

## *La conversación interrumpida*

Vincenzo Consolo

En la Villa de los Monstruos de Bagheria, en el patio en el que se despliega la teoría de las figuras grotescas, la farándola petrificada de pesadillas, de alucinaciones, de caprichos goyescos —y era aquel el tiempo de los viajes en grupo por la isla, del descubrimiento de pueblos, de monumentos, de personajes, de fiestas populares—, a un escritorzuelo que manifestaba antipatía en relación a la novela policiaca, por la carencia de escritura decía, o mejor, por la presencia de una escritura funcional que es lo habitual en este género literario, por la prevalencia en él del contenido sobre la forma, de la comunicación sobre la expresión, por su mecánico engranaje que prescinde de la poesía, Leonardo Sciascia, sonriendo con una sonrisa entre enigmática y divertida, intentaba hacerle entender que la novela policiaca es importante, a veces necesaria, y, si resulta ayuna de forma y carente de poesía, paciencia (peor para la forma y peor para la poesía, habría dicho). Era el 61, y había publicado ya, el escritor, *Las parroquias de Regalpetra* y *Los tíos de Sicilia*; pocos meses después aparecería *El día de la lechuza*.

Entendió entonces el joven literato lo que escondía la sonrisa de Sciascia, entendió qué era para el escritor la novela policiaca: un instrumento —el más oportuno, acaso el más válido, el más vigoroso y más aguzado, el más lúcido sin duda— para afrontar la realidad, la oscura, terrible, realidad siciliana. La novela negra era, en definitiva, igual que el pico con el que el azufrero, sagaz y hábilmente, dentro de las peligrosas vísceras amarillentas de la mina, arranca rocas, excava pasadizos, galerías. Cuyo lenguaje no puede sino reflejar el del pico, su función: un lenguaje duro y afilado, preciso e incisivo, de contenida emoción y de comunicación desplegada, de máxima claridad y orden contra la oscuridad y el

desorden (dice Pasolini del lenguaje de Calvino: “Es la aceptación de lo normativo, su asunción sobre una urdimbre de tipo europeo, francés especialmente”<sup>1</sup>; lo mismo puede decirse del de Sciascia, con la matización de que su urdimbre francesa está cuajada de piedras, de ácidos, de fuegos sicilianos).

*Función* hemos dicho. ¿Cuál es la de lo policiaco en Sciascia? La función civil. Si toda la obra del escritor es de inspiración y tema civiles, en sus textos policiacos resulta más directamente manifiesta la que podríamos llamar la epopeya de la plaza: una conversación, lógica, laica, sobre cuestiones sociales y políticas, una contundente, filosófica “conversación en Sicilia”, una conversación como la representada en *La flagelación* de Piero della Francesca, en la que ha indagado Carlo Ginzburg. En Piero, dice el historiador, se da un desplazamiento de los planos: del sagrado al humano, del drama a la especulación. En esta especulación, en esta acuciante, pública, conversación, Sciascia es hijo de Pirandello. Pero la escritura policiaca de Sciascia —que él llama a veces parodia o *sotie*— es la inversión del género: hay un delito, un investigador, pero no se llega nunca a la identificación del culpable, a su condena; no se llega a la solución del drama, a la sutura del desgarro en el cuerpo social. Ha escrito Moravia: “Sciascia seguía un método opuesto al de sus amigos iluministas: estos iban del misterio a la verdad, a la racionalidad; Sciascia iba por el contrario de la verdad y la racionalidad al misterio”. Tiene razón Moravia, pero la cuestión es que el misterio está en la “cosa”, en el asunto del relato, en la realidad político-social. El escritor descendía con

su lámpara de minero hasta los subterráneos del poder y, al alumbrar, ante su mirada se abrían, se revelaban, nuevas y ocultas galerías, insondables, pavorosos meandros. Sus textos policiacos no eran por tanto sino amargas y dolorosas metáforas de la realidad política italiana. Eran espejo y especulación del misterio mafioso y criminal. Relatos que a menudo anticipaban hechos que poco después la realidad verificaría.

Entre el 61 y el 74 Sciascia publica cuatro novelas policiacas: *El día de la lechuza*, *A cada quien lo suyo*, *El contexto*, *Todo modo*. Las dos primeras, de la mafia a la política, corresponden aún a la época de la mafia del feudo, de la mafia rural; las otras dos, de la política a la mafia, corresponden a la mafia urbana, a la sociedad neocapitalista. A través de los cuatro relatos se puede observar la historia de Italia en aquellos años, el proceso de degeneración del poder político y de los órganos del estado paralelamente al desaforado crecimiento de ese fenómeno, de ese cáncer de la sociedad civil, la mafia, que parece haber operado su metástasis sobre el cuerpo del estado. *El contexto* se desarrolla en un imaginario país mediterráneo, una especie de Grecia que fatídicamente se asemeja a Italia, en el que se está produciendo un golpe de estado. De los cuatro, *Todo modo* nos parece el relato de mayor tensión política y literaria (“*Todo modo* está destinado a entrar en la historia literaria del siglo XX como uno de los mejores libros de Sciascia”, escribe Pasolini).

En este relato el escritor va hasta el corazón del poder político en Italia, hasta el centro mismo de un partido; a la matriz metafísica en la que el partido se inspira y de la que deriva su poder; y en el momento crítico en que los más altos representantes de ese poder manifiestan su fe metafísica mediante los ejercicios espirituales. Pero

---

1 - En el ensayo “Nuevas cuestiones lingüísticas” (1964), incluido en el volumen *Empirismo herético*.

todo en el relato, como en la realidad, es vuelto del revés: la metafísica del bien deviene metafísica del mal; el Diabolo toma el puesto de Dios; los ejercicios espirituales se convierten en ejercicios criminales. El texto está plagado de referencias intertextuales, de significados explícitos e implícitos. El personaje narrador, un pintor, “nació y vivió durante años en lugares pirandellianos, entre personajes pirandellianos, tan es así [dice], que entre las páginas del escritor y la vida que viví hasta bien superada la juventud no hay distancia alguna, ni en la memoria ni en los sentimientos”.

La narración parte, pues, de Agrigento, de Racalmuto. Y desde aquí, el protagonista, un hombre solo —reconstruyendo *à rebours* toda una cadena de causalidades<sup>2</sup> y reapropiándose de la infinita posibilidad musical de ciertos momentos de la infancia, justo con la frase o tema musical de que habla Giacomo Debenedetti en la mente— lleva a cabo un acto de libertad, y parte. Pero es preciso citar el pasaje en el que Debenedetti escribe a propósito del mundo de Pirandello, que Sciascia toma como punto de partida para su narración: “A semejanza de una célebre definición que hace del universo kantiano una cadena de causalidades pendiente de un acto de libertad, se podría resumir el universo pirandelliano como un prolongado sometimiento en un mundo sin música, pendiente de una infinita posibilidad musical, de la intacta y aplacada música del ‘hombre solo’”.

Parte pues, decíamos, el protagonista de *Todo modo*, y al cabo de tres días de vagabundeo llega al retiro de Zafer. Aquí la posibilidad musical es interrumpida por

el estruendo de un concierto de balas, redondas y pulidas como aquellas palabras tres veces reiteradas por San Ignacio en la “Primera anotación” de sus *Ejercicios espirituales*: “Todo modo, todo modo, todo modo [...] para buscar y hallar la voluntad divina...”. Ejercicios, método, iniciación, puerta al camino de la *noche oscura*<sup>3</sup>, la teología mística, la contemplación. No nos hallamos, a la vista está, ante el catolicismo de Pascal o de Manzoni, sino ante otro decadente y caduco (incluso a nivel estilístico o lingüístico) que conduce a la oscuridad, a la disgregación, a la aniquilación; conduce a *La balsa de la Medusa*<sup>4</sup>; porque, dice don Gaetano, el deuteragonista, “el naufragio ya se ha producido”, y el siglo, el mundo, para el católico, “es el borde del abismo, dentro y fuera de nosotros. El abismo que invoca al abismo”.

Nunca se ha adecuado al tema la estructura policíaca como en este libro, dialécticamente, como construcción racional contra la disgregación de la razón, la indagación contra el desconcierto, la memoria contra el olvido, la cultura contra la ignorancia, el *logos*, la palabra contra lo inexplicable, el silencio. Pero es este al mismo tiempo el más misterioso de los relatos policíacos de Sciascia, es decir, aquel donde no es posible, en absoluto posible, la identificación del asesino, pues la razón indagatoria se detiene ante el muro de la metafísica: de la metafísica religiosa y de la metafísica del poder. Estamos entonces, ahora sí, en la “balsa de la Medusa” en la que puede estallar el canibalismo, pero

3 - En español en el original, al igual que la cita de San Ignacio.

4 - El cuadro de Géricault, en referencia directa o a través de leves alusiones, aparece reiteradamente en la obra de Consolo, icono de la desolación o de la paralizante (medusea, gorgónea) melancolía.

2 - Errata en el original: *casualità* por *causalità*.

estamos también en el ámbito de lo literario, el único en el que se puede aún “imaginar y hacer”, en el que el autor o el yo narrador, en un gesto de libertad y de liberación como el del Lafcadio de Gide<sup>5</sup>, puede erigirse en ángel exterminador, en ángel justiciero.

En *Todo modo*, como en otros libros de Sciascia, hay como anticipaciones (profecías han sido llamadas). *Todo modo* anticipa acontecimientos, y genera necesariamente otros dos libros: *Cándido* y *El affaire Moro*. Por lo que hace a *Cándido*, hay en *Todo modo* una suerte de autocita, si bien por antífrasis, de un libro por venir. Dice el narrador: “Y quizá se pueden hoy reescribir todos los libros que han sido ya escritos; y no se hace otra cosa [...]. Todos, menos *Candide*”. Los acontecimientos, los acontecimientos italianos, obligarán sin embargo a Sciascia a reescribir incluso *Candide: Cándido* —o sea, un sueño siciliano. Esos acontecimientos que lo obligarán también a escribir, con piedad, sobre Aldo Moro, asesinado en la “balsa de la Medusa”<sup>6</sup>.

*El affaire Moro*, la militancia política y el compromiso civil en el Parlamento italiano, que concluye con la redacción del informe de la minoría en la comisión parlamentaria sobre el “Caso Moro”, parecen marcar un giro en el itinerario literario de Sciascia. El escritor parece renunciar a sus célebres y magistrales narraciones policíacas que interpretaban y presagiaban la realidad política y civil contingente y futura.

El mundo, el mundo civil, parece decir, se ha hecho tan tenebroso, tan horrenda e indescifrablemente an-

tisocial y criminal, tan mafioso, que ya no es posible, permaneciendo en la plaza, a la luz del sol, narración alguna que pueda representarlo e interpretarlo. A menos que, con un mortal riesgo ético, e incluso material, físico, se quiera descender a los subterráneos de Gide, a los oscuros meandros del poder de misteriosas y criminosas sectas de balzaquianos *Dévorants*. Digamos aquí, rápidamente, que lo que no fue posible para el narrador, es decir, descender a los subterráneos del poder, sí lo fue para un grupo de jueces: les fue posible a Chinnici, a Falcone, a Borsellino, a otros más. Que han pagado con la vida su atrevimiento.

En el decenio entre 1979 y 1989, mientras el escritor se refugiaba en sus narraciones históricas, en sus ensayos y en sus memoriales, parecía que el cáncer continuaba devorando a la sociedad civil. Y parecía que paralelamente comenzaba a devorar a la persona. El cáncer del hombre se convertía en metáfora del cáncer de la sociedad y viceversa.

Hablábamos antes de la soledad del escritor, una soledad que es evidente (es la palabra adecuada) en sus últimos dos relatos: *El caballero y la muerte* y *Una historia sencilla*. Se hace evidente, la soledad, a través de dos citas iconográficas, de Durero y de Klingner respectivamente.

Un famoso grabado de Durero se convierte en *leitmotiv* en *El caballero y la muerte*: “Ya se había acostumbrado a tenerlo enfrente, en sus muchas horas de oficina. *El caballero, la muerte y el diablo*. Detrás, en el cartón de protección, estaban los títulos, escritos a lápiz, en alemán y en francés: *Ritter, Tod und Teufel; Le chevalier, la mort e le diable*. Y misteriosamente: Christ? Savonarole? El coleccionista o el marchante que se había preguntado por esos nombres, ¿pensaba

---

5 - Protagonista de la novela *Los subterráneos del Vaticano* (1914).

6 - El dirigente democristiano fue secuestrado y asesinado por las Brigadas Rojas en 1978.

quizá que Durero había querido simbolizar en el caballero a uno o a otro?”.

Tales consideraciones sobre el grabado de Durero son del protagonista del relato, Vice (comisario), condenado a morir por una enfermedad inexorable, pero asesinado antes por el poder político-mafioso. Ese *caballero* de Durero ha suscitado las reflexivas páginas, las sugestivas interpretaciones del crítico Panofsky<sup>7</sup>; y ha permitido a la italianista Lea Ritter Santini remitir a tantos escritores que con esa imagen se han enfrentado: Nietzsche, Mann, Hofmannsthal, D’Annunzio...<sup>8</sup>.

Para nosotros ese caballero de Durero, acechado por la Muerte y el Diablo, que, firme en su armadura, seguro a la grupa de su poderoso caballo, avanza solitario hacia la ciudad atalayada en la cumbre de la lejana colina, la ciudad ideal, utópica, que nunca alcanzará, remite a otro caballero, al *Caballero destrozado* de Max Klinger: un hombre está en el suelo, aplastado por el cuerpo de su caballo, inerte pues la espada (la pluma) ha caído de su mano, solo y moribundo en medio del bosque, un cúmulo de negros cuervos que revolotean sobre él, dispuestos a hacer presa en él. A un inquietante Max Klinger (un Klinger que ha leído a Poe y que ha sido leído por Hitchcock) cita Sciascia en su relato último, de despedida, *Una historia sencilla*: “El interruptor. El guante. El sargento nada sabía, ni la habría valorado, de una famosa serie de grabados de Max Klinger, titulada precisamente *Un guante*, pero el guante del comisario atravesaba, sobrevolaba su

mente, se encabritaba, como entonces en la fantasía de Max Klinger”.

No un guante sino, como por transliteración, pájaros negros revolotean sobre aquel caballero desarzonado que está a punto de morir, que muere. Los negros pájaros del poder político-mafiosos: entre ellos, el más siniestro, el más famélico y devorador, un goyesco “buitre carnívoro”<sup>9</sup>, un jefe político-mafioso cuyo nombre quizá nunca consigamos saber. ■

---

7 - E. Panofsky, *La vida y las obras de Alberto Durero*, Milán 1967 (N. del A.).

8 - L. Ritter Santini, *Las imágenes entrecruzadas*, Bolonia 1986 (N. del A.).

---

9 - En español en el original.