– andavano ad aspettare il nemico<sup>26</sup>.

Pero sobre todo nos muestra a las víctimas de esos sueños de gloria, del heroísmo, del riesgo y el esfuerzo continuos de la retórica fascista. El capitán Ortiz dice en voz alta lo que probablemente está en la mente de todos:

Una volta la Fortezza Bastiani era un grande onore. Adesso dicono che è una frontiera morta, non pensano che la frontiera è sempre frontiera e non si sa mai...<sup>27</sup>.

Drogo se deja atrapar por ese ensueño: cuando puede irse, no lo hace. Los ciega el espejismo de la hazaña. Un hecho fortuito, la aparición de un caballo sin dueño, se reviste de portento:

Qualcuno, negli stremi corpi di guardia, già parlottava di interi squadroni tartari accampati ai piedi delle rocce<sup>28</sup>.

El desfile de soldados del país vecino los solivianta, aunque no se trate de maniobras, sino de simples comprobaciones del trazado de la frontera.

Después de cuatro años de permanencia, Drogo pide un permiso para regresar a la ciudad, pero allí se siente extraño: sus antiguos amigos tienen ya familia o responsabilidades que los mantienen ocupados. Ni siquiera la promesa de amor, débil, confusa, que despierta en María consigue disipar la sensación de exclusión. Al solicitar oficialmente el traslado descubre que una disposición de última hora ha llevado a reducir el contingente de la fortaleza y se le han adelantado una veintena de solicitudes. Drogo debe regresar ahora a la fuerza, pero lo hace con alivio:

Nel fondo dell'animo c'è perfino la pavida compiacenza di avere evitato bruschi cambiamenti di vita, di poter rientrare tale e quale nelle vecchie abitudini<sup>29</sup>.

La asfixia es pareja a la abulia. Drogo sospecha que las historias sobre la inminencia de algo extraordinario, las historias del enemigo tártaro, quizás han sido alimentadas por sus superiores para mantener el ánimo alto y alerta; de nuevo es Ortiz quien resume el pensamiento general:

«Che vuole che le dica?» disse il Maggiore. «Sono storie un po' complicate... Quassù è un po' come in esilio, bisogna pure trovare una specie di sfogo, bisogna ben sperare in qualche cosa. Ha cominciato uno a mettersi in mente, si sono messi a parlare dei Tartari, chissà chi è stato il primo...»<sup>30</sup>.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 174.

Buzzati se permite un último sarcasmo cruel: Drogo permanecerá más de treinta años en espera del momento glorioso; cuando éste se vislumbra, él es un anciano y está enfermo. Mientras la Fortaleza se prepara para defender la frontera, un superior ordena la evacuación de Drogo para disponer de una habitación libre más.

La ambientación es anacrónica: los detalles nos hacen pensar en un período anterior a la Gran Guerra, el material se transporta en carros, los oficiales se comportan con extrema cortesía, los paseos se dan a caballo, etc., pero la anacronía o la alegoría no forman una niebla tan densa como para no ver la realidad inmediata: el editor Leo Longanesi le pidió a Buzzati que cambiara el título original, *La fortezza*, para evitar cualquier alusión a la guerra a que estaba abocada Italia. En la novela ya no hay asomos de piedad, no hay gestos generosos, sino hombres en un universo vacío, una fortaleza, un desierto, y un discurso triunfalista completamente desarticulado. En Buzzati interesa tanto lo que calla (ese silencio lapidario sobre el mito de la romanidad) como lo que sugiere (el imposible heroísmo de la vida militar), y tan importante como lo sugerido es lo que lisa y llanamente ha descrito: un terrible vacío humano, sin posibilidad de victoria. Resuenan ecos de Pirandello: tenemos a un personaje en busca de autor, un héroe en busca de la hazaña que lo realice como soldado, alguien instalado en un escenario desnudo, esa misteriosa y triste Fortaleza, en espera de las instrucciones del dramaturgo/demiurgo. Precisamente aquí residiría el punto débil de toda crítica indirecta: Buzzati puede hacer pensar en un malestar existencial eterno, no en un problema histórico; un mal inherente al hombre y no en la fiebre de una determinada sociedad.

En Buzzati hay una fuerte fascinación por el ejército, pero ésta no es tanta o tan ciega como para comprender la miseria que oculta el mejor de los uniformes. Los protagonistas de sus tres primeras novelas pertenecen a un estamento militar de valores tradicionales (la ordenación de los guardabosques, ya lo dijimos, es casi militar), hombres educados en una férrea disciplina que en un momento dado rectifican (como Barnabo) o incluso se sacrifican (como Procolo) por ideales quizás sencillos, pero más útiles para la convivencia que los propugnados por el gobierno de Mussolini. En Buzzati se han señalado sobre todo las influencias extranjeras —que dentro de un régimen con pretensiones de autarquía cultural eran toda una declaración de principios—, pero la pregunta que lanzamos es: ¿qué objetivos o, al menos, qué repercusiones tenía en el panorama nacional una obra como la suya? Desde luego no contribuyó a reclutar cruzados para la causa.

No todo en literatura es política, pero toda obra literaria es susceptible de tal lectura según el papel desempeñado en las coordenadas históricas y sociales en las que aparece; restringir la política exclusivamente al ámbito propio (siendo como es el ejercicio que condiciona la entera sociedad) es un sueño ingenuo o reaccionario que no secundo. No digo que este tríptico responda a intereses exclusivamente de este tipo, pero sí que ciertos ingredientes permiten hacer una lectura en clave política, entre las muchas posibles. Personalmente colocaría a Dino Buzzati en ese cauce subterráneo de puesta en entredicho que —en ocasiones, generado por los mismos intelectuales fascistas—, acabaría transformándose en franca oposición en los años 40. En este punto debo señalar que no he hecho diferencias entre «escritores no fascistas y antifascistas»<sup>31</sup>; en

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 334.

un contexto coercitivo, no estar a favor del movimiento general es ya una forma de ir en contra. La opción de Buzzati es la del cuestionamiento y el descrédito de la retórica fascista a través de una intrincada trama de alusiones. Algunos dirán que el consuelo es pobre<sup>32</sup>, pero, como hemos dicho, el margen de maniobra era escaso. La fábula actúa como un potente corrosivo de las certezas culturales; la fantasía buzzatiana es del mismo talante que la indiferencia de Alberto Moravia o la poesía hermética de los años 30. Alfonso Gatto dijo que el hermetismo fue «la respuesta necesaria a un enemigo que nos ofendía con su claridad»<sup>33</sup>; Buzzati no pensaba de manera muy distinta cuando se refugió en sus montañas, bosques y fortalezas. Como mínimo, creo que Dino Buzzati habría suscrito aquellos famosos versos de Eugenio Montale:

Codesto solo oggi possiamo dirti,  
ciò che non siamo, ciò che non vogliamo.

<sup>32</sup> «Obrando así, el escritor salvaba, si acaso, su alma, no la de la sociedad en que vivía», PETRONIO, Giuseppe. *Historia de la literatura italiana*. Madrid: Cátedra, 1990, p. 903.

<sup>33</sup> Citado en TANNEMBAUM. *Op. cit.*, p. 353.