

Un varón triste de la Belle Époque o cuando el tiro sale por la culata

Italo Svevo en su *SENILITÀ*

Victor Ivanovici.¹

¹ Profesor emérito Universidad Tesalónica de Grecia.

victor.constantin.ivanovici@gmail.com

RESUMEN: Ítalo Svevo no sólo está considerado como el más “moderno” escritor italiano de su época, sino, además, se le atribuye una especial afinidad con la variante centroeuropea de la modernidad, conocida como el “modernismo vienés” (*wiener Moderne*). En su novela *Senilità* el autor emprende el análisis de un aspecto de los más álgidos de este modernismo, consistiendo en la “crisis de la identidad masculina”. La obra de Svevo es, pues, la radiografía de la miseria sexual de un varón triste de la Belle époque.

Palabras clave: feminización de lo masculino, indecisión e indefinición de metas, fijación erótica sobre la puttana.

ABSTRACT: Ítalo Svevo not only is considered as the most “modern” Italian writer of his time, but also is credited with a special affinity with the Central European variant of modernity, known as the “Viennese Modernism” (*wiener Moderne*). In his novel *Senilità* the author undertakes an analysis of the most critical aspect of this modernism, consisting of the “crisis of male identity.” Svevo’s work is thus the radiography of the sexual misery of a sad male of the Belle époque.

Keywords: feminization of male, indecision and lack of definition of goals, erotic fixation on the puttana.

Ítalo Svevo (Ettore Schmitz, 1861-1928), reconocido en Italia como el más “moderno” autor del primer tercio del siglo 20, mantuvo relaciones problemáticas tanto con la literatura italiana como con la modernidad. Para empezar, su “italianidad” es más una elección que una identidad orgánica. Súbdito austrohúngaro de nacimiento, con raíces en la judería centroeuropea (la cual, en cuanto *Staatsvolk*³, constituía uno de los más sólidos factores de cohesión del Imperio), Svevo fue ante todo un triestino. Harto es sabido que ello significaba en la época – y en gran medida no ha dejado de significar desde entonces – «una identidad de frontera» (Ara-Magris). Específicamente, señala el comparatista rumano Edgar Papu, Trieste representa «el término de la penetración germánica hacia el sur, el confín oriental de la latinidad de Occidente y el límite más alejado alcanzado por el Este en su avance hacia el centro del continente». Pues bien, en una perspectiva identitaria pura y dura, tal complejidad intercultural también denota una carencia, en el sentido de que le falta el brío, la sensualidad y la pizca de ostentación rastreables, por el contrario, en el *mainstream* de la cultura italiana.

El gran poeta Umberto Saba, él mismo un triestino de pura cepa, supo hacer de esta carencia una virtud; en su profesión de fe franciscana e irónica a la vez, escribía: *Amai triste parole che non uno / osava. M’incantò la rima fiore / amore...* (‘Amé tristes palabras que nadie se atrevía / decir. Me encantó la rima flor / amor’). De modo análogo, Ítalo Svevo⁴ se forjó una poética novelesca minimalista pero perfectamente funcional, porque idónea para expresar, en palabras de Eugenio Montale, «la épica de la gris causalidad de nuestra vida diaria».

Si por el lado italiano Svevo despliega, pues, una identidad «débil», eso es triestina, su lado «moderno» representa «una identidad herida» (Pollak 1984), atribuible sobre todo a su dimensión centroeuropea. Pese a haberse gestado y nacido en una periferia de Europa Central, la escritura sveviana no pudo quedar inmune al influjo de la famosa *wiener Moderne* que, por aquel entonces, alcanzaba su apogeo en el centro imperial. Pues bien, el florecimiento del movimiento literario y artístico respectivo no ahorró a sus actores momentos y situaciones críticos de toda índole, puesto que el contenido por excelencia del modernismo vienés era justamente la crisis de la modernidad (cf. Le Rider 1990).

Senilità (Svevo 1991) es un agudo eco de todo ello.

3 *Staatsvolk* (‘pueblo del Estado’): en los países alemanes - peculiarmente en las posesiones de Austria - los judíos, antes de su emancipación civil (durante la Ilustración), estaban bajo jurisdicción directa del Estado o, si se quiere, bajo la protección del Emperador. Por eso, aún con posterioridad a ello, siguieron conservando una lealtad especial a la Corona.

4 ... quien, de joven, sintió la necesidad de ir a vivir un tiempo en Florencia, ¡para aprender bien el toscano!

Entre las tres novelas de Svevo, ésta (1898) ocupa un lugar aparte⁵, intermediando entre *Una vita* (1892/3), aún cercana a la ortodoxia «verista»⁶, y *La coscienza di Zeno* (1923), ya plenamente «moderna» (con sus referencias proustianas, psicoanalíticas etc.), Nada más que por tal posición mediana, *Senilità* manifiesta su especial afinidad con un espacio geográfico y cultural que merecía de hecho y de derecho el rótulo de «Europa del medio» (*mittel-Europa*). Para comprobarlo es preciso poner de manifiesto las huellas estampadas en las páginas del libro por determinadas creencias e *idées reçues*, de amplia circulación en aquel preciso lugar y momento y, por ello mismo, muy útiles y significativas para la historia de las mentalidades. Entre ellas se cuentan algunos estereotipos pertinaces, relativos a las extremadamente dificultosas relaciones que en aquel entonces regían entre los dos sexos. En la estela de dichos estereotipos, Svevo se aplica en su novela a radiografiar la miseria sexual de un varón triste de la *Belle époque*.

En 1902, un joven estudioso de origen israelita se doctoraba por la Universidad de Viena con una tesis de filosofía, cuya entusiasta acogida desde ese primer momento auguraba a su autor un brillante porvenir académico. El nombre del doctorando era Otto Weininger, tenía apenas veintidós años, y su disertación titulada *Geschlecht und Charakter* ('Sexo y carácter'), fue editada el año siguiente. El libro, que extrae su sustancia de las fuentes inmemoriales de la misoginia, anuncia y denuncia el advenimiento, ya a la vista, de un nuevo matriarcado. La vehemencia de su «protesta viril» (como diría Freud) no es sino una confesión de debilidad y un grito de desesperanza. La amenaza que presentía Weininger se le presentaba tanto más temible cuanto, obviamente, la configuración «normal» de la personalidad favorece la feminización de lo masculino. En este sentido, el filósofo vienés no tardará en descubrir que la psique humana es de una ambivalencia congénita y que en todo carácter individual los dos sexos se mezclan inextricablemente⁷. Así es como el varón, temeroso de la feminidad y a menudo fascinado por ella, se lanza por su propia voluntad por el camino respectivo, al sentir arrancar el proceso de feminización dentro de su propia persona⁸. La modalidad de conjurar tal «colaboracionismo» es el así llamado proceso de individuación: ya no un dato sino un deber para el individuo. Según Weininger, la tarea más urgente de cada uno es segregar los dos componentes de su carácter. El hombre debe desarrollar al máximo su facultad activa y creadora, para volverse enteramente masculino, eso es un *genio*. Contrariamente, él debe abandonar por completo la pasividad sensual y procreadora, propia del genotipo femenino, cuya actualización plenaria se da en la madre y/o en

la puta (cf. Weininger *online*)

Tal lucha interior fue la del propio Weininger. Al constatar su incapacidad de alcanzar las metas que él mismo se había fijado, al presentir el fracaso de su individuación, fue presa de un agudo y virulento acceso de «odio a sí mismo» (*Selbsthass*) y se suicidó apenas editada su obra. Desde un principio, ese gesto trágico fue interpretado como un argumento – el más perentorio – al apoyo a las tesis enunciadas en *Sexo y carácter*.

Con el libro que estamos revisando, el narrador triestino se anticipa a *Geschlecht und Charakter* con un lustro. Sin embargo, los dos obras parecen interactuar en el marco de una intertextualidad *sui generis*, donde, entre uno y otro, no se dan, propiamente, vínculos textuales; hay más bien una red que las abarca, incluyéndolas juntas en lo que Foucault llamó “la prosa del mundo” y los Nuevos Historiadores, “lo mental colectivo” de la época. En particular, el síndrome de la «crisis de la identidad masculina» (Le Rider 1990: *op. cit.*), con toda su etiología descrita por el filósofo vienés, se actualiza preferentemente a través de un factor psicosocial, la consabida «neurosis de fin de siglo», cuya variante centroeuropea se llama *Nervosität*.

En este sentido, volviendo a la novela Svevo, constatamos que el héroe masculino de la misma se mantiene en una expectativa perpetua⁹. Tal “disponibilidad” no es más que la coartada de su abulia, la cual le infunde, si no francamente una pasividad femenina, de todas maneras una pesadísima inercia. Aunque teóricamente comulga con el ideal viril de la genialidad, a la hora de enfrentar los deberes procedentes del mismo, se ve frenado por su *Nervosität*. Así se explica que la «potente máquina genial» que piensa ser él mismo esté siempre «en construcción, no todavía en actividad»¹⁰. Así se explica igualmente que, a guisa de toda experiencia amorosa, y mientras espera que a su vida llegue la mujer como mensajera del mundo exterior y como emblema del «éxito» y de la «fortuna, el personaje se contenta con *qualche cosa ch'egli aveva succhiato dai libri, una grande diffidenza e un grande disprezzo dei propri simili* / “algo que se había chupado de los libros, una gran desconfianza y un gran desprecio por el prójimo”. Dada semejante tergiversación sistemática de su individuación masculina, Emilio Brentani se encuentra básicamente imposibilitado a reconocer sus propios fines y a elaborar una estrategia coherente para alcanzarlos.

Ocupa el centro de la novela la grotesca historia de amor de Emilio y Angiolina, de la que me propongo hacer el objeto exclusivo de mi análisis, dejando de lado la segunda línea argumental del libro (que versa sobre pasión secreta y sórdida de la amargada solterona Amalia, hermana del protagonista, por el escultor Stefano Balli, amigo de Brentani).

Basta con mirar esta intriga desde el ángulo del héroe –

5 ... y tal vez sea ésta la razón de la preferencia que le mostraron Joyce y Valéry-Larbaud, “padrinos” del éxito del novelista triestino en Europa Occidental.

6 Il Verismo (de vero = ‘real’, ‘verdadero’) constituye la variante italiana del Naturalismo. Su máximo representante es el gran narrador Giovanni Verga (1840-1922).

7 Esta idea básica de su libro le valió a Weininger una acusación póstuma de plagio, por parte de los psiquiatras Fliess y Freud.

8 Tal fue el caso (estudiado entre otros por Freud, Jung y más tarde por Lacan) del paranoico Daniel Paul Schreber, cuyas *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* ('Memorias de un neurópata') aparecieron en 1903, casi simultáneamente con *Sexo y carácter*. Ese documento, de un enorme interés psicoanalítico, describe el derrumbe de la personalidad masculina del autor, seguido por su metamorfosis en una nueva Eva, cuya misión era, supuestamente, regenerar el género humano.

9 Come nella vita così anche nell'arte egli credeva di trovarsi ancora sempre nel periodo di preparazione / “En la vida, igual que en el arte, creía estar siempre en período de preparación”.

10 Pues, si de «actividad» se trata, la novela que había publicado «hacía ya bastantes años» - y que, para decir la verdad, «estaba empolvándose en oscuras librerías»- no le trajo más que una *reputazione cella*, un amago de renombre, justo para fabricarse un amago de self respect. El diminutivo que emplea el original, (piénsese cómo sonaría en español “una reputacioncilla”) es francamente feroz.

hacia quien el autor implícito manifiesta una sutil solidaridad – para descubrir en ella la co-presencia de dos «guiones» harto diferentes. Brentani sigue unas veces el uno, otras veces el otro, la mayoría de ellas a ambos a un tiempo, siempre incapaz de percatarse de que son mutuamente contradictorios. El primero le viene dictado por las normas y los usos eróticos de la *Belle époque*: Emilio busca - o pretende buscar - uno de esos amores «poco costosos», con una moza en quien ve a la *süsse Mädel*, es decir una «dulce niña» de cepa popular (avatar centroeuropeo de la *grisette* parisina), de costumbres ligeras y corazón tierno, idónea para el apaciguamiento sexual y el alivio sentimental de jóvenes burgueses (sobre todo intelectuales y artistas). El segundo remite también a la mentalidad colectiva vigente en la época, pero nace de una pulsión «novelera», nutrida con la «romántica» retórica de novelas cursi, que con tanta fruición consumía Emma Bovary. Naturalmente, tarde o temprano, los dos «guiones» acabarán por embrollarse uno con otro, y Brentani se verá conducido a sentimientos y actuaciones contrarios a sus propósitos. Es más: durante este proceso también será tergiversada la secuencia normal de causas y efectos, según una dinámica muy curiosa, que recuerda un tanto el modismo español «salírsele (a uno) el tiro por la culata»¹¹

Para empezar, el supuesto seductor siente de antemano compasión hacia su supuesta víctima («¡Pobre chica, honesta y sin pizca de astucia!»), que pronto se convierte en afición a ella. Así es como en su espíritu nace el plan de educarla, para convertirla en «una mujer hecha y derecha» con «un poco menos de honestidad y un poco más de astucia»¹². Obviamente, semejante «pedagogía» nada o muy poco tiene que ver con la índole real de su presunta beneficiaria. La «espléndida plebeya sin muchos remilgos moralistas, deseosa de subir socialmente, sin por ello imponerse demasiados sacrificios en el plano de los placeres inmediatos» – como reza su aguda caracterización por un crítico italiano (Lunetta 1991) – no está hecha en absoluto de la estofa dócil de una *süsse Mädel* ni tiene vocación alguna de víctima. Pero aún si Angiolina fuese tal como su amante la ve, ¿«un poco más de astucia» no la haría un poco menos obediente a él? En efecto (según el mismo crítico), “a medida que crece su pasión por ella, disminuye el interés de la mujer por él” (*ibid.*) Pero qué importa: ello ofrece a Emilio la oportunidad de disfrutar una vez más de las delicias de la creación¹³, de sentirse una «potente máquina de pensar», e incluso de forjarse la imagen halagüeña y falsa (halagüeña porque falsa) de un

libertino consumado¹⁴. Y por una vez más ¡el tiro le sale por la culata!

Seguimos dentro de la misma lógica al pasar a examinar cómo los dos «guiones» anteriores acogen las preferencias del héroe en cuanto a la elección del objeto de su deseo. De nuevo se le ve aquí solicitado por dos pistas eróticas divergentes, sin poder darse cuenta de que son incompatibles entre sí. La una es el producto del segundo guión y consiste en la tendencia a „angelizar” la mujer amada; la otra, procedente del primer guión, acaba por «demonizarla». En ambos casos, una dinámica paradójica (como la que sugiere el refrán español ya citado) le lleva una vez más a resultados contrarios o muy lejanos de los efectos perseguidos.

Significativamente, la «angelización» principia con unos juegos verbales en que Emilio pretende explicitar el semantismo onomástico de su amiga: Angiolina –*Angèle* –*Ange*, y continúa con juegos metafóricos que identifican la «salud» física a la pureza moral o, cuanto menos, a la ausencia del vicio («para los retóricos como él, salud y depravación parecían incompatibles»). Nada más natural, pues, que ver este proceso desarrollarse enteramente en la esfera de lo «literario», el gran bovarismo del personaje. Así, en la novela de Svevo va insinuándose otra historia, la ficción angélica fabricada *de toutes pièces* por su protagonista. El vasto capítulo de la «pobre chica honesta y sin pizca de astucia», que necesita ser educada para la vida, participa plenamente de esa ficción, y la castidad con que Brentani acepta e incluso se impone mantener una relación «angelical» con Angiolina («Emilio... encontraba una satisfacción completa en la posesión incompleta de la mujer») es propia de un “romance” imbuido de «novelería».

En medio de una atmósfera tan rarificada – donde se abraza «la luz blanca y casta» y donde el beso hace las veces de cualquier contacto carnal -, un dato nuevo surge inesperadamente y el cursilísimo «romance» se convierte de golpe en una *novella boccaccesca*. Angiolina tomará un marido (un tal Volpini, sastre de Fiume) – con el único propósito de cornificarle y poder entregarse a Emilio sin temores de ningún tipo (pues todo «eventual perjuicio» recaería sobre ese tercero). Aparentemente, el dato respectivo nos indica que el primer «guión» comienza a exigir sus derechos. En efecto (Brentani está bien situado para saberlo), frecuentar a una *süsse Mädel* sin acostarse con ella equivale para el amante burgués a quedar en el más completo ridículo¹⁵. Por el contrario, teniendo a mano a un cornudo quien pague el coste del ridículo, el amante se verá agasajado con «un amor sin ataduras ni peligros». Por último, con este ardid concebido por ella de cabo a rabo, Angiolina proporciona a Emilio una prueba perentoria de la eficacia de su labor «pedagógica»,

11 Aún más adecuado y expresivo (pero demasiado «idiomático») me parece el dicho rumano Unde dai și unde crapă, cuya traducción casi literal sería «tú das el golpe acá, y el tronco se abre allá». La «moraleja» de la sentencia previene contra los efectos inesperados e imprevisibles de actuaciones torpes.

12 Decididamente, Svevo tiene el don de la frase memorable. Aquí, en concreto, condensa la ridiculez de la situación en una de esas fórmulas llenas de una ironía asesina, cuyo secreto es el único en poseer: per insegnarle il vizio, assunse l'aspetto austero di un maestro di virtù / “Para enseñarle el vicio, adoptó el gesto austero de un maestro de virtud”.

13 Fece piovere sulla bionda testa le dichiarazioni liriche che nei lunghi anni il suo desiderio aveva maturate e affinate ma, facendole, egli stesso le sentiva rinnovare e ringiovanire come se fossero nate in quell'istante, al calore dell'occhio azzurro di Angiolina / Hizo caer sobre aquella rubia testa un lluvia de declaraciones líricas, que por obra de su deseo habían madurado y se habían afinado durante largos años, pero que él, al proferirlas, las sentía tan nuevas y frescas, como si hubiesen nacido en ese mismo instante, bajo el brillo de los ojos azules de Angiolina”.

14 Diciendo queste parole egli si sentì l'uomo immorale superiore che vede e vuole le cose come sono / “Pronunciando estas palabras se sintió lleno de la superioridad intelectual del inmoralista que ve y quiere las cosas tales como son”. Según ciertos psicoanalistas de la escuela de Jung (en particular Maud Bodkin), el inconsciente, a fin de compensar la miseria actual del ego, proyecta a veces semejantes imágenes de sí mismo henchidas de fantasmagorías, que constituyen una Mana-personality.. (La alusión se refiere a la mana de los primitivos, es decir los «poderes» cuya presencia difusa y anónima es una de las formas elementales de lo sagrado) (cf. Bodkin 1963: passim).

15 «(...) no intentó ir más lejos sino por miedo a convertirse en objeto de escarnio para todos aquellos varones que le miraban».

pues tramar semejante cábala supone el haber adquirido bastante «astucia».

Objetivamente, el maestro tiene de qué felicitarse y sentirse satisfecho. Y sin embargo, en su foro interno ello pone en marcha un proceso de envilecimiento de la amada. En la cama de Angiolina, una vez alcanzados los propósitos de la intriga *boccacesca*, Emilio tiene el sentimiento de poseer «a la mujer que odiaba, no a aquélla que quería». Semejante efecto perverso pone relieve no tanto la clásica *tristitia post coitum*, cuanto una propensión a la radical «demonización» de la hembra, como contrapeso a la tendencia a su «angelización» (ambas pulsiones definiendo el comportamiento erótico de héroe sveviano). Porque este varón triste y neurótico (por problemático en cuanto varón), está fascinado por la terrible feminidad cuyo arquetipo, según Weininger, se actualiza en la figura de la madre y/o de la puta. Ahora bien, si dejamos de lado lo materno, debemos concluir, forzosamente, que aquello que desea y teme a la vez Emilio en Angiolina es justamente su lado *puttanesco*. De hecho dicho complejo se instala desde el primer momento en la psique del protagonista, aunque él no lo admitiera sino hacia el fin de la novela, o mejor dicho de su novelero “romance” con Angiolina¹⁶. La razón de su miedo está clara: mujer enteramente femenina, la ramera, a resultas de su sexualidad franca y agresiva, posee una fuerza que, en este específico contexto, podríamos tildar de «varonil». Sobra decir que tal fuerza no hace sino incrementar los temores y exacerbar el odio a sí mismo que nutre el varón incompleto, en vías de feminización. Más difícil es explicar la atracción que ejerce sobre Emilio precisamente «Angiolina-la-puta». Este aspecto obedece a los mecanismos que rigen la elección del objeto sexual: un proceso cuya tortuosa dialéctica ha sido estudiada por Freud.

El lector se acordará quizás de que, en *Senilità*, el envilecimiento y la «demonización» de la mujer amada se habían iniciado a raíz de la oportuna fabricación de un cornudo. Angiolina, de quien había venido la idea, se basaba en esa ocasión sobre una intuición muy sagaz de la psicología amorosa: la perspectiva del «tercio perjudicado» (*des Geschädigten Dritten*), para citar a Freud, la haría tanto más deseable a los ojos de Emilio, cuanto ella fuera deseada por - o perteneciese a - otro¹⁷. Pues bien, amén de sacar provecho de la cornificación de Volpini, pronto Brentani tomará parte activa y «creativa» en susodicha cábala, siendo él quien, con su “pluma experta” de escritor, redactará la carta destinada a engañar las sospechas

16 No es éste el momento ni el lugar idóneo para abordar cuestiones de estructura y composición. Excepcionalmente y de paso, señalo sin embargo que entre las dos instancias narrativas antemencionadas ('la novela' versus 'su romance'), es decir entre la novela escrita por Svevo y la vivida por Emilio, o también (en jerga teórica) entre la enunciación y el enunciado, hay un desfase hartamente significativo. El mismo mide la distancia que el autor/narrador se toma respecto de su héroe; distancia que, a su vez, nos muestra tanto el alcance como los límites de la solidaridad entre ambos. Así, en la escena final de la novela vivida, magníficamente reconstruida dentro de la escrita, Emilio sella su ruptura con Angiolina profiriendo el abominable vocablo (*puttana*). Svevo evita hacerlo y, maestro del esquivo y la reserva, desvía la injuria directa a discurso indirecto: *E sai perché? Perché tu sei una... Esito un istante, poi urlò quella parola / “- ¿Y sabes por qué? Porque eres una... Vaciló un momento, y luego gritó aquella palabra a todo pulmón”*.

17 René Girard, en su ya clásico ensayo sobre *Mentira romántica y verdad novelesca*, de 1961, ve en ello una situación básica, novelesca por excelencia, llamada el «deseo triangular» (Girard 1972: *passim*).

del cornudo hacia la novia infiel.

Conforme lo exige la condición de existencia de toda estructura - a saber que las relaciones del mismo tipo se reproduzcan o bien con elementos distintos o bien con los mismos, pero distintamente distribuidos - tales figuras de los vínculos interpersonales son sencillas, estables y sumamente productivas. Pronto, pues, Emilio y su amiga se verán involucrados en esquemas idénticos, salvo que ahora será él quien ocupará la posición del cornudo. Tales cambios de ciento ochenta grados señalan la expansión del principio del triángulo amoroso, y es precisamente por esta vía que «Angiolina-la-puta» llega a ser objeto de elección sexual por el héroe. Mientras más intrincada se vuelve la intriga, más claro resulta que la hembra ejerce sobre el varón un ascendente «masculino», reforzado considerablemente por el hecho de ser ella quien desempeña el papel realmente activo en el comercio erótico de la pareja¹⁸. Paralelamente, la pasividad femenina de Brentani va acentuándose y tiñéndose de masoquismo, pues muchas veces adopta, diríase, voluntariamente la postura del cornudo. Como cuando, tras haber sorprendido a Angiolina con un comerciante de paraguas, vuelve a ella (sin nada aprender ni olvidar), descatando la decisión solemne - ¡y tan italiana! - que había tomado en aquel momento: *Egli non voleva più baciare dove aveva baciato l'ombrello* / “Él no quería besar más donde había besado el mercader de paraguas”¹⁹. O como en el caso del «triángulo» formado una vez que a la pareja de amantes se añade Stefano Balli, amigo de Emilio, a quien, en cierto modo, éste último «ofrece» a Angiolina.

Por cierto, la fijación erótica sobre la meretriz puede examinarse (como de hecho he intentado hacerlo hasta aquí) en el marco de la dialéctica masculino-femenino. Tal óptica, remisible a *Geschlecht und Charakter* de Otto Weininger, ocupa su lugar preciso dentro de una historia de las mentalidades de la *Belle époque* centroeuropea. Pero este síndrome posee asimismo un lado universalmente humano, cuya descripción es de incumbencia del psicoanálisis. Freud señala al respecto que el hombre “enganchado” a una tal mujer, siente instintivamente la necesidad de «salvarla». Para disimular la verdadera índole de este impulso, él desarrolla una creencia sincera en la importancia vital de su protección: sin ella, su querida, sentimentalmente lábil y socialmente amenazada, estaría terminantemente perdida.

No hace falta ser muy perspicaz para reconocer en la «etiología» respectiva la quinta esencia de la actitud del héroe de Svevo hacia su amiga. Tan sólo hay que precisar que «salvar» equivale aquí a «educar». En efecto, en *Senilità*, manifiesta el crítico italiano Daniele Del Giudice, «cada quien tiene la manía de educar y de curar a algún

18 En la novela se dan por lo menos tres situaciones en que la mujer despliega una conducta francamente varonil. 1ª: es ella quien toma la decisión y la iniciativa de sexualizar su relación con Brentani y concibe el método para llevarlo a cabo; 2ª: también ella, al acostarse con él por primera vez, más que entregarse, lo “posee”; 3ª: en fin, dirigido discretamente por ella, Emilio (quien no se rendirá cuenta de ello sino a posteriori) llega a dar con la casa de citas que estaba buscando para sus encuentros con Angiolina.

19 Como en muchos otros casos, la versión francesa (Svevo 1996): *Jamais il ne poserait ses lèvres sur les traces de pareils baisers* / «Nunca más pondría sus labios sobre las huellas de tales besos» - que manejo aquí en paralelo con la italiana aparece insoportablemente edulcorada, en registro “de salón”, comparada con la robusta (¡y tan sabrosa!) vulgaridad popular del original.

otro» (Del Giudice 1996). Manía a la que Brentani se entrega con tanto más goce cuanto su labor «pedagógica» desemboca espontáneamente en la literatura. En la vorágine de sus tormentosos amores con «Angiolina-la-puta», Emilio vuelve a hallar la inspiración que le había abandonado desde sus años mozos, y empieza a componer una nueva novela. Dicha novela es justamente *Senilità*, puesta en *abyme* en sus propias páginas. Lo señala de hecho el propio autor empírico (ya no el implícito, ni el narrador), en una carta de 1928, en que confiesa haber escrito el libro «en parte para leerlo a Angiolina a fin de educarla»²⁰.

Pero, ¡qué ironía! El libro de Brentani resulta un fracaso. Después de un primer capítulo, Emilio abandona cualquier esfuerzo y vuelve a su habitual oblomovismo²¹ (*Depose la penna, richiuse tutto in un cassetto e si disse che l'avrebbe ripreso più tardi (...) Questo proposito bastò a tranquillarlo; ma non tornò al lavoro* / «Dejó la pluma, encerró todo en un cajón y se dijo que lo retomaría más tarde (...) Este propósito bastó para tranquilizarle; pero jamás volvió a poner manos a la obra»). No saldrá de su abulia expectante sino para redactar la carta de Angiolina a Volpini. Y de nuevo, ¡qué ironía! Esta vez su esfuerzo es un rotundo éxito: derrotada en el terreno «educativo» - donde luchaba por «salvar» a la mujer perdida - su escritura triunfa en un acto rufianesco, cuyo efecto es afianzar a Angiolina en su dimensión de *puttana*. Allí reside, pues, la ironía suprema del destino de Emilio Brentani. Destino forjado por maliciosos e imprevisibles mecanismos que hacen que el tiro le salga cada vez por la culata.

Con tanta confusión en su vida amorosa y tantos pasos en falso en su vida a secas, lo mínimo que podría decirse de este varón triste de la *Belle époque* es que no sabe lo que quiere. Situación que sería señal de inmadurez, si no le faltase por completo el frescor²². El infantilismo de Emilio el de un anciano y/o de un neurótico; de hecho, no por mera casualidad la neurosis senil se llama en griego *palimpaidismós* ('recaída en la niñez').

Me propongo finalizar mi análisis con el examen de una faceta específica, que la senilidad comparte justamente con la infancia y la neurosis. Se trata de la inagotable capacidad del héroe sveviano de secretar y absorber fantasmas. Dado que en Emilio dicha capacidad viene activada a través de la casuística amorosa, añadamos a las causas de tal «fantasmomaquia» (Del Giudice), la *immoderata cogitatio* que ya en la Edad Media se atribuía al enamoramiento (Andrés el Capellán: *De amore*, sig. XII).

Los fantasmas infantiles que Brentani fabrica con una obstinación senil gravitan alrededor de Angio-

20 Con ello, Svevo manifiesta sutilmente su solidaridad con su personaje, entrando, digamos, en su piel. Él pone un signo de igualdad entre la novela ficticia y la efectiva, fundidas en el mismo título, y asimismo entre la heroína de la novela y su prototipo real, fundidas en el mismo nombre. (De la última, sabemos que se llamaba Giuseppina Zergol y que realmente había leído los primeros capítulos de *Senilità*). Por otro lado, el autor no omite marcar, al mismo tiempo, la distancia que le separa del héroe de su novela: precisamente tales igualdades nos recuerdan que, a diferencia de Brentani, Svevo sí llevó a cabo su libro.

21 Aludo al héroe epónimo de la novela clásica rusa Oblov (1858), de Iván A. Gontcharov (1812-1891), quien es el vivo retrato de la abulia metafísica.

22 Por ello mismo, durante largos años, y a pesar de todos los sufrimientos que le provocara Angiolina, Emilio «contemplaba con admiración aquel período de su vida, el más importante, el más luminoso (...) Él vivió de esa época como vive un viejo de sus recuerdos de su juventud».

lina y son otras tantas ensoñaciones sobre modalidades (ilusorias) de retenerla a su lado. En una de éstas, de contenido materno²³, el personaje fantasea con caer enfermo y ser cuidado por ella. Otra, en que el protagonista sueña con vivir a solas con ella, en la cumbre de una montaña, es, pese a las apariencias, una fantasía propiamente senil: apropiarse sexualmente a la mujer que uno ha visto crecer²⁴. (Idea inspirada a Emilio por el caso de un sabio retirado a un lugar aislado de los Alpes suizos, quien, a edad avanzada, acabó por casarse con la muchacha que, durante años, le abastecía de víveres).

El tercer fantasma me parece el más interesante debido que, aquí, el tiro salido por la culata alcanza de rebote mis propias vivencias históricas. Se trata de un episodio en que, en presencia de Angiolina, Emilio se pone a soñar con el «triunfo del socialismo» y con la «sociedad distinta», donde él «hubiera podido hacerla abiertamente suya». Su discurso se hunde en el ridículo más completo: no tanto porque en aquella ocasión «la hija del pueblo tomó partido por los ricos»²⁵, sino sobre todo porque él está dispuesto a provocar todo un cataclismo social, nada más que para poseer a una *allumeuse*²⁶ que, al escapársele constantemente, sin dejarle la menor oportunidad de escapar a ella, lo hace profundamente infeliz. En tal irrisión me parece vislumbrar la quinta esencia de la «ilusión lírica», es decir revolucionaria (según Kundera): una Apocalipsis a falta de algo mejor, bajo la cual se esconde la fijación enfermiza sobre un objeto tan sórdido y infausto como el «amor por la puta».

REFLEXIONES FINALES

Una visión similar de la Revolución – formulada en términos explícitos y de fuerte impacto – he descubierto en uno de los documentos más terribles que haya salido del Gulag rumano. Se trata de las memorias de Bellu Zilber, un comunista de toda la vida, a quien sus camaradas, desde el poder, le encarcelaron, torturaron y forzaron a acusar a sus mejores amigos de los peores crímenes. En los años de su senectud, Zilber escribió con una rabia helada y un humor justiciero la historia de sus errores, su calvario y su desembrujamiento, bajo el título *La monarquía de derecho dialéctico*²⁷. En un pasaje que he llegado a aprender de memoria, el autor, para describir el sortilegio ideológico que se había adueñado de su espíritu, encuentra frases que, salvando las diferencias, podrían sintetizar la pasión ponzoñosa y emponzoñada del héroe de Svevo: «No lograba romper las amarras que me ataban al Partido, igual a aquel que jamás puede librarse de una mujer, aun sabiéndola furcia, perjura y ladrona. De tal sujeto dice el pueblo que 'adolesce de hembra'. Yo

23 Freud hacía hincapié en la estrecha correlación entre el síndrome del «amor por la puta» y la fijación de la sexualidad infantil sobre la madre.

24 Aquí, eventualmente, hay también un «lado Pígalión» y un componente «educativo», al que Brentani es tan propenso: formar a la mujer desde la infancia, modelarla según los propios principios, criterios, gustos y deseos del varón.

25 En todo caso, en sus argumentos hay más sentido común que en los de su mentor intelectual: «- Si todo se reparte, no quedará nada para nadie».

26 Este calificativo, en francés, se aplica a la mujer que se complace en «encender» el deseo masculino, sin luego consentir a «apagarlo». (Un cierto recato lingüístico me impide dar aquí su equivalente castizo).

27 Conservado tras la muerte del autor por algunos amigos fieles y valerosos, el manuscrito fue publicado tras la caída del régimen totalitario (Șerbulescu 1991).

adolescía de Partido».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BODKIN, Maud (1963 [1948]): *Archetypal Patterns in Poetry*, Oxford University Press, Oxford, New York ².

DEL GIUDICE, Daniele (1996): «Préface» a Svevo 1996.

GIRARD, René (1972 [1961]) : *Mensonge romantique et vérité romanesque*. En traducción rumana, Univers, Bucarest.

LE RIDER, Jacques (1990): *Modernité viennoise et crises de l'identité*, P. U. F., Paris.

LUNETTA, Mario (1991): «Introduzione» a Svevo 1991.

POLLAK, Michael (1984): *Vienne 1900. Une identité blessée*, Gallimard, Paris.

SVEVO Italo (1991) : *Senilità*, Newton Compton editori s.r.l. Versión francesa de Paul-Henri Michel, Éditions du Seuil, Paris 1996 (Svevo 1996).

ȘERBULESCU, Andrei (Bellu Zilber) (1991) : *Monarhia de drept dialectic*, ed. Humanitas, București.

WEININGER, Otto (online): *Sex and Character*, an interlinear translation, <http://stardict.sourceforge.net/geniusreligion/geschlecht.pdf>