



Ferrara Sunset, efilpera

Ciudad y poder en *La novela de Ferrara*, de Giorgio Bassani

GINÉS TORRES SALINAS
Universidad de Granada, España

RESUMEN: El poder actúa y se muestra, entre otras muchas maneras, en la configuración urbana de las ciudades y sus diferentes usos. Nuestro propósito será examinar cómo estas tensiones y relaciones con el poder se establecen en *La novela de Ferrara*, de Giorgio Bassani, determinando sus tramas y sus personajes en su psicología y en la forma en que éstos usan la ciudad.

PALABRAS CLAVE: poder, ciudad, "Il romanzo di Ferrara", fascismo, burguesía

ABSTRACT: Power acts and shows itself –among so many ways– in the urban configuration of the cities and its different uses. Our aim will be to examine how those tensions and relations with power are established in Giorgio Bassani's *Il Romanzo di Ferrara*, determining its plots and characters in their psychology and in the way they use the city.

KEYWORDS: power, city, "Il romanzo di Ferrara", fascism, bourgeoisie



1. El viajero que la visita por primera vez no tiene la sensación de llegar a Ferrara, tiene la sensación de entrar en Ferrara. O, al menos, seguro que fue así hasta 1860, cuando se inaugura la primera línea ferroviaria que llega a la ciudad. Hasta ese momento, e incluso hoy día, esa percepción sigue existiendo. Para acceder a la ciudad hay que traspasar la barrera simbólica de *le mura*: entre los siglos XV y XVI la ciudad construye a su alrededor un complejo arquitectónico amurallado del que aún se conservan hasta nueve kilómetros. Quien pretenda llegar hasta el Castillo Estense o la Catedral de San Giorgio deberá hacerlo a través de alguna de las puertas de acceso a la ciudad, o atravesando la línea imaginaria de lo que una vez fue un trozo de muralla. La sensación es siempre la de *entrar*, la de pasar a una ciudad con un aire de clausura, como un gran claustro por el que todo el mundo anduviera en bicicleta.

Una vez dentro de la ciudad, el viajero se transforma en paseante y, de momento, olvida las murallas, aunque las presenta. Dejado a sus pasos, el recorrido por las calles de Ferrara ejerce una curiosa fuerza centrípeta (Pavani, 2011: 35), desde los senderos de la muralla hasta el corazón de la ciudad. Sea cual sea la época del año, la humedad impondrá sus condiciones sobre el paseo: en verano se une al calor para desalojar calles al sol, provocando casi alucinaciones hasta la caída de la tarde; en invierno cuaja en forma de niebla, haciendo aparecer de golpe edificios, palacios, pequeñas plazas o árboles cubiertos de musgo junto a la muralla, cerca del cementerio judío. No puede sorprender que Giorgio de Chirico la llamara "ciudad metafísica", que por allí pasaran personalidades tan extremas y distintas como Cosme Tura, Tiziano, Copérnico, Leon Battista Alberti, Fray Girolamo Savonarola, Italo Balbo, Ludovico Ariosto, Michelangelo Antonioni o Giorgio Bassani.

2. Es necesario, sin embargo, sacudir la cáscara lírica que recubre visiones de Ferrara como ésta. No queremos decir con esto que la lírica de dichas visiones no esté fundamentada por la morfología de la ciudad sino, más bien al contrario, que gran parte de esta visión viene dada por el particular trazado de ésta, cuyo estudio es necesario para entender el ejercicio que hará el poder sobre los espacios urbanos de Ferrara, el cual obedece a unas circunstancias históricas que valdrá la pena aclarar antes de ocuparnos de la obra de Bassani.

La configuración urbana de Ferrara se produce a partir de dos *momentos* o de dos núcleos principales. La ciudad, situada a la ribera del Po, comienza a construirse y a desarrollarse en un primer impulso medieval a partir de la Catedral de San Giorgio y de uno de los brazos del río, dando lugar a un irregular trazado de calles estrechas y sinuosas. Allí fueron relegados a vivir los judíos en 1624, después de las persecuciones a que se vieron sometidos por toda Europa.

El segundo gran impulso urbano (del que en gran parte vivirá también la ciudad decimonónica) vendrá con Ercole I, duque de la Casa de Este, quien, con sorprendente iniciativa, hace de Ferrara la primera ciudad moderna de Europa gracias a la llamada adición Hercúlea: al otro lado del castillo estense se trazan, sí, calles amplias, rectas, renacentistas, pero sobre todo se traza una nueva parte de la ciudad acorde a las necesidades, de una burguesía que ya no quiere vivir en el viejo barrio medieval; y de un duque que, después de perder los territorios rurales en la guerra contra los venecianos necesita elevar la fiscalidad. Lo consigue creando en la ciudad nuevos espacios urbanos que le permitan recuperar todo el dinero que ha dejado de ingresar (Chaves Martín, 2001: 22). Aparece así una morfología urbana de calles amplias, diseñada con una finalidad precisa: obtener el espacio suficiente para construir grandes casas señoriales que permitan recuperar los impuestos perdidos.

A partir de estos dos grandes ejes, la ciudad va creciendo como puede –siempre dentro del límite que le imponen las murallas–: el impulso burgués por el progreso soterra una parte del río, se construye la estación de ferrocarril, se extienden algunos barrios fuera de las murallas y se trazan amplias avenidas en la parte norte de la ciudad, hasta llegar a la Ferrara de los años treinta, cuarenta y cincuenta, el gran escenario de la narrativa de Giorgio Bassani.

3. El ciclo que Bassani –nacido en Bolonia– reúne bajo el título de *La novela de Ferrara* es el resultado de todas las narraciones que, a lo largo de casi cuarenta años, dedica a la ciudad donde pasó su niñez y juventud. A pesar de que los diferentes libros –dos colecciones de cuentos y tres novelas– se fueron espaciando en el tiempo desde 1974 hasta 1980, Bassani corrige, retoca y agrupa sus textos, tratando de

establecer un conjunto orgánico gracias a la unidad que proporcionan la ambientación de los textos en un espacio y un tiempo concretos: la Ferrara que vivió el auge y la posterior derrota del fascismo italiano (Varanini, 1983: 74).

Ese conjunto orgánico adquiere una particular arquitectura narrativa gracias a la lente que Bassani aplica sobre la ciudad, buscando, más que exactitud o veracidad histórica, un tono propio, una visión del mundo que, explica Urbani, se consigue a partir de la combinación de elementos muy diversos: “Il romanzo di Ferrara, ancré dans des circonstances extraordinaires, offre, en définitive, tout un paysage composite, mêle d’Histoire, d’histoires, de fictions et de symboles, sous-tendu par la cohésion d’une écriture et d’une vision du monde” (Urbani, 2001: 157-158).

A partir de la peculiar textura temporal de *La novela de Ferrara*, la crítica se ha preguntado –y el propio narrador se ha pronunciado al respecto– sobre el modo en que Bassani se acerca y se relaciona con la categoría crítica de la novela histórica. Anna Dolfi (1995: 9-11) y Adriano Bon (1979: 9) han insistido en la idea de que Bassani pretendió siempre alejarse de los presupuestos neorrealistas, candentes aún en la narrativa italiana del medio siglo, de la novela política social.¹

¿Cómo trabaja Bassani estos materiales tan concretos? Stefano Guerrero habla de un doble procedimiento: Bassani desmonta el mundo de Ferrara para después volver a construirlo (2004: 157). Desmonta unos hechos históricos y locales muy concretos, los hechos objetivos de la historia, para volver a montarlos a través de una lente: la lente de la memoria y de sus afectos individuales (Varanini, 1970: 21-23). La memoria, su ejercicio de afectos y distancia, organiza y estructura, da coherencia narrativa a la *mirada bassaniana* hacia la historia:

[...] los sucesos se confían deliberadamente, no ya a la transcripción inmediata como fictio de cercanía neorrealista, sino a la memoria, que deseando conocerse y naciendo intencionalmente –en un nivel de intensidad emocional– de la lejanía, permite describir un mundo en el que, a través del tiempo y la distancia, los sentimientos se presentan fijados, contenidos, atenuados, sometidos a control (Dolfi, 1995: 10-11).

Hablar de memoria y lejanía frente a la inmediatez histórica, no es sólo una cuestión *técnica*, asociada a la composición del ciclo narrativo. Bassani vivió realmente la Ferrara fascista, sufrió allí los golpes de las leyes raciales dictadas contra los judíos. Es por eso que buscó un equilibrio entre lo que quería contar (el testimonio), entre la manera de contarlo (el ciclo narrativo como tal, la búsqueda de un punto

¹ Bassani es el *descubridor* de la gran novela *histórica* del XX italiano: *El gatopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, publicada en 1958. (Para la relación entre *El Gatopardo* y *La novela de Ferrara* Cfr. Catania, 2008).

de vista, de un tono) y la propia historia, los acontecimientos. El equilibrio lo encontró en un ejercicio trazado en dos direcciones: primero, mediante el paso de la escritura en tercera persona que caracteriza los relatos de *Intramuros*, a la narración en primera persona que aparece ya en *Las lentes de oro* y se asienta en *El jardín de los Finzi-Contini*, poniéndose así, escribe Anna Dolfi, *de lado* y no *frente* a la historia (1995: 34).

El segundo movimiento lo efectúa en un sentido aparentemente inverso. Explica Pier Paolo Pasolini que, hasta 1950, en los textos de Bassani la ciudad había parecido bajo el elusivo nombre de F.; a partir de ahí, el novelista se decidió a utilizar el nombre completo de la ciudad, transformándose en *otro* escritor que, paradójicamente, al acercarse al realismo se aleja de la representación estricta de la realidad:

Antes, era la prehistoria de un hombre que *no podía* mirar objetivamente la realidad de frente, porque estaba perseguido, excluido, considerado indigno de vivir, y de un hombre de letras que institucionalizaba ese estado de impotencia mediante la adopción de los cánones herméticos, con su obscuridad y su universalismo. Más adelante, Bassani se volvió un curioso escritor realista. En efecto, su prosa no expresa la realidad, pero remite a ella (Pasolini, 2009: 12).

La relación con la ciudad –y con la ciudad dentro de la historia y dentro de su historia– será una de las constantes en la obra de Bassani,² aquilatando el papel de la ciudad según escribe nuevas obras, hasta la culminación del ciclo en 1980. Para entonces, gracias a ese doble movimiento que hemos explicado antes, la ciudad se ha *literaturizado*. Bassani, al conseguir librarse de las exigencias inmediatas de una escritura histórica, aplica una pátina a sus textos –y esto no es otra cosa que lo que tantos críticos, sobre todo a partir del éxito que supone *El jardín de los Finzi-Contini*, han llamado el *lirismo* de Bassani– que le permite alejar su mirada de las necesidades del historiador. La ciudad no es un mapa en el que anotar hechos históricos concretos, sino un escenario en el que dar voz a la memoria colectiva de una ciudad en la que, según Urbani, los monumentos, las calles o los edificios se convierten en actores (2001: 149).

4. Ferrara como escenario, pero también como personaje (Pavani, 2011: 78), ya que la distancia que toma Bassani respecto a la narración histórica en sentido estricto no significa, ni mucho menos, que se sitúe fuera la historia. La ciudad de *La novela de Ferrara* lejos de ser una entidad neutra o vacía de significado, un mero decorado de calles medievales y edificios renacentistas, se convertirá en agente activo de la narración, extendiéndose a su representación novelística todos los problemas sociopolíticos de la Ferrara pre y post fascista.

² Guerrero apunta que la publicación de cada nuevo libro suscitaba odios, miedos y rencores en la comunidad ferraresa, que se lanzaba a los libros de Bassani para buscar paralelismos y reconocerse a sí misma en cada nueva narración (Guerrero, 2004: 156).

Aunque en sus inicios el fascismo italiano no fue especialmente antisemita –de hecho, muchos judíos se incorporaron a las filas del partido fascista, no sin cierto sentimiento de orgullo (Suadi, 1983: 121-122; Bon, 1979: 45)–, según avanzaba el nazismo y se estrechaban los vínculos entre los dos regímenes, la persecución hacia los judíos italianos –y hacia los socialistas y comunistas que se significaban públicamente– ganó en crudeza hasta que en septiembre de 1938 comienzan a dictarse leyes que atacaban directamente a la comunidad judía italiana, a la que pertenecía Bassani³ y que en 1943 sufrió la deportación de casi doscientos de sus miembros ferrareses a los campos de concentración nazis.

Las tensiones, las luchas, el ejercicio y abuso de poder van a establecerse en el arco temporal de *La novela de Ferrara* a partir de dos ejes. El primero y más inmediato tiene que ver directamente con los acontecimientos políticos que están sucediendo a gran escala: el castigo, la represión sobre los dos grupos sociales contra los que se significa el fascismo: los judíos –la mayoría de ellos, por cierto, pertenecientes a la burguesía de la ciudad– y los socialistas y comunistas ferrareses. El segundo eje, sin embargo, es más sutil y con más contradicciones: se trata de la tensión que se establecerá entre una burguesía concentrada en reconstruir la vida de la ciudad después del fascismo y del fin de la Segunda Guerra Mundial –lo que Cattaeno califica como “la miseria morale di chi vuole liberarsene velocemente [de sus responsabilidades]” (1983: 30)– y todos aquellos que fueron testigos del horror, represaliados durante el periodo fascista y que no podían participar de un proyecto común que invita a mirar hacia adelante.

Si hemos dicho antes que la ciudad de Ferrara es el personaje principal de la narrativa de Bassani, todas estas tensiones van a verse reflejadas en el cuerpo de dicho personaje: el ejercicio de poder por parte de los grupos dominantes –o de los que aspiran a serlo– de la sociedad ferraresa se va a filtrar a la configuración urbana, al uso que de los espacios urbanos hagan los personajes de *La novela de Ferrara*, determinando casi siempre el desarrollo de la trama narrativa.

El trazado de las relaciones de poder se establecerá a partir de las posibilidades de uso (y su reverso, claro, el veto) de determinados espacios públicos –comunes, en teoría, a todos los ferrareses– de la ciudad. No sólo se trata de una dinámica de prohibición/permiso, sino de un poder que invadirá y condicionará, desde fuera, determinados espacios privados.

³ Pertenencia que, conviene señalar, no lo es tanto en un sentido religioso, como en un sentido comunitario, lo que Elena Paruolo llama una identidad hebrea de *judío laico* (Paruolo, 2007: 86-7).

5. El límite amurallado de la ciudad será un buen ejemplo para empezar a acercarnos, poco a poco, a Ferrara. "Lida Mantovani", uno de los cuentos que más trabajó Bassani, narra la historia de una mujer perteneciente a las clases más humildes de la ciudad. Lida, de joven, quedó embarazada de un muchacho, David, perteneciente a la burguesía ferraresa, cuya familia desaprobaba el noviazgo. Con el tiempo, David abandona a Lida sin que nunca lleguen a casarse.

Lo interesante del relato son dos cosas: en primer lugar, cómo los espacios públicos del centro, sobre todo los cafés –lugares sociales por excelencia– se perciben ya como un espacio perteneciente sólo a la burguesía de la ciudad, de modo que el mero hecho de que David aparezca allí con Lida se convierta en una provocación:

y con eso se refería a los primeros tiempos, cuando por las noches la llevaba como por desafío incluso al Salvini, cuando iban a sentarse en pleno día en los cafés principales, incluso al de La Bolsa, cuando proclamaba que él, de la vida tediosa e hipócrita que había llevado hasta entonces, universidad, amigos, familia, estaba más que hartó (Bassani, 2009: 34).

Frente a esto, está la idea de que *le mura* aunque no lleguen a funcionar como un *no lugar* de la ciudad, sí que son, sin duda, *un lugar límite*, no sólo en el puro sentido geográfico, que ya conocemos. Cualquiera que haya paseado alguna vez por los alrededores de la muralla sabe que de noche la luz es muy poca, y la visibilidad prácticamente nula: la gente allí casi no es vista. *Le mura* funcionan como un lugar límite porque se convertirán en una zona de la ciudad donde afloja la presión social burguesa sobre la pareja protagonista, basada en el hecho de ser o no vistos. Por eso el encuentro sexual desemboca tantas veces en los prados que crecen junto a la parte exterior de la muralla: "se alejaban en dirección de los muros [y] En el primer rincón oscuro, en el primer prado, él la tumbaba sobre la hierba. Con la barbilla sobre el hombro de él, sin bajar los párpados, se dejaba llevar" (Bassani, 2009: 36-37).

La configuración en el uso de los espacios urbanos es tan rotunda y poderosa que Lida Mantovani la tiene absolutamente interiorizada. Aunque en ocasiones trate de rebelarse y sienta rencor hacia David, ella tiene asumida esta situación. Una noche, después de salir del cine, a la hora de volver a casa, David le propone, como siempre, dar un rodeo que pase por la muralla, evitando las calles del centro. En ese momento, ella piensa:

¡Cuánto mejor sería –pensaba entretanto– volver a casa cortando por el centro! Con la niebla que había por todos lados (en ese par de horas la niebla había aumentado tanto, que las amarillas lámparas de los faroles ya casi no se veían) nadie, pero es que nadie, podría verlos: ni aunque pasaran por el Listone, ni aunque fuesen por Corso Giovecca. Caminarían despacio por las aceras resbaladizas de la humedad, notando que los labios y las cejas se les cubrían de gotitas

tibias, apretados uno contra otro como dos novios de verdad, normales (Bassani, 2009: 36).

La posibilidad que Lida Mantovani ve de caminar por el centro no se basa en una reivindicación del espacio como una ciudadana más (una novia *de verdad*, frente a la novia *oculta* que es ahora), sino en la circunstancia de que podrían pasear por el centro porque a esa hora nadie los podría *ver* juntos.

6. La visibilidad es también la categoría que configura la presión que la ciudad ejerce sobre la homosexualidad del doctor Athos Fadigati, protagonista de *Los lentes de oro*. El otro personaje del relato será la burguesía ferraresa, hebraica o no, observada aquí por Bassani en sus aspectos más inquietantes y dramáticos (Varanini, 1983: 74). Fadigati, que atiende a dicha burguesía en su consulta, no siente excesiva presión por parte de ese grupo social en lo que se refiere a su homosexualidad. Sucede así porque, aunque es algo conocido por la ciudad, él aún no lo ha manifestado públicamente de modo que para ellos “el erotismo de Fadigati daba toda clase de garantías de que siempre se mantendría dentro de los límites de la decencia” (Bassani, 2009: 231). Por eso, en la primera parte de la novela el espacio en que más cerca se encuentra de esa manifestación será el del cine, cuya sala a oscuras se mueve en la superficie entre el espacio público y el privado, no sometida a la vigilancia que el poder ejerce en el aire libre de las calles. Allí, en el cine:

[...] es cierto –no les quedaba más remedio que reconocer–, iba siempre a colocarse a no demasiada distancia de los grupos de soldados [aunque] de soldados nada. Nada en público nunca, ni siquiera los primeros pasos de aproximación, nada escandaloso nunca. Sólo relaciones cuidadosamente clandestinas con hombres de mediana edad y condición modesta, inferior, con individuos discretos, en una palabra, o, al menos, obligados de algún modo a serlo (Bassani, 2009: 231-232).

La clave es el “Nada en público nunca”: la ciudad no deja que sus espacios se vean afectados por lo que para la burguesía de la ciudad supondría una invasión de su norma. De ahí la obsesión por recalcar que no tuvo relaciones con ningún soldado (convertidos en representación de lo público) ni con ninguno de sus miembros, concediéndole sólo la posibilidad del cine y de recibir a sus parejas sólo en su casa. Por eso, cuando Fadigati explicita su sexualidad junto al joven Deliliers, amigo del narrador de la novela⁴, provoca un “escándalo”, una ruptura de la norma social establecida. La conciencia que tiene el doctor del severo juicio desaprobatorio de la ciudad hará que cada vez se sienta más angustiado, hasta verse empujado al suicidio. Un suicidio que tiene lugar en las aguas del Po, cerca de Ponte Lagoscuro, esto es, *fuera* de Ferrara, lejos incluso de las murallas: la presión de la ciudad hace que el médico se suicide y, además, que

⁴ Ada Neiger señala, con acierto, que la amistad entre Fadigati y el narrador es una amistad entre excluidos, ya que no era raro desde el *ottocento* la identificación despectiva entre homosexuales y judíos (2002: 703).

ese suicidio no llegue a *manchar* a la ciudad que literal y simbólicamente ha expulsado al médico mediante su transformación en un elemento disruptor, a través de un mecanismo social que empieza a funcionar justo a partir del momento en que Fadigati decidió hacer público algo que sólo era tolerado como privado.

7. La noche del 15 de noviembre de 1943, en el centro de Ferrara, junto al castillo estense, tuvo lugar uno de los acontecimientos más brutales del episodio fascista en toda Italia: en venganza por el asesinato del “cónsul Bolognese” (ex secretario de la Federación Fascista) son fusiladas once personas, todas ellas –excepto uno, cuenta Bassani– significados antifascistas de la ciudad. Bassani describe esos terribles acontecimientos en el cuento “Una noche de 1943”.⁵

Aquí, los espacios urbanos y su simbología, las huellas que el poder ha dejado sobre ellos, son fundamentales en la trama del texto. Los fusilamientos, ya lo hemos dicho, tienen lugar en Corso Roma, junto al foso del castillo y bajo sus magníficas torres. En el cuento de Bassani estos espacios monumentales y emblemáticos de la ciudad desaparecen, borrados por la historia: ningún ferrarés transita por la acera donde tuvieron lugar los fusilamientos –sólo algún turista despistado, explica el narrador, esto es, sólo quien no conozca la historia–; la presencia del castillo, corazón de la ciudad, se difumina en el cuento debido a la fuerza de la tragedia, aún latente:

[...] es como si la piedra de enfrente vaya a quebrarse de improviso con la explosión de una mina cuyo detonador está a punto de percutir, distraído, el pie del forastero, de quien no sabe por dónde va. O como si una rápida ráfaga de la ametralladora fascista que, disparando precisamente desde allí, desde debajo de los soportales del Café de la Bolsa, una noche de diciembre de 1943 abatió a lo largo de la misma acera a once ciudadanos (Bassani, 2009: 178).

La huella de la que se ha impregnado la acera de Corso Roma, no se queda ahí, sino que alcanza la vida de uno de los habitantes de la ciudad, el farmacéutico Pino Barilari, protagonista del relato. Aquejado de parálisis, el farmacéutico pasaba las horas asomado a su ventana en Corso Roma, testigo de la vida de la ciudad. La noche de los fusilamientos –ordenados por un tal Carlo Aretusi, *Sciegatura*– mientras su mujer se ha deslizado fuera de la casa para encontrarse con alguno de sus amantes, Barilari es testigo directo del espanto que invade, desde el espacio público –en la orden de Sciegatura de dejar los cadáveres en la calle, sin recoger, como *ejemplo* macabro– el espacio privado de la pequeña habitación de Barilari. Anna Dolfi explica cómo después del episodio su carácter cambia, se vuelve hosco hacia su mujer y sus conciudadanos, intenta ocultar su condición de testigo, no enfrentarse a ella (1995: 21-24). En el juicio contra Sciegatura –

⁵ Curiosamente, sitúa el relato en diciembre, en lugar de en noviembre, para, explicaba, partir así de la potente imagen de los once cuerpos en la nieve que, ya para esa fecha, debería haber caído en Ferrara. Es un ejemplo más del tratamiento que da Bassani a los acontecimientos históricos, del filtro y la transformación que la memoria proyecta sobre los acontecimientos históricos.

celebrado después de la guerra, ya bajo un gobierno comunista— Barilari afirma que dormía y no testifica. En la declaración de Barilari no hay temor a Sciegatura y sus posibles represalias sino, en la dirección opuesta, la marca del poder que el fascista Sciegatura ejerció hacia el boticario desde Corso Roma, agrediendo y transformando a Barilari en un testigo que no acepta lo que ha pasado, convirtiéndose así en otro modo de excluido.

8. Terminadas la guerra y la ocupación fascista, la ciudad seguirá siendo escenario de luchas de poder, algo más sutiles pero igualmente importantes. Es el caso de Geo Josz, protagonista de “Una lápida en Via Mazzini”, quien una vez acabada la guerra llega a Ferrara una tarde de verano, desde el campo de concentración de Buchenwald. Josz aparece en Via Mazzini —una calle de alto contenido simbólico a nivel urbano, en tanto que supone el límite entre la Ferrara medieval (judía) y la renacentista (Pavani, 2011: 33)—, donde se encuentra la sinagoga de la ciudad, núcleo —junto al cementerio judío— de la obra de Bassani (Goloboff, 2000). Al llegar allí, un obrero está colocando una lápida en la fachada del edificio, donde la ciudad recoge a modo de homenaje y testimonio el nombre de los ciento ochenta y tres judíos ferrareses que fueron deportados y asesinados en los campos de concentración alemanes. En la lápida Josz lee su propio nombre. La ciudad, en un primer momento, le ha *matado*. A partir de ahí el relato narra la difícil vuelta de Josz a una ciudad que intenta reconstruirse.

Uno de los hallazgos de este cuento es el uso que hace Bassani de una primera persona difuminada en un impersonal “nosotros”, como si fuera la propia ciudad la que hablara y justificara el recelo que produce la aparición de Geo Josz. El cuento entero, la actitud de Josz, se entienden leyendo el siguiente fragmento:

Habrían hecho falta personas un poco menos espantadas que aquellas en cuyo criterio seguía inspirándose la opinión pública media de la ciudad [...] señores todos decentes que, por haber sido fascistas convencidos hasta julio de 1943 y haber dado después, a partir de diciembre del mismo año, su aprobación de algún modo a la República Social, desde hacía tres meses no barruntaban sino insidias y trampas por doquier. Cierta —reconocían—: habían aceptado el carnet de Saló, pero por civismo, lo habían aceptado por puro amor a la Patria (Bassani, 2009: 94).

El primer problema que detectamos es la incomodidad que supone colocar en una de las calles principales de Ferrara una lápida que, a modo de expiación, recordara públicamente lo que —por necesidad de seguir hacia adelante o por conciencia de culpa— se trata de olvidar o de mantener en silencio. Cuando Josz señala que él es dueño de uno de esos nombres, el error se convierte en una buena excusa para retirar la lápida, ya que ésta “iba a tener el grave inconveniente de alterar de modo inoportuno la fachada tan decorosa y sencilla de «nuestro viejo y querido Templo»: una de las poquísimas cosas idénticas gracias a

Dios, a como eran «antes» con que aún podía contar uno en Ferrara” (Bassani, 2009: 93).⁶

Josz se convierte en una figura que recuerda a determinadas capas de la ciudad sus responsabilidades, con la nitidez y la presencia que le da el haber pasado de ser un mero recuerdo estático, grabado en la lápida, a un hombre de carne y hueso que pasea por toda la ciudad, que ocupa el espacio público de las calles y los cafés, haciéndose absolutamente visible. Así se entiende que la luz de la torre donde comienza a vivir, en su antigua casa, esté encendida día y noche, vigilando la ciudad –recordando un poco a Pino Barilari–; y que, a la vez, Josz se erija en un testigo –de nuevo Barilari– que reclamará a la ciudad atención y responsabilidad frente al olvido.

Ahí se establece entre Josz y la burguesía ferraresa una danza que se ejecutará en las calles de la ciudad, un pulso que terminará con la *segunda muerte* de Josz. ¿En qué sentido hablamos de segunda muerte? Cuando vuelve a Ferrara y se da cuenta de que muchos de los antiguos fascistas de la ciudad –no necesariamente responsables directos de su desgracia, pero sí irresponsables precursores en su mirada condescendiente al fascismo– siguen paseando por allí a sus anchas, Geo Josz comienza a presentarse en todos los espacios públicos de la ciudad recordando en su cada vez más demacrado aspecto⁷ su tragedia personal. El muchacho insiste en relatar a todo el mundo las penalidades de la vida en el campo de concentración:

Durante los meses restantes de 1946, todo 1947 y buena parte de 1948, la figura cada vez más andrajosa y desolada de Geo Josz no cesó nunca de aparecer ante los ojos de Ferrara entera. Por las calles, en las plazas, en los cines, en los teatros, en torno a los campos de deportes, en las ceremonias públicas: volvían la cabeza y al instante lo descubrían ahí, incansable, siempre con aquella sombra de afligido estupor en la mirada [...] Ahora ya no había casi nadie que no lo mantuviera a distancia, que no lo eludiese como un apestado (Bassani, 2009: 120).

Las tensiones se establecen, de nuevo, en los usos y usuarios del espacio público: las calles del centro con los viejos fascistas asomándose a ellas de nuevo, los cafés de la ciudad, etc. Lo que sucede es que el enfrentamiento de esa burguesía que intenta salir adelante, con Josz, no puede ser directo, no puede ir a la raíz del sentimiento de culpa que produce el testimonio del joven judío. Se pone en marcha un mecanismo que lo borra del espacio público impidiendo su entrada y acceso a algunos de sus principales espacios, bajo

⁶ Lo que la voz narrativa del cuento no parece dejar de lado y no querer explicar –y en estos matices reside la brillantez narrativa de Bassani– es que, aunque se retirara la lápida y el edificio, en su fachada, quedara “como antes”, la sinagoga, por dentro, había sido totalmente saqueada.

⁷ Bassani conecta la ciudad con la apariencia de Josz: según llega la primavera (símbolo del anhelo de la ciudad por seguir hacia delante, superar heridas y olvidar) Josz se presenta cada vez más delgado, se rapa el pelo e, incluso, llega a salir a la calle con su antiguo uniforme de deportado a pesar, incluso, de que la ciudad, intentando lavar sus culpas en el aspecto exterior de Josz, le regale una gabardina hecha a medida en la mejor sastrería de la ciudad.

el pretexto de la inconveniencia social de su comportamiento y aspecto: es expulsado de un baile por enseñar a los muchachos fotografías de sus familiares muertos en Buchenwald; cuando intenta acceder al club social del “Círculo de Amigos de América”, del que era miembro antes de la guerra, se le niega la entrada por ir vestido “como un mendigo y con la cabeza rapada de los presidiarios” (Bassani, 2009: 123). Incluso el prostíbulo de Via Arianuova, el más privado de los espacios públicos de una ciudad, será vedado al joven Gosz.

Estas prohibiciones lo borran de la ciudad convirtiéndolo en un fantasma. Según avanza el relato Josz es alguien con cada vez menos presencia física, la misma corporalidad que explicó su vida y que demostró que no era uno de los muertos que figuraban en la lápida. Ferrara ignora a Josz, alejándolo de una integración que aceptara la necesidad de su dolor, de su testimonio y de su imposibilidad de olvidar y de conciliarse con los que destruyeron su familia. Aislado dentro de su propia ciudad, expulsado su testimonio del espacio público, Josz acaba marchándose de improviso para no volver a aparecer jamás.

9. En *El jardín de los Finzi-Contini*, la novela más importante y conseguida de Bassani, aparece de nuevo la presión que el poder fascista ejerce sobre los espacios públicos, acompañada de un nuevo e importante matiz: el papel del jardín. La novela cuenta la relación de un narrador bastante parecido al propio Bassani con los Finzi-Contini, una familia judía de Ferrara, en especial con el hijo, Alberto, que acaba muriendo de un granuloma, y con la chica, Micòl, de la que está enamorado.

Después de lo que hemos visto ya, no sorprende que en la novela nos encontremos con que la burguesía judía (algunos de los cuales, como el padre del narrador, habían aceptado el carnet del fascio) se vea desplazada de los espacios públicos. El narrador de la novela, expulsado del club de tenis Eleonora d’Este, estrecha entonces su relación con los Finzi-Contini, quienes disfrutaban en su casa de una cancha privada de tenis.

Hay algo en esta novela que no se repite en el resto de la producción narrativa de Bassani y que se transforma aquí en símbolo: la aparición del jardín, de la gran casa de los Finzi-Contini.⁸ El jardín ha sido siempre un espacio simbólico típico de la burguesía urbana, entendido como el lugar que, en medio de una ciudad, permite disfrutar de la naturaleza –una naturaleza *ordenada*– sin salir de los límites del espacio privado. Bassani lo convertirá en símbolo de un espacio privado donde, se supone, no puede entrar la historia. El jardín de los Finzi-Contini será un lugar ajeno a la presión que el poder fascista está ejerciendo

⁸ En realidad, y a pesar de que muchos turistas recorran la ciudad buscándola, la casa de los Finzi-Contini no existió nunca: se supone que ocuparía gran parte de la zona renacentista de la ciudad, desde la calle Ercole I hasta el límite superior de las murallas.

sobre todos los espacios de la ciudad. Por eso, a pesar de ser judío —o precisamente por eso, por serlo, igual que los Finzi-Contini—, el narrador puede ir allí a jugar al tenis, o a terminar tranquilamente su tesis de licenciatura en la biblioteca del profesor Ermanno Finzi-Contini.

En el corazón mismo de la ciudad se crea un espacio situado fuera de la historia y fuera de la vida social de la ciudad (Spinette, 1983: 82-83), regido por un padre de familia que, al contrario que tantos judíos de la burguesía ferraresa, no ha aceptado nunca el carnet del partido fascista, siempre con la excusa de esa vida replegada hacia dentro, hacia el jardín, hacia la casa inaccesible, a la que el narrador sólo llega a entrar invitado por Micòl y Alberto Finzi-Contini.

Sin embargo, y aquí de nuevo la huella del poder sobre los espacios urbanos de Ferrara ejerce su presión, es imposible que existan lugares fuera de la historia, es imposible que continúe el *encanto*, el *hechizo* del jardín (Bon, 1979: 30-31, 85), que acabará por desvanecerse ante la terquedad de los acontecimientos históricos. El narrador será el primero en abandonar un espacio cerrado en el que, cierto, no parece entrar la historia, pero en el que hay una atmósfera *enfermiza*, que afecta físicamente a su amigo Alberto, y que a él le hace *enfermar* en el ánimo, debido a su extraña y nunca correspondida relación con Micòl. Poco después, la isla del jardín no servirá ni a los mismos Finzi-Contini, que en 1943 son capturados y enviados por parte de los “repubblichini” a los campos de concentración alemanes (Bassani, 2009: 585).

El jardín, la casa de los Finzi-Contini, símbolo de los tiempos felices que el narrador pasa al abrigo del viento fascista, se convierte con el tiempo en una ruina, en una casa clausurada, hermanada con el mausoleo que la familia construyó, sin haber podido llegar a usarlo nunca, en el cementerio judío de Ferrara.

10. “Los últimos años de Clelia Trotti” posiblemente sea el cuento más conmovedor, en un sentido cívico, de todo el ciclo ferrarés. La historia de la maestra socialista que vivió encerrada durante años, entre la cárcel y su propia casa, se narra desde la perspectiva de un joven, Bruno Lattes, que la conoció en vida y a cuyo entierro asiste, después de haber pasado unos años fuera de Ferrara, escapando de la persecución fascista.

A Clelia Trotti, como en cierto modo le pasó a Geo Jozs —aunque desde otra perspectiva— se le borró de la ciudad. Debido a su militancia socialista tiene que pasar la mayor parte del tiempo confinada en su casa, donde Bruno Lattes la visita de vez en cuando y donde se forja la amistad entre ambos. En ese sentido, y después de todo lo que hemos visto, la huella del poder sobre el uso que Clelia podría hacer del

espacio urbano es evidente y casi redundante, por lo que no nos extenderemos más sobre él.

Sí es interesante la aparición, en el gran mapa urbano que es *La novela de Ferrara*, de un espacio nuevo: la Piazza della Certosa, en el Cementerio Municipal de Ferrara, junto a las murallas. En las primeras páginas del cuento (Bassani, 2009: 127-129) se explica una de sus peculiaridades: no es tanto un lugar sombrío o de muerte, sino un lugar a mitad de camino entre lo público y lo privado. Zona de encuentro para parejas de jóvenes enamorados, los novios van allí en busca de una intimidad que comparten con paseantes o con algunas “criadas indiscretas” como las define Bassani. La Certosa, sin dejar de pertenecer al dominio de lo público, adquiere tintes de territorio privado (Pavani, 2011: 63-64).⁹

El cementerio será el espacio en torno al cual giren los dos tiempos clave de la narración y de la relación entre Bruno Lattes y Clelia Trotti. Ya la última cita de los dos personajes tiene lugar en la Certosa, donde surge la imagen central del relato: una joven pareja de novios que coquetea en la intimidad del lugar y que, frente a él –judío, que pronto abandonaría la ciudad– son hermosos, felices, despreocupados. Representantes de esa parte de la burguesía ferraresa que apoyó al fascismo:

Más que bellos le parecían maravillosos, inalcanzables. ¡Ahí estaban pues, los modelos, los prototipos de la raza! – se decía, con odio y amor desesperados, y entornando los párpados–. Su sangre y su alma eran mejores que las de él. Si no se equivocaba, la muchacha llevaba el pelo atado, detrás, con una cinta roja. Y la poca luz que quedaba parecía recogerse enteramente en aquella cinta (Bassani, 2009: 176).

Años después, muerta ya Clelia Trotti en una cárcel de Codigoro –ciudad donde permanece enterrada durante tres años– el cementerio vuelve a ser el lugar central de la narración. Una vez terminada la guerra y la ocupación fascista, se trasladan desde Codigoro a Ferrara los restos de la maestra. El cortejo fúnebre –envuelto en una indudable atmósfera de desencanto– y el acto de homenaje que se le dedica en el cementerio son la última y única posibilidad de que Clelia Trotti pudiera, en un ejemplo de resistencia y memoria crítica contra el olvido (Catania, 2008: 118-119), ocupar un espacio público que se le vetó en vida, obtener el reconocimiento público de sus conciudadanos.

Pero, de nuevo, y como le sucede a Geo Jozs, dicho reconocimiento resulta imposible. Durante el entierro de Clelia Trotti se libra un pulso sobre el espacio público, donde el poder se cifra en la figura de una nueva pareja de enamorados que, citada en la Certosa y desconocida por todos, invade simbólicamente el discurso del secretario provincial de la ANPI. La chica aparece en una ruidosa motocicleta que a través

⁹ Al contrario de lo que sucede con el cementerio judío. Situado justo al lado del cristiano, no tiene un acceso libre, y es necesario que los encargados de su mantenimiento abran al visitante y le dejen pasear por su enorme extensión.

del estruendo del tubo de escape sin silenciador interrumpe hasta tres veces el homenaje a Trotti. Allí se reúne con un muchacho, probablemente su novio, que la espera para jugar un partido de tenis. Los dos aparecen caracterizados por Bassani como un correlato de aquella pareja que tanto fascinó a Bruno Lattes en su última cita con Clelia Trotti: jóvenes rubios, hermosos (ella, incluso, vuelve a tener una cinta roja en el pelo) e indiferentes ante el homenaje público que tan emotivo es para el resto de los reunidos en la plaza.

La pareja, en tanto que representantes –tal vez inconscientes o inocentes– de esa burguesía cómplice con el fascismo que la encarceló y privó de su dimensión pública, sabotea o interfiere la única posibilidad de actuación, de presencia pública de Clelia Trotti; deja su huella, su marca de humo y ruido sobre el féretro de la maestra:

«Llevo casi media hora esperándote» decía el joven tenista sin dar señal de querer levantarse. «¡No te quejes!», respondió la muchacha. Indicó con una leve mueca burlona la plaza atestada por una multitud hormigueante. «Has tenido con qué entretenerte, me parece.» «¡Chsss! ¡Silencio!», repitieron, por tercera vez los hombres subidos a los mojones. El muchacho adoptó un aire de duro de cine. Indicó el *scooter* con sonrisa maliciosa. «¡Deja la manita quieta de una vez!» «Mejor vámonos», se quejó la muchacha, pese a que, al mismo tiempo, tras haber bajado del sillín y haber apagado el motor, se sentaba junto a su amigo. «¿Qué quieres? ¿Quedarte aquí?» (Bassani, 2009: 137).

11. Del cementerio de la Certosa a los cafés del centro, pasando por las murallas, por la sinagoga o por jardines que en realidad no existieron nunca –por más que los turistas los busquen–, el plano de Ferrara se convierte, en la obra narrativa de Bassani, en un escenario donde los valores dominantes de la ciudad en cada momento (la burguesía biempensante, el fascismo, la necesidad de reconstrucción cívica tras la Segunda Guerra Mundial) presionan, de manera más o menos soterrada, sobre los usos del trazado urbano, condicionando –o incluso impidiendo– la relación con la ciudad de todos aquellos que, de un modo u otro, colisionan con los representantes y las necesidades del poder público ferrarés.

BIBLIOGRAFÍA

Bassani, G. (2009). *La novela de Ferrara*. Barcelona: Mondadori.

Bon, A. (1979). *Come leggere Il giardino dei Finzi-Contini di Giorgio Bassani*. Milano: Ugo Mursia.

Catania, L. (2008). Bassani, Tomasi di Lampedusa e il legame con il passato. *Otto/Novecento, rivista quadrimestrale di critica letteraria*, Nº 32, Vol. III, 117-122.

Cattaneo, G. (1983). Il romanzo di Ferrara. En Sempoux, A. (ed.). *Il romanzo di Ferrara. Contributi su Giorgio Bassani* (pp. 27- 40). Louvain: Faculté de Philosophie et lettres de l'Université Catholique de Louvain.

Chaves Martín, M. (2001). *Ferrara (1492-1992). Arquitectura y ciudad*. Madrid: Editorial Complutense.

Dolfi, A. (1995). El diafragma especular de la distancia. En Bassani, G. *La Garza* (pp. 9-37). Madrid: Cátedra.

Goloboff, G. M. (2000). La ciudad íntima de Giorgio Bassani. *Quimera: Revista de literatura*, 196, 53-55.

Guerrero, S. (2004). Crocianesimo e antifascismo nella poetica di Bassani. *Otto/Novecento, rivista quadrimestrale di critica letteraria*, 28, III, 149-160.

Neiger, A. (2002). Storie di «vite nascoste» in Thomas Mann e Giorgio Bassani. *Critica letteraria*, 117, 699-708.

Paruolo, E. (2007). Giorgio Bassani, scrittore ebreo. *Esperienze letterarie*, 32, I, 85-96.

Pasolini, P. P. (2009). La historia del Bassani escritor comienza con una duda: F. o Ferrara. En Bassani, G. (2009). *La novela de Ferrara* (pp. 11-13). Barcelona: Mondadori.

Pavani, M. (2011). *L'eco di Micòl. Itinerario bassaniano*. Ferrara: 2G Editrice.

Sempoux, A. (1983). Il Romanzo di Ferrara. En Sempoux, A. (ed.). *Il romanzo di Ferrara. Contributi su Giorgio Bassani* (pp. 27-40). Louvain: Faculté de Philosophie et lettres de l'Université Catholique de Louvain.

Spinette, A. (1983). Il cerchio inquieto. En Sempoux, A. (ed.). *Il romanzo di Ferrara. Contributi su Giorgio Bassani* (pp. 81-84). Louvain: Faculté de Philosophie et lettres de l'Université Catholique de Louvain.

Suadi, F. (1983). Gli Ebrei nel fascismo, leggendo Bassani. En Sempoux, A. (ed.). *Il romanzo di Ferrara. Contributi su Giorgio Bassani* (pp. 119-142). Louvain: Faculté de Philosophie et lettres de l'Université Catholique de Louvain.

Urbani, B. (2001). Il romanzo di Ferrara de Giorgio Bassani: une écriture de l'histoire. *Langues néo-latines: Revue des langues vivantes romanes*, 316, 145-158.

Varanini, G. (1970). *Bassani*. Firenze: La Nuova Italia.

— (1983). L'arte di Giorgio Bassani. En Sempoux, A. (ed.). *Il romanzo di Ferrara. Contributi su Giorgio Bassani* (pp. 65-80). Louvain: Faculté de Philosophie et lettres de l'Université Catholique de Louvain.