Giorgio Bassani y la memoria histórica

Por José María Herrera

LA AMNESIA DE POSTGUERRA

Al concluir la Segunda Guerra Mundial, las naciones europeas se vieron en la necesidad de elaborar una versión asumible de su responsabilidad en los acontecimientos que devastaron el continente. La tarea era difícil, pues, como escribió Curzio Malaparte, «no había sido una guerra de hombres, sino de canallas». Salvo los ingleses, cuyos sacrificios en contra de Hitler disculpaban los excesos de última hora, todos tenían de qué avergonzarse. La prioridad, no obstante, era la reconstrucción material de Europa y su estabilización política, y cada Estado afrontó las cosas a su manera. Suiza y Suecia disimularon sus coqueteos con el nazismo, tan provechosos desde el punto de vista económico, aportando cuantiosas sumas a la reconstrucción. Holanda castigó con dureza a los colaboradores, pero, a diferencia de Noruega, los amnistió a las primeras de cambio. En Francia, donde la noción de colaboración resultaba problemática debido al régimen de Vichy, legítimo para muchos, las culpas se diluyeron entre retóricos aspavientos, y en los países sujetos a la dictadura del proletariado, las depuraciones sirvieron principalmente para quitar de en medio a cualquiera que osara cuestionar el comunismo. Por lo que se refiere a los culpables directos del desaguisado, el remedio fueron las soluciones de fantasía. Austria adoptó el disfraz de víctima del expansionismo germano cultivando la neutralidad que recomendaba la inquietante proximidad del ejército rojo; Alemania del Este, tras permitir a los cuadros nazis sustituir la esvástica por la hoz y el martillo, cultivó la leyenda de una secreta resistencia a Hitler, y en la otra Alemania, oficialmente responsable del horror, se convino que sólo habían sobrevivido los inocentes.

Estas operaciones de maquillaje fueron contestadas rápidamente, aunque sin demasiado éxito. A la mayor parte de la gente le interesaba poco la verdad. Todavía en 1969, las autoridades francesas prohibieron el estreno televiso de *La pena y la piedad*, un documental de Marcel Ophuls que trata de la corrupción durante la guerra y la masiva colaboración con el invasor. Los mismos que en los años treinta se vanagloriaban de empujar con sus manos el carro de la historia, se las arreglaron en los cuarenta y cincuenta para pasar por sus víctimas. Hoy las cosas ya no se ven de esa forma. La concesión del Nobel a autores como Imre Kertész, Herta Müller o Patrick Modiano, cuyos textos reflejan la realidad de la época en términos muy distintos a los felices tópicos de entonces, y la proliferación de ensayos, memorias y películas que insisten en mostrar el amplío respaldo popular que

tuvieron los nazis –desde *La liebre con ojos de ámbar* de Edmund de Waal a *La mujer de oro*, de Simon Curtis–, apuntan a que Europa ha superado eso que Henry Rousso llamó «síndrome de Vichy»: la dificultad para reconocer lo que había ocurrido realmente durante la guerra. La cuestión, a la vista del culto actual a la figura de la víctima –culto sospechoso detrás del cual cuesta no ver cierto interés por explotar el dolor ajeno–, está en saber si ese cambio es una reacción a los tópicos absolutorios de posguerra o fruto del olvido que sigue siempre al paso del tiempo.

EL CASO ITALIANO

También Italia conoció el arrepentimiento sin penitencia, la autoexculpación y la amnesia. Había mucho que olvidar. Durante veinte años había imperado allí el fascismo, un movimiento que supo aprovechar en sus inicios la impresión de que el país se estaba convirtiendo en un mausoleo y necesitaba grandes reformas. Entre quienes reclamaban la ruptura con la tradición –Marinetti y los futuristas, por ejemplo– y los partidarios de evitar cualquier cambio apareció un término medio salvador: Mussolini. Su fórmula para combinar tradición y modernidad fue el pastiche, una mezcla de paternalismo socialista y amor burgués al orden que obligó a sacrificar primero la idea de ley y luego todo lo demás. La caída de Mussolini en 1943, con la guerra por decidir, brindó, no obstante, a los italianos, una magnífica oportunidad para desvincularse de él. La lucha contra la República de Saló, último bastión del régimen, la resistencia a los alemanes y el diagnostico marxista de que el fascismo reflejó los intereses de clase de la burguesía urbana, maquillaron su imagen hasta el punto de que cuando, en los sesenta, Renzo di Felice demostró en su biografía de Mussolini que este había contado con el apoyo de la pequeña burguesía, el proletariado, los campesinos y hasta los propios judíos, el escándalo fue mayúsculo. Pero tenía razón. Bassani lo confirma al recordar que el noventa por ciento de los habitantes de Ferrara, incluida la comunidad hebraica a la que él mismo pertenecía, lo apoyaron. Su hipótesis, más dura que la de di Felice porque cuestiona uno de los artículos fundamentales de la fe progresista, es que el fascismo consiguió el respaldo de la nación no defendiendo los intereses de una parte, sino explotando la mediocridad del conjunto, una masa cerril a la que sedujo con «una papilla de ideas convertidas obscenamente en expresión totalitaria del genio nacional». El estilo teatral, hiperbólico y narcisista que utilizaba Mussolini en su condición de primer actor del régimen sólo pudo funcionar gracias a la militante estupidez de las masas. Lo mismo defiende Alberto Savinio en *El rapto de Europa* cuando afirma que el régimen fascista no fue responsable de la inercia pensante de los italianos, sino sólo de su «sistematización y codificación». De lo que no cabe duda, desde luego, es de que el mito del pueblo comprometido con la libertad constituye una burda patraña ideológica. Acordémonos de todos esos que tras la muerte de Franco se vanagloriaron de haber llevado una doble vida política, dócil en la superficie, subversiva en el fondo. De ser cierto su testimonio, España tuvo entonces que parecerse a esa

organización anarquista formada exclusivamente por policías infiltrados que Chesterton describe en *El hombre que fue jueves*. Algo parecido ocurrió en Italia al acabar la Segunda Guerra Mundial: tipos que lustraban a lengüetazos las botas del dictador presumieron luego de haberlo combatido día y noche.

Olvidar es necesario. Llegado cierto punto es mejor dejar que las heridas se cierren. Pero no todo debe olvidarse. Entre el carroñero que aparece en escena cuando las fieras que matan se han marchado y hombres como Bassani existen diferencias notables. La primera y más evidente es que su esfuerzo por impedir el olvido no responde a la sed de venganza, ni siquiera al deseo de que se haga justicia, sino a la necesidad de honrar a los muertos y adoptar una postura ética acorde con su sufrimiento. A un judío como él tuvo que disgustarle sobremanera la forma en que la sociedad trató de superar la mala conciencia. Difícilmente podía olvidar el celo que muchos italianos pusieron en el cumplimiento de las disposiciones antisemitas del régimen. De Chirico recuerda en sus memorias a una maestra que nada más salir los decretos contra los hebreos «comenzó a hablar mal de los niños judíos que tenía en clase diciendo que no se lavaban nunca y que olían mal». Años después de concluida la guerra perduraba la suspicacia. Y es lógico porque este tipo de actitudes serviles no desaparecen por arte de magia, sino que suelen permanecer en estado de latencia hasta que algo las activa otra vez. Primo Levi, por ejemplo, no logró interesar a Einaudi en la publicación de *Se questo è un uomo* y tuvo que recurrir a una modesta editorial que no amortizó la inversión hasta su fallecimiento en 1987. Consciente del desagrado que producía a la sociedad italiana la literatura testimonial, particularmente cuando le recordaba el espinoso asunto judío, declaró en 1955 que obras del estilo de la suya hacían correr a los autores el peligro de ser «acusados de hacerse la víctima o de exhibición impúdica». Bassani, con su perspicacia habitual, y sabiendo que a la larga los mismos que en su día persiguieron a los judíos acabarían convirtiéndose en sus principales defensores, prefirió la ficción a las memorias. Sabía que la única manera de poner frente al espejo a una sociedad que había consentido por cobardía actuaciones ignominiosas de las que se avergonzaba y sobre las cuales no deseaba reflexionar era recurrir a la fantasía. Así surgió *Il romanzo di Ferrara,* seis títulos mal recibidos en su momento –se los juzgó estéticamente anacrónicos o ideológicamente deficientes–, que constituyen uno de los testimonios más delicados que ha dado la literatura sobre la hipocresía, la bajeza moral, la banalidad y el fingimiento.

EL PAPEL DE LA NOVELA

Bassani no pretendía contar los hechos ni explicarlos. Para eso están los historiadores. Su propósito era recrear la atmósfera que habían respirado los italianos durante dos largas décadas. Consciente de que el fascismo tardaría poco en ser considerado algo irreal, una pesadilla de la que todos celebrarían haber escapado, estaba dispuesto a preservarlo al menos como literatura. La gente debía saber cómo había actuado al consentir semejante régimen, no sólo arrepentirse

de las consecuencias, sino darse cuenta de hasta qué punto nada de lo sucedido hubiera sido posible sin su abyecta colaboración. Justamente para que ese recuerdo no se perdiera, la prioridad era conservar el ambiente banal de la Italia de Mussolini. La cuestión, como dice Leo Longanesi en *In piedi e seduti*, era transmitir a las generaciones futuras «la petulancia del fascista tal o cual mientras bajaba, vestido de jerarca, del automóvil». Claro que: ¿de qué modo hacerlo?

En su época de estudiante en Bolonia, Bassani frecuentó a figuras como Giorgio Morandi o Roberto Longhi. Tanto el artista como el crítico alimentaron su afición a la «objetividad». Aunque ninguno de los dos eran ajenos a la revolución vanguardista, desconfiaban de quienes pretendían llegar demasiado lejos saltando fuera de lo que había sido durante la época moderna el escenario del arte y la literatura: la conciencia del individuo. Bassani estaba convencido de que únicamente permaneciendo ahí podía contarse una historia, y de ahí su esfuerzo por recuperar la objetividad a través de la recreación del tiempo subjetivo. Su estrategia narrativa habitual consistirá, por eso, en partir siempre de la periferia indiferente de las cosas para desembocar poco a poco en su esencia viva. *El jardín de los Finzi-Contini,* su novela más conocida, ejemplifica el método a la perfección. El protagonista va franqueando uno a uno los obstáculos que se le presentan, desde los muros del jardín de la casa de la protagonista hasta su alcoba, y a ese proceso le corresponde un paulatino refinamiento de su memoria, la cual va ganando gradualmente en profundidad a la vez que cobra una comprensión más ajustada de sus motivos. Idealmente, el recorrido acaba cuando el narrador encuentra la vida misma, aunque esto es lo que, en rigor, nunca ocurre. «El arte –explica Bassani a Anna Dolfi en una entrevista de 1980– es lo contrario de la vida, exactamente lo contrario, aunque de alguna forma siente nostalgia de la vida, y necesita que haya nostalgia de la vida para ser arte de verdad».

La novela, nacida con la modernidad, sacó los libros de las bibliotecas de los monasterios y los palacios y los puso a disposición de todo el mundo. El efecto que tuvo en la formación de la conciencia y la sensibilidad europea fue enorme. El alma moderna –su humor, su visión de sí, sus sentimientos– es incomprensible sin la historia de la novela. A ella debemos en este orden más acaso que a la filosofía, la ciencia y la religión. El elitismo vanguardista, al separar el público culto del lector corriente, amenazaba con convertir de nuevo la literatura en actividad minoritaria. Para Bassani se trata de un camino equivocado. La tendencia órfica, el hermetismo, el gusto por la dificultad, quizá sean relevantes desde un punto de vista cultural o académico, pero el sentido de la novela no puede consistir en satisfacer las exigencias formales de unos cuantos exquisitos, sino en trabajar para impedir que al resto le aplasten las verdades establecidas. Hay que luchar para que las masas no recaigan en el dogmatismo, ayudar a la gente a tomar distancia de la realidad sin prescindir de ella como hacen las religiones, las ideologías totalitarias y, en general, todas las formas de pensamiento que confunden el mundo con sus inter-

pretaciones del mundo. Semejante convicción poética, opuesta a las tendencias en boga después de la guerra, le impulsó a usar sin tapujos las formas tradicionales y a pulir su estilo hasta convertirlo en una suerte de transparencia; dos decisiones que lo colocaron, si tiene sentido hablar así cuando se habla de literatura, en la fila de los retrógrados.

El respeto por las formas tradicionales no implica comodidad. Bassani, desde luego, huyó por sistema de las soluciones fáciles. Su objetivo era restituir la realidad mediante los recursos de la ficción. Esto difícilmente se logra si el narrador imposta, por ejemplo, la perspectiva moralmente intachable del heroico resistente antifascista. Tal posibilidad –justificable en su caso– es descartada por razones de simple credibilidad. El buen escritor tiene que ir más allá de la propia autobiografía construyendo «un mundo donde la realidad cobre significado ideal y lo particular valor simbólico». Aunque no es fácil encontrar a nadie con un pasado tan honorable que presumiera menos de ello. Bassani omite toda referencia personal. Cuando le preguntaban por su actividad sediciosa insistía siempre en juzgarla una suerte que le salvó de la angustia y no un sacrificio del que presumir. Su empeño en recordar que procedía de una familia judía bien situada que, como otras, no entendió lo que era el fascismo y lo defendió hasta el último día, evidencia que su esfuerzo nada tiene que ver con las labores de maquillaje y autobombo a que nos han acostumbrado los intelectuales comprometidos. Hombre sutil, sabía que el totalitarismo no entiende de izquierda o de derecha, y que oponerse a él implica obrar como un héroe. Mitificar éticamente una resistencia condenada al fracaso que no cabe exigir a nadie porque los sistemas totalitarios se construyen para no caer desde dentro –o son abatidos desde fuera o se extinguen de viejos– constituye, a su juicio, una irresponsabilidad. Mejor que fingir un mundo de buenos y malos separados con claridad por sus ideas, prefería recrear la situación de gris exclusión de quienes simplemente soportan ese tipo de regímenes, algo que sucedió bajo Hitler y Mussolini y continuaba ocurriendo en zona soviética sin que los intelectuales comprometidos, que tan feroces se mostraban con el cadáver del fascismo y del nazismo, sintieran necesidad de denunciarlo.

Naturalmente, esta actitud le acarreó muchas críticas. Cuando en 1956 publicó el primero de los seis textos que forman *La novela de Ferrara*, *Intramuros*, los sectores marxistas sostuvieron que se trataba del típico libro decadente que descuida la cuestión social. Sus personajes, víctimas del fascismo, no eran actores de la historia en el sentido que los ideólogos comunistas daban por bueno. El marxismo, con su fe en la necesidad histórica, estaba sirviendo entonces de coartada a los criminales que gobernaban el imperio soviético pretextando delirantemente que toda existencia individual debía supeditarse a su deprimente sentido de la realidad y cualquier postura intermedia era denunciada por blanda. Por supuesto, tampoco la elite vanguardista aplaudió el libro. La obra de Bassani, fruto de un trabajo concienzudo, no de una inspiración desbordante, era demasiado modesta técnicamente para un gusto tan sofisti-

cado como el suyo. Claridad, precisión, apego a las bellas formas, les parecía algo viejo y superado, y no digamos su estrategia narrativa habitual: ir enfocando los asuntos como se enfoca un paisaje con unos prismáticos que hay que graduar a medida que surgen los detalles. Que eligiera como telón de fondo para sus relatos una ciudad de provincias sumida en una caliginosa inactividad fue, además, la excusa perfecta para estigmatizarlo como costumbrista y provinciano. La vanguardia, cuya relación con el régimen de Mussolini es de sobra conocida, deseaba huir a toda prisa del pretérito, superar la historia en vez de entenderla, y los escritores comprometidos con la vida y fieles a la lengua antes que a los ideales estéticos, representaban un escollo desagradable que había que sortear como fuera.

FERRARA Y LOS JUDÍOS

La comunidad judía vivía perfectamente integrada en la sociedad italiana desde la época de la unificación. Con una población de cuarenta y siete mil almas, la mitad de las cuales vivían en Trieste, Milán y Roma –nada comparable a las ciento setenta mil de Viena–, el antisemitismo era a principios de siglo algo anecdótico. El propio Mussolini tuvo una amante judía, Margarita Sarfatti, directora de la revista *Gerarchia*, y confió en algunos hebreos para desempeñar altos cargos de la policía. En 1937, las cosas empezaron a cambiar. Publicaciones adeptas al régimen emprendieron una campaña al más puro estilo gobbelsiano. «¿Se consideran ellos hebreos en Italia o hebreos de Italia?», pregunta un articulista del *Popolo d'Italia*. Un año después, coincidiendo con el ataque en Alemania a sinagogas y negocios judíos y la publicación por parte de científicos italianos de un manifiesto mostrando su preocupación ante la posibilidad de que la raza aria se degradase, son promulgadas las leyes de segregación racial que privan a los judíos de sus derechos ciudadanos. Pío XI protestó oficialmente y, de acuerdo con la leyenda, el pueblo italiano se solidarizó con él y con las víctimas. No obstante, la mayoría hizo lo que en tales casos suele hacer la mayoría: mirar para otro lado.

Ferrara llevaba tres siglos en el letargo, estancada en asuntos de heráldica y etiqueta, y su reacción fue similar a la mayoría de las ciudades italianas –Venecia fue la gran excepción–. Nadie se acordó de que allí vivía desde el siglo XIII una respetable comunidad hebraica y que hacía casi un siglo que las puertas del gueto habían sido derribadas permitiendo a sus miembros instalarse donde quisieran. De la noche a la mañana todos se volvieron antisemitas. Los melifluos poetas locales, aferrados a las nieblas y silencios que han hecho de Ferrara el paraíso de la melancolía, fueron incapaces de comprender que el esplendor monumental de la ciudad, con las altas torres del castillo estense alzándose sobre ella, ocultaba algo siniestro. Intuiciones inquietantes como las que inspiraron a de Chirico mientras estuvo destinado en el cuartel de infantería durante la Gran Guerra no las tuvieron ninguno. El célebre cuadro de la muchacha que juega sola con un aro en la plaza mientras se cierne sobre ella la sombra alargada de una estatua simboliza en el lenguaje de la pintura metafísica la posibilidad de

que la tradición encierre algo perverso que puede caer en cualquier momento sobre los inocentes y aplastarlos. En *Una cittá di pianura* –su primera novela, publicada en 1940 con el seudónimo de Giacomo Marchi–, Bassani revela una sensibilidad muy próxima a la del pintor. La ciudad que describe es una ciudad mezquina, encerrada en los muros de la miseria moral, sin más alicientes que los de la hipocresía, expresada en la convivencia entre salones burgueses y casas de tolerancia. Nada quedaba en ella de los fastos renacentistas de la época de Borso d´Este, y mucho menos de la alegría desprejuiciada que representan los frescos del Palazzo Schifanoia, expoliado como tantos otros edificios por la Iglesia en el largo período en que ejerció allí su dominio temporal.

Considerada desde la distancia, aquella vida monótona y provinciana de su adolescencia no había sido en absoluto mala. Las cosas cambiaron radicalmente debido a la segregación racial. El escritor se vio obligado, de pronto, a abandonarlo todo, empezando por su novia católica, con la que era impensable casarse. Desde la biblioteca al club de tenis, todas las puertas se le cerraron. Excluido como un leproso de la vida social, la sensación de ser un intruso –no un extranjero, sino alguien que pertenece a una comunidad que lo rechaza– lo golpeó fuertemente. Su literatura se alimentará luego de este sentimiento. La dificultad de reconocerse en una identidad socialmente cuestionada está presente en todas sus novelas, incluidas aquellas que no tratan específicamente la cuestión judía: *Las gafas de oro*, en la que un próspero oftalmólogo sufre el ostracismo de la burguesía ferrarense cuando salta la noticia de que es homosexual; *Detrás de la puerta*, centrada en las preocupaciones de un muchacho que anhela ganar la aprobación de sus compañeros de colegio, o *La Garza*, una novela en la que la reflexión sobre la identidad alcanza la condición del animal, con quien Bassani compara a los hebreos, pueblo tratado en el siglo XX como si fuera una alimaña a la que hay que eliminar de la sociedad y de la naturaleza. Su respuesta personal a la marginación fue, como sabemos, la clandestinidad. El antifascismo, vieja fuente de conflictos con el padre, se convierte ahora en acción. Gracias a ello salvará la vida. Detenido en una redada en Roma, tiene la suerte de no estar en Ferrera cuando varios de sus camaradas caen fusilados ante el castillo. La historia la cuenta en «Una noche de 1943», el último relato de *Intramuros*. La buena suerte quiso también que, al ser depuesto Mussolini ese año, fuera liberado y permaneciera en la capital, evitando el destino de sus paisanos y familiares judíos. Ni que decir tiene que, al saber lo que les ocurrió a estos, el aprecio que pudiera albergar hacia los ferrarenses desapareció por completo. La indiferencia que sus vecinos habían mostrado ante el sufrimiento de los hebreos resultaba imperdonable. Uno de sus mejores poemas, «Los ex-fascistas de Ferrara», inmortaliza esa rabia. «Muerto para mi ciudad» es la fórmula que repite, comparando la época feliz que precedió al desastre con aquella otra en que la ciudad, entregada abyectamente al régimen, impidió sin mala conciencia «la vida de los otros».

Pero peor, mucho peor todavía, fue en cierto sentido la hipocresía con que se actuó tras la guerra. Si algo repugnaba a Bassani era la ostentación de la virtud, una peculiaridad de la sociedad de masas, inventora del lenguaje políticamente correcto. Los nazis fueron en esto, como en tantas otras cosas, unos precursores. Recuérdese sus apelaciones a la idea de pureza a fin de denigrar a los judíos. La beatería, desde luego, no consiste sólo en rezar padrenuestros y mostrar lo buenos que somos a ojos de Dios comparados con los pecadores que no siguen sus preceptos. Existen modalidades laicas, por decirlo así. «Una lápida en Via Mazzini», el tercero de los cinco relatos que forman *Intramuros*, trata de ello. Geo Josz, único superviviente de los ciento treinta y tres judíos ferrarenses deportados, regresa a la ciudad en el momento en que se está colocando una placa en recuerdo de los desaparecidos. Entre los nombres figura el suyo. Josz ha engordado –algo raro teniendo en cuenta de donde viene– y su reaparición sorprende desagradablemente a todos. Los vecinos anhelaban iniciar una época nueva, democrática y fraternal, pero su vuelta rompe los planes. Una cosa es la memoria pétrea, monumental, y otra la memoria viva, máxime cuando el recién llegado insiste en recordar a todas horas los horrores que ha padecido. Si la lápida puesta a toda prisa atenuaba el sentido de culpa de la comunidad y permitía el olvido, su embarazosa presencia lo impide. El dolor ajeno es soportable siempre que no se tenga demasiado cerca. Para mayor desconcierto, Josz empieza a perder peso. ¿Acaso Ferrara es un campo de concentración? Se diría que como la población no hace nada con su propia culpa, él agudiza los esfuerzos para ser tomado en cuenta. Los ferrarenses reaccionan extrañándose de sus lamentaciones, como si nada supieran del fascismo con el que habían colaborado ni de los judíos. «*Ma che cosa erano, finalmente, questi ebrei*?», preguntan. Cuanto más se empeña él en recordar su historia menos interés despierta. La gente de Ferrara quiere vivir como si nada hubiera pasado; en cambio Josz insiste en abrir una distancia que sólo será salvada en el relato cuando golpee en la calle a un viejo jerarca fascista, su delator. Bassani tiene muy claro que la conciencia no se inventa («si la hay, la hay, si no la hay, uno no puede dársela») y, por eso, se esfuerza en despertarla, aunque intuye que la única forma de hacerlo es a la fuerza. Los europeos son responsables de una de las experiencias más terribles que la humanidad haya vivido nunca, y la obligación del literato es que no se olvide, algo que estaba pasando no sólo en Italia. La historia del judío que vuelve a su casa y pone en un aprieto a sus vecinos ocurrió de hecho varias veces. Judt menciona en el epílogo de *Postguerra* el caso de un deportado que reclamó en abril de 1945 su piso del distrito cuatro de París y la manifestación que cientos de personas organizaron a las puertas del mismo rechazando semejante pretensión al grito de *La France aux français!*

No estaríamos hablando sin embargo aquí de Giorgio Bassani si la manera en que asume su responsabilidad como testigo de la hipocresía social no fuera también relevante desde un punto de vista poético. El reproche que le hicieron en su día de insuficiencia po-

lítica y cobardía estética revela que los críticos no comprendieron la sutileza de su estilo y la profundidad de su proyecto narrativo. No hablar directamente de los fascistas, las leyes raciales o los hornos crematorios no es un error o, en todo caso, es un error similar al que cometió Picasso en el Guernica al no incluir, como deseaban las autoridades republicanas que le encargaron la obra, algún obrero musculoso con un fusil en las manos. La alusión y el rodeo son a la larga más eficaces que el subrayado e indispensables cuando el autor quiere que el narrador sea visto como parte de los hechos que se relatan, aunque se ignore de qué lado está. Para Bassani esta reticente neutralidad es importante porque su objetivo supremo es acercar al lector al espejo de su propia conciencia. La retórica de vanguardia y el discurso ideológico son, en ese sentido, igual de inoperantes. Y ello a sabiendas de que nos movemos en el horizonte de la ficción, un horizonte que no está reñido con la verdad, al contrario. Quizá la mejor manera de entenderlo sea recordar el famoso pudor de Bassani, causa, a juicio de los críticos marxistas, de su ineptitud para extraer las consecuencias políticas de la vida decadente de la burguesía a la que, según Pasolini, estaba emocionalmente apegado. También los representantes de la vanguardia se rieron de esto. Cuando salió *El jardín de los Finzi-Contini* algunos dijeron que el autor había arruinado la potencialidad erótica de la obra al omitir cualquier detalle sobre la posible relación sexual entre los protagonistas. Los críticos fueron incapaces de advertir que si Bassani trataba a sus personajes con delicadeza era porque pretendía presentarlos como personas reales que merecen respeto. Las intimidades trascienden en las memorias, donde suelen abundar las mentiras, y en las obras de ficción, pero rara vez en la vida real, donde sí que ocurren, en cambio, cosas atroces, como las deportaciones y el holocausto. Tal interés por la verdad incluso en la ficción fue también el motivo por el que rechazó la versión cinematográfica de la novela. Pese al reconocimiento de Hollywood, la película la desvirtuaba convirtiendo la historia en algo sentimental. La introducción de detalles falsos –por ejemplo, la caza de un judío, algo que no sucedió en Italia antes de 1943– le molestó más que las mutilaciones y los añadidos. Decisiones caprichosas como esa destruían la pretensión de objetividad del texto. El cine –apuntó Bassani en «El jardín traicionado», un artículo de principios de los setenta– ha contribuido a divulgar el horror del nazismo a costa de falsificarlo y trivializarlo.

Podemos acabar aquí. Bassani es un autor que se lee fácilmente. Aunque era consciente de que la novela había perdido la posición predominante de que gozó durante la época moderna y que esa pérdida guarda relación con la pérdida de peso de la conciencia individual, escribió para un lector ilustrado. No era el destino de la novela lo que le interesaba, sino el del hombre.