

NICOLA LAGIOIA

Prólogo

Pocas obras son capaces de aparecer en escena con un oportunismo tan perfecto como lo hizo *Un pequeño pequeñoburgués*. La primera novela de Vincenzo Cerami es un reflejo sorprendentemente claro de su tiempo. La historia de la familia Vivaldi obnubila al lector como lo hace un diagnóstico mortal que sigue su curso sin atenuar lo fatídico con un velo de esperanza. «La esperanza es algo infame, una trampa inventada por los amos», dijo Mario Monicelli cuando llevó al cine esta bellísima novela breve, tan monstruosa y familiar que fue capaz de concentrar en pocas páginas la tragedia hija de la farsa de todo un país.

Un pequeño pequeñoburgués apareció a principios de 1976. Meses antes, la noche del 1 al 2 de noviembre de 1975, Pier Paolo Pasolini fue asesinado en circunstancias poco claras («esta imagen que me persigue —dirá Alberto Moravia— de Pasolini huyendo a pie, perseguido por algo que no tiene rostro, y que es lo que lo mató, es la imagen emblemática de este país»). Dos años después, en circunstancias aún menos claras, las Brigate Rosse secuestrarán y asesinarán a Aldo Moro. En marzo de 1975 se estrenó en los cines italianos *Fantozzi* [*Desventuras de un funcionario*, en España] de Paolo Villaggio.

En la Europa de las subculturas juveniles está a punto de estallar el punk, que a las esperanzas del decenio precedente contrapondrá un nihilismo sin salida: su lema será «*No future*».

La novela de Cerami aparece en este clima y de este clima se nutre. La genialidad del escritor romano, de treinta y cinco años, consistió en elevar a la categoría de símbolo de una época no a un rebelde o a un terrorista, no a un marginal o a alguien del lumpemproletariado, tampoco a un político o a un oportunista, sino a un hombre de clase media, al pequeñoburgués al que se refiere el título.

Giovanni es un funcionario ministerial de mediana edad, ejemplo de mediocridad, demasiado tímido y gris para ponerse al mando, carente de los estudios necesarios para que su carrera despegue. Su esposa, Amalia, es ama de casa, también ella una figura habitual en la Italia de la época. El único hijo de ambos, Mario, ha conseguido diplomarse en contabilidad y habrá que pensar cómo organizarle la vida.

El libro empieza con una escena en apariencia idílica. Es domingo, Giovanni y Mario han ido a pescar, hablan a orillas del lago, no muy lejos de la cabaña que el paterfamilias pretende convertir en una casa de verdad, la casa de campo de la familia Vivaldi. El padre y el hijo charlan, reflejados en el agua del lago, a la espera de que algún pez pique. ¿De qué hablan? Del futuro, es decir, de la carrera del joven. Orgulloso del diploma que ha conseguido Mario, Giovanni se adentra en una reflexión que parodia los discursos que los padres les lanzaban a sus hijos en aquella época. «Un joven como Dios manda piensa en su futuro, en nada más», sentencia Giovanni, y luego le dibuja al hijo una carrera que el joven traduce y adapta a la medida de un electrodoméstico: «A partir de mañana cambiarán las cosas... —responde Mario—. Con el primer sueldo nos compraremos un televisor nuevo y podrás cambiar de coche».

Pero cuando se trata de explicar «cómo» se llevará a cabo el ascenso social, el tono de Giovanni cambia: «Piensa en ti mismo, solo en ti —le aconseja—, en este mundo no se tiene tiempo de decir sí con los ojos y no con la cabeza... es el tiempo que le basta a tu enemigo para apuñalarte por la espalda». Mientras habla, Giovanni aferra la caña de pescar «como si fuera un cuello que quisiera estrangular».

Por fin, un pez pica y entonces —apenas empezada la narración— Cerami le imprime a la novela una torsión, fulminante y despiadada, que certifica la grandeza del libro. El pez salta hasta la orilla, acaba luego entre los matorrales. Giovanni y Mario se apresuran a cogerlo, lo sujetan con fuerza a cuatro manos. A petición de Giovanni, el hijo coge una piedra, se la da al padre, que apoya el pez en un cascote y lo golpea hasta aplastarle la cabeza.

Parece la vulgarización de un episodio bíblico (¿cuál exactamente?, ¿tendrán algo que ver Abraham e Isaac?) y, al mismo tiempo, es la imagen de una regresión (el homínido que en 2001: *Una odisea del espacio* utiliza un hueso para destrozarse a su presa). El lector avisado sospecha que padre e hijo, engañados por un tiempo mucho más duro e inteligente que ellos, hayan picado ellos solos en el anzuelo.

Tres años antes de que apareciera *Un pequeño pequenoburgués*, Andrea Valcarengi, director de *Re Nudo*, le pidió a Marco Pannella un prólogo al libro *Underground: a pugno chiuso!* Empujado en aquel entonces más por la urgencia que por el deseo de provocar, Pannella escribió un inolvidable manifiesto del pensamiento discrepante. «Tú eres un revolucionario —se lee en un párrafo—; yo, en cambio, amo a los objetores, a los que escapan a las leyes del matrimonio, a los subproletarios melencólicos y empastillados, a los checoslovacos de la primavera, a los no violentos, a los libertarios, a los creyentes

verdaderos, a las feministas, a los homosexuales, a los burgueses como yo, a la gente con su inteligente *qualunquismo* [desinterés político] y su triste desesperación».

Esta declaración de poética ennoblece más a quien la formula que a los destinatarios a quienes quisiera llamar a rebato. El inteligente *qualunquismo*, la triste desesperación de millones de italianos, habría necesitado más amor (un amor loco, inhumano) o, si no amor, un país cabal, ya formado, para no correr el riesgo de desmoronarse, amargarse, pudrirse.

El *qualunquismo* de Giovanni nace de una sensación de debilidad (la propia debilidad), de desconfianza hacia el Estado y de escepticismo para con el consorcio humano. Nuestro funcionario ministerial sabe que ocupa un peldaño muy bajo en la escalera social como para que Mario pueda hacer carrera fácilmente. Al mismo tiempo, tiene razón si piensa que en la Italia de los recomendados y de los chanchullos le pueda caer al hijo, gracias a maniobras oscuras, un trabajo fijo. Giovanni se acerca, así, a la masonería, y lo hace con la angustia con la que uno afrontaría un pesado trámite burocrático. Y, en esta espléndida antecámara del infierno, la novela de Cerami carga las tintas con los colores de *Fantozzi* o, lo que es igual, de Kafka o de Gógol, para dibujar el gris prostíbulo político-administrativo que es la Italia de los años setenta.

Ni siquiera los componentes de la logia masónica a la que Giovanni se incorpora tienen algo especial. Son hombres vulgares, descompuestos, parecen la prefiguración de los perros falderos de los insulsos políticos que ocuparán con desgana los parlamentos italianos a finales del siglo xx y principios del xxi. Estos masones celebran los ritos iniciáticos en el despacho mohoso de un transportista, van a la taberna y piden vino a granel y carajillos, instruyen a los neófitos con textos sobre la masonería que parecen las revistas que venden en los quioscos.

El doctor Spaziani, el superior de Giovanni e introductor de este en la logia, se limpia la caspa y la deja caer en el escritorio del despacho ministerial mientras discute hieráticamente de tramos de antigüedad en el trabajo. Parece un directivo de la Megaditta de *Fantozzi*. En momentos como este, *Un pequeño pequeñoburgués* se parece a *Fantozzi* como el *Saló* de Pasolini a *La gran comilona* de Marco Ferreri. La tragedia es la misma, transfigurada o desnuda según se le quiera incorporar o no la máscara de lo cómico.

Es útil recordar que Giovanni es un campesino trasladado a la ciudad. Salió de los Abruzos para ir a Roma, y tiene a veces nostalgia de los orígenes. Este vago dolor es el único vínculo que lo une a una dimensión todavía humana, el último trozo de tierra abandonado cuya mutación se convertirá en definitiva. Es lo que Giovanni desea para su hijo. «Para Mario todo iba a ser diferente. Nacido en la ciudad, no iba a sufrir la nostalgia. Lo tenía todo allí, al alcance de la mano». Con esto, no solo Giovanni demuestra poca confianza en el joven (al que por otro lado quiere muchísimo), pues si se encomienda a la masonería para empujar la carrera de Mario es porque no lo cree capaz de salir él solo adelante, sino que también espera que su hijo se convierta en una especie de robot: nada de nostalgia, ningún dolor; una forma de ser, que comparte con la máquina, que es la única que permite a los individuos como él abrirse paso en la vida sin acabar aplastados.

En realidad, la ciudad (la vida adulta, mejor dicho) ha embrutecido a Giovanni más de lo que nos podríamos imaginar. Ha transformado su ingenua virilidad en escuálida misoginia: el silbido a modo de piropo que dirige a la jovencita en minifalda que se encuentra por la calle, el eructo con el que responde él a la burla de ella, el gesto con el que Giovanni, recién levantado, mete la mano de la mujer en los pantalones

del pijama al que ella responde por los consonantes con un «¡Anda, ve a mear!». La ciudad ha transformado el desconcierto inicial en lucha por la supervivencia; un precedente sentimiento de comunidad (los Abruzos rurales), en amoral relación familiar y, luego, en una soledad cada vez más esquelética.

Giovanni camina por terreno minado, protegido solo por el coche utilitario y la revista *Crucigramas*, del mismo modo que la esposa Amalia busca consuelo en una religión reducida a rito supersticioso. Demasiado frágiles las armaduras, evaporada la comunidad, perdido el sentimiento cívico, ausente el Estado: por eso *Un pequeño pequeño burgués* es una novela sobre la fragilidad del italiano medio que, desprovisto de todo, no tiene otra salida que convertirse en un monstruo.

Cuando Giovanni reconoce en la jefatura de policía al asesino de su hijo, tras la comprensible agitación, piensa que le tocará a él poner «en marcha los mecanismos burocráticos. La denuncia, la comprobación de las coartadas, el proceso de instrucción, las apelaciones, etcétera». Y entonces decide alejarse del sistema, obrar por su cuenta. A partir de aquí, la historia se desliza sin apenas resistencia por un plano inclinado que conduce a la barbarie.

Es inevitable, cuando se habla de la primera novela de Cerami, pensar en su relación con Pasolini. Antes de ser ayudante de dirección en películas como *Pajaritos y pajarracos*, *Comizi d'amore* o *La Terra vista dalla Luna*, Cerami fue alumno de Pasolini mientras cursaba la enseñanza media. Desde este punto de vista, su «burgués» lleva a las últimas consecuencias un personaje secundario, pero luego fundamental en la obra de Pasolini. Estamos en 1963 (otro año emblemático, culminación y final del *boom* económico), la obra es *La ricotta*, cortometraje incluido en *RoGoPaG*, película a ocho manos en la que Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard

y Ugo Gregoretti firman los otros tres episodios. El personaje del que hablamos es el inepto periodista que entrevista a Orson Welles mientras este dirige una película sobre la pasión y muerte de Jesús. A las preguntas, cada cual más banal, del periodista, Welles responde entre despreciativo y sibilino. Luego, recita un poema de Pasolini del que el periodista no acierta a descifrar el sentido. «Usted no ha entendido nada —dice entonces Welles— porque es un hombre medio. Pero usted no sabe qué es un hombre medio. Es un monstruo, un delincuente peligroso, conformista, colonialista, racista, esclavista, *qualunquista*...».

La monstruosidad latente en el periodista de *La ricotta* explota, trece años después, en el Giovanni Vivaldi de *Un pequeño pequeñoburgués*. El recorrido ha llegado a su fin, la metamorfosis se ha consumado. El paradigma de Cerami, velez y descarnado, ya no necesita recurrir a Sade o a los mitos clásicos para mostrarnos la magnitud del desastre.

Hablábamos de Monicelli. La película inspirada en el libro de Cerami es una obra de gran mérito y una ocasión para conocer mejor la novela. El padre de la *commedia all'italiana* siente, al analizar el presente a través de *Un burgués pequeño, muy pequeño*,¹ que ha llegado el momento de acabar con el género que ha codificado; para ello, utiliza como brazo ejecutor a su actor fetiche: Alberto Sordi. La versión de Monicelli es importante desde el punto de vista artístico en la misma medida en que es, vista desde otro frente, la crónica de un fracaso. «Estuvimos casi a punto de convertirnos en un pueblo —parece constatar amargamente Monicelli—, pero no lo logramos».

1 Título con el que se estrenó en España la adaptación cinematográfica dirigida por Mario Monicelli. (*N. del. T.*)

Neorrealismo y *commedia all'italiana* fueron los dos géneros que, si queremos darle al arte una función cívica, deberían haber contribuido a hacer de los italianos un pueblo más responsable, valiente, menos frágil, más adulto, en definitiva. Las películas de Monicelli, de Rossellini, de De Sica, de Steno, de Zampa, de Comencini las veían millones de personas. Pero si la poesía de *Roma, ciudad abierta* o *Ladrón de bicicletas*, la implacable franqueza de *Mientras hay guerra hay esperanza* o *En nombre del pueblo italiano* no bastaron para hacer reflexionar a los italianos acerca de sí mismos de manera lo bastante profunda como para provocar un cambio, significa que el obstáculo (es decir, la carencia —*Un paese senza*, en palabras de Arbasino—) era insuperable.

¿Qué se hizo mal? Es tan preocupante la identificación del Alberto Sordi de Monicelli con el Giovanni Vilvaldi de Cerami que la respuesta la dio, paradójicamente, Pasolini con una opinión severa lanzada en 1960 contra el actor. La comicidad de Sordi, escribe Pasolini, «nace de la atrición, con la variopinta y estandarizada sociedad moderna, de un hombre cuyo infantilismo, en lugar de producir ingenuidad, candor, bondad, disponibilidad, ha producido egoísmo, cobardía, oportunismo, crueldad. Es una desviación del infantilismo».

El infantilismo y la debilidad «desviados» como origen de lo peor. Es posible que Pasolini, despistado por el talento de Sordi, confundiese a su vez el espejo con el hombre e imputara al actor las miserias del personaje. Pero, sin duda, lo que Pasolini escribe sobre Sordi sirve también para Giovanni Vivaldi y para los italianos que este personaje representa de manera tan hiriente.

Si lleváramos el análisis de Monicelli a un plano más vertiginoso, podríamos ver cuánto, en la película, el actor que interpreta el papel del asesino de Mario se parece a

Pino Pelosi, el asesino de Pasolini. Pero eso sería moverse en inciertos territorios psicoanalíticos, y se podría objetar que, en aquella época, el *physique du rôle* del joven delincuente (¿incluso el del joven terrorista?) era así. Más útil resulta entender el sentido que tiene la transformación de Giovanni. *Un pequeño pequeñoburgués* es una novela social ya desde el título, por lo que toda acción de los personajes está destinada a tener una razón de ser. ¿Qué razón de ser tiene, deberíamos preguntarnos, la violencia de Giovanni? ¿Para quién ejerce este hombre de «tonto útil»? Una posible respuesta la encontramos en otro párrafo del citado texto de Pannella: «La violencia es el campo privilegiado al que cualquier minoría que ostente poder intenta llevar la lucha de los explotados y de la gente». Quizá no sea siempre así, lo es en este caso.

¿Y hoy? «Los barrios residenciales sueñan con la violencia», en palabras de James Ballard.

Un pequeño pequeñoburgués no avanza entre los ríos de las profecías. Sin embargo, pasados casi cincuenta años es más profético que nunca. ¿Qué pasa, podríamos preguntarnos, cuando a millones de Giovanni Vivaldi se les entrega un instrumento para devenir corales en la soledad, geoméricamente violentos en el uso de las formas retóricas, abstraídos en la desesperación, pero cada vez más transparentes (siempre en provecho de terceros) en el desahogo de su resentimiento, de su frustración; es decir, de su impotencia? ¿En qué fuego se cuecen los populismos a comienzos del siglo XXI, en tiempos de redes sociales?

Lo supo un experimentalista como Ballard en sus últimas novelas. Antes que él, nadador con los ojos abiertos en el pantano, lo vio Vincenzo Cerami.

NICOLA LAGIOIA