

La conexión italiana: novela posthistórica y anacronismos necesarios en *O César o nada* de Manuel Vázquez Montalbán

José COLMEIRO
University of Auckland

Resumen

Este ensayo analiza la novela *O César o nada* (1998) de Manuel Vázquez Montalbán como narrativa “posthistórica”, en tanto que cuestiona tanto los planteamientos historicistas de la novela histórica tradicional como el proclamado “final de la Historia” del pensamiento posmoderno. A través de un silencioso diálogo entre las teorías políticas de Maquiavelo y Antonio Gramsci, la época de los Borgia se ve sutilmente relacionada con los debates y acontecimientos históricos contemporáneos. La óptica posthistórica y los anacronismos son utilizados de manera estratégica en la novela para articular las conexiones entre esos dos momentos históricos de cruciales cambios, ofreciendo una visión crítica que cuestiona las bases de la modernidad y la instrumentalización de la ideología para fines acumuladores del poder. La representación de la lucha de los Estados modernos frente al viejo sistema feudal alegoriza sobre un nuevo cambio histórico, la adaptación de los Estados modernos a la globalización. El neoliberalismo impuesto a escala global se ve como otro episodio fundamental de la Historia, la fase actual de expansión del capitalismo transnacional, como lo fue la llegada de la modernidad, el Estado nación y la primera mundialización. La novela admite así una interpretación en clave contemporánea, ya que la reconstrucción del violento panorama político y económico europeo del renacimiento sugiere el paisaje después de la batalla neoliberal por el poder en el último fin de siglo.

Palabras clave: *O César o nada*, Manuel Vázquez Montalbán, Borgia, Maquiavelo, Antonio Gramsci.

Abstract

This essay analyzes the novel *O César o nada* (1998) by Manuel Vázquez Montalbán as a “post-historical” narrative that questions both the historicist approach of the traditional historical novel as well as the proclaimed “end of history” of postmodern thought. Through a silent dialogue between the political theories of Machiavelli and Antonio Gramsci, the era of the Borgias is subtly related to contemporary debates and historical events. The novel strategically uses a posthistorical perspective and historical anachronisms to articulate the connections between these two moments of crucial changes, offering a critical view that questions the foundations of modernity and the instrumentalisation of ideology for purposes of power. The historical battle of the modern states against the old feudal system allegorizes a new historical change, the adaptation of modern states to globalization. The imposition of neoliberalism on a global scale is seen as another major episode of history, the current phase

of expansion of transnational capitalism, as it was the arrival of modernity, the nation state and the first mundialization. The novel thus admits a contemporary interpretation, since the reconstruction of the violent political and economic circumstances of the European Renaissance suggests the landscapes after the neoliberal battle for power in the last turn of the century.

Keywords: *O César o nada*, Manuel Vázquez Montalbán, Borgia, Machiavelli, Antonio Gramsci.

Para decirlo en pocas palabras, la auténtica maldad humana aparece solo en el Estado y en la Iglesia, como instituciones de congregación, capitulación, de totalización.

Paul Ricoeur

En aquel tiempo todos eran asesinos, pero los nuestros eran mejores

Joan Fuster

LA CONEXIÓN ITALIANA

La novela *O César o nada* (1998) representa un llamativo doble desplazamiento espacio-temporal en la obra narrativa de Vázquez Montalbán. Por una parte, se retrotrae a la temprana edad moderna renacentista, y por otra, se desplaza del marco espacial español al entorno italiano, siguiendo en esto la movilidad característica en el resto de su obra narrativa, ensayística y poética de los años noventa, que se desarrolla en un horizonte transnacional plenamente globalizado¹. Esta tendencia en cierta manera refleja el doble filo de la globalización, respondiendo a la ampliación del ámbito de intervención del autor como intelectual más allá del territorio español que se mueve dentro de unas coordenadas globales. Esto se debe, por una parte, a la búsqueda de respuestas a las preguntas abiertas por la implantación del neoliberalismo a escala mundial, y por otra, a su estatus como autor reconocido a nivel internacional y éxito de ventas en varias lenguas.

El caso de Italia es particularmente ejemplar al respecto, ya que era un escenario muy cercano para Vázquez Montalbán que le servía de acicate y espejo reflector para sus inquietudes políticas y literarias. Inevitablemente, la mayor parte de la acción de *O César o nada* transcurre en Italia, por ser el privilegiado escenario del poder de los Borja/Borgia, protagonistas de su relato, pero la conexión del autor catalán con Italia

1 Sus novelas y ensayos de los últimos años claramente reflejan este corrimiento hacia un horizonte global: Así *El estrangulador* en Boston, *Quinteto en Buenos Aires*, *Erec* y *Enide* en Centroamérica y el periplo final alrededor de los cinco continentes en *Milenio Carvalho*, cuya primera parte transcurre parcialmente en Roma. Igualmente sus libros de ensayos y entrevistas, *Marcos* en Chiapas, *Y Dios entró en la Habana* en Cuba, y *Panfleto desde el planeta de los simios*, el nuevo manifiesto antiglobalización. Sus últimos poemarios de los años noventa, *Pero el viajero que huye* y *Ciudad*, responden igualmente a un imaginario globalizado: Barcelona, París, Estocolmo, Conemara, México, California, Grecia, Líbano, Guatemala, Praga, Boston, Bangkok.

es múltiple y profunda, remontándose a muy atrás. Vázquez Montalbán era un gran conocedor de la literatura y lengua italiana, que estudió a finales de los años 50 en la Universidad de Barcelona con Dino Dinacci, y hablaba un muy correcto italiano literario. Su autorreconocida “obsesión” con la cultura italiana está relacionada primordialmente con la gran influencia del pensamiento de izquierda italiano durante la larga noche de piedra del franquismo (“L'ossessione di Montalbán”; “Italia y yo”, en *El escriba sentado*: 123-27). Esta obsesión venía ya desde su temprana admiración por figuras contemporáneas italianas de la literatura y el pensamiento como Antonio Gramsci, Cesare Pavese, Leonardo Sciascia, Alberto Moravia, Italo Calvino, Elio Vittorini e Italo Stevo, cuyas obras conoció de la mano de su amiga Hado Lyria desde los años en la Universidad de Barcelona². Igualmente desarrolló este interés por la literatura italiana a través de su labor de traducción al castellano de las obras de Paolo Volponi, Lucio Mastronardi y Vasco Pratolini a mitad de los años sesenta³. Pero en realidad, para Vázquez Montalbán, Italia fue una constante fuente de fascinación que le acompañó toda su vida. De acuerdo a Hado Lyria, Italia era “il suo vero paese di elezione. Il paese da cui non volere far ritorno” (Lyria, 2004: 24), ese lugar mítico del que jamás uno quisiera regresar. Esta fascinación fue recíproca, ya que el reconocimiento público y el prestigio intelectual de Vázquez Montalbán en Italia fue extraordinario, recibiendo numerosos premios y homenajes⁴. De hecho su *Panfleto desde el planeta de los simios* (1995) fue escrito ex profeso a petición de su editor italiano, Feltrinelli. En este ensayo dedica una profunda reflexión sobre la situación política en Italia e invoca reiteradamente el pensamiento político de Maquiavelo y Gramsci. Por todo ello, que el autor catalán más conocido y leído en Italia escribiera sobre la familia

2 Lector verdaderamente voraz, el autor confesaba su enorme deuda personal con estos escritores, que resultaron fundamentales para su propia configuración como escritor e intelectual (“Pavese: la complicità adolescente”). Salvatore Quasimodo (*Lamento per il Sud*) y Pavese (*I mari del Sud*) son además explícitos intertextos clave de su primera novela de gran éxito internacional, *Los mares del Sur*. En “Italia y yo”, el autor reconoce también las lecturas de Carlo Emilio Gadda, Guido Piovene, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Galvano Della Volpe, y Pier Paolo Pasolini.

3 Fueron todos encargos del editor Carlos Barral: *Il maestro di Vigevano* de Lucio Mastronardi (*El maestro de Vigevano*, Barcelona: Seix Barral, 1964); *Il memoriale* de Paolo Volponi (*Memorial*, Barcelona: Seix Barral, 1964); *La costanza de la ragione* de Vasco Pratolini (*La constancia de la razón*, Barcelona: Seix Barral, 1965).

4 Reconocido en Italia como uno de los grandes intelectuales europeos del fin de siglo, y con una extensa bibliografía en italiano, su presencia era habitual en los medios de comunicación de este país y sus libros grandes éxitos de ventas. Fue clave en esto la excelente labor como traductora e introductora de Vázquez Montalbán en Italia por parte de Hado Lyria, amiga personal del autor y de quien tradujo más de 40 libros al italiano. Incluso después de su fallecimiento en 2003, los libros de Vázquez Montalbán se han seguido traduciendo al italiano regularmente, con dos nuevos libros aparecidos en el último año: las traducciones de *Roldán, ni vivo ni muerto* (*Luis Roldán né vivo né morto*, Milán: Feltrinelli, 2013) y *La muchacha que pudo ser Emmanuelle* (*La bella di Buenos Aires*, Milán: Feltrinelli, 2013). Andrea Camilleri le homenajeó al darle a su investigador de ficción el nombre de Montalbano. Igualmente, los homenajes póstumos realizados en Italia incluyen el libro coordinado por Hado Lyria (*Il viaggio in Italia. Omaggio del Premio Grinzane a Manuel Vázquez Montalbán*, Piacenza: Frassinelli, 2004), el libro de entrevistas y textos antológicos *L'utopia di Pepe Carvalho* (Roma: DataneWS, 2006), y en el último año el libro *Andrea Camilleri incontra Manuel Vázquez Montalbán* (Milán: Skira, 2014). Véase el listado de premios literarios recibidos en Italia por Vázquez Montalbán en *Il viaggio in Italia* (103).

“catalana” más poderosa en la historia de Italia (conocidos allí como “I catalani”) resultaba también casi inevitable⁵.

REPENSAR LA HISTORIA: EL OTRO V CENTENARIO

O César o nada ofrece una nueva mirada contemporánea sobre la saga de la familia Borja/Borgia y el modelo del príncipe de Maquiavelo al filo del milenio. El tema, pasto de una abundante leyenda negra en múltiples lenguas con infinidad de versiones literarias y cinematográficas, experimentó un nuevo boom bibliográfico en los años 90 a raíz de cumplirse los quinientos años de la coronación papal de Rodrigo de Borja como Alejandro VI en 1992, efeméride conocida como “el otro V Centenario” (La Parra, 1996: 394)⁶. La novela se suma así a esta ola historiográfica, pero se aparta de las tendencias más habituales, tanto de la explotación de los aspectos más escabrosos y escandalosos propios de la literatura sensacionalista, como de la reivindicación chauvinista y hagiográfica, a la que alude irónicamente el epígrafe de Joan Fuster⁷. La intensa labor de investigación realizada por Vázquez Montalbán para esta novela durante una larga estancia en Italia sostiene una lectura crítica de la Historia que respeta los hechos históricos, la época y los personajes históricos, pues como el autor señalaba: “Los hechos son los hechos, las figuras son las figuras y todo pasa en la época en que ocurrió” (Alberola, 1998). Pero en realidad la mirada del autor está mucho más atenta a la transformación de las estructuras del poder y los debates sobre el recambio ideológico de la época, la relación del crimen y el poder, repensando la Historia y sus paralelos con la situación en el mundo contemporáneo. Para Camilleri, la novela consiste en una “metáfora sul potere, su un progetto, ambizioso, di potere” (Hado, 2004: 84). En las propias palabras del autor, “me interesaba más reflejar un conflicto que una época” (Tyras, 2003: 231). En realidad, para Vázquez Montalbán, las diferencias entre el clan de los Borgia y el clan de los Kennedy son más de contexto histórico, ya que obedecen a similares motivaciones y estrategias de poder:

Il gioco, o la sfida, è stato di scrivere qualcosa sul potere fuori dalla contingenza storica. Nella convinzione che le forme del potere sono soggette al mutamento, ma i suoi meccanismi – starei per dire la sua essenza – sono immutabili. Personalmente non trovo molte differenze fra la storia dei Borgia e quella della famiglia Kennedy.

Naturalmente lo scenario è diverso, radicalmente diverso, ma l'ambizione, la molla che scatena gli appetiti, è la stessa. Sì, fra il vecchio Kennedy, il padre di John Fitzgerald, che accumula ricchezze e potere senza andare per il sottile, e la strategia di Alessandro VI che punta, senza esclusione di colpi, all'espansione e al rafforzamento del dominio dei Borgia, di cui è il capostipite, non c'è molta distanza morale. (Lyria, 2004: 82)

5 La obra fue traducida inmediatamente al italiano y publicada el mismo año como *O Cesare o nulla* (Milán: Frassinelli, 1998), obteniendo un gran éxito de crítica y ventas. Véanse los comentarios de Antonio Gnoli y Andrea Camilleri en *Il viaggio in Italia*.

6 Para una revisión crítica de la literatura reciente sobre los Borja, véase La Parra.

7 El propio autor señalaba que su intento era alejarse de la literatura erótica en su vertiente lúdica: “Non è un libro lúdico [...] L'eroticismo del potere, come quello della famiglia Borgia, non è divertente, e io non faccio altro che cercare di trasmettere questa sensazione” (Vázquez Montalbán, 2006: 106).

Por ello, aunque la novela produce un añadido desplazamiento temporal a los siglos XV y XVI, algo excepcional en la obra narrativa del autor, aun así se mantienen sutiles conexiones con el presente. La preocupación sobre el pasado, y su función desveladora del presente, no es por supuesto una novedad en la obra de Vázquez Montalbán. Más bien al contrario, el afán indagador del pasado está siempre presente en su obra narrativa, especialmente evidente en la tramas de investigación, así como el papel central de la memoria como instrumento crítico, particularmente en la modalidad de la metaficción historiográfica. Sin embargo, nunca antes había ido más allá del periodo histórico inmediatamente anterior a la guerra civil, en la que transcurrían partes de *El pianista* o *Autobiografía del general Franco*. La peculiar novedad de *O César o nada* en la trayectoria de un autor tan comprometido con la realidad circundante es que en esta novela se remonta mucho más atrás, a la época de la modernidad temprana y la primera mundialización. A pesar de la temática y ambientación histórica, la novela no representa una excepción a la preocupación del autor hacia la realidad contemporánea, ya que como se irá revelando, la temática histórica remota de la novela está sutilmente relacionada con los debates y acontecimientos históricos contemporáneos, por lo que se podría interpretar en parte como una reflexión alegórica sobre la época actual⁸.

Efectivamente, *O César o nada* adopta claramente una visión crítica del pasado desde el presente, en un intento de esclarecimiento del orden/desorden del nuestro tiempo. Más allá de la apariencia de alejamiento de la realidad circundante, por remontarse a otra época histórica remota, la novela forma parte de la continuada labor intelectual del autor en pos del cuestionamiento crítico y develación de las contradicciones de la sociedad occidental contemporánea, tras el desmoronamiento del bloque soviético, el final de la guerra fría y la implantación del nuevo orden neoliberal a nivel global. Otras novelas del autor de esos años han planteado estos mismos temas de manera frontal, como *El estrangulador* o las novelas de la serie Carvalho de fin de milenio – que van de *Quinteto en Buenos Aires* a *Milenio Carvalho*, pero que ya venían avisando desde finales de los ochenta con la entrada de España en la CEE (*El balneario*) y la olimpificación de Barcelona (*El delantero centro*, *El laberinto griego*, *Sabotaje olímpico*)⁹. En *O César o nada*, sin embargo, el autor plantea estos temas de una manera transversal, de forma menos explícita y más alegórica que en sus otras novelas. Aquí el horror y el crimen están alejados del modo esperpéntico y caricaturesco de las referidas novelas, acaso porque representan una característica de la realidad ya plenamente asumida, y no una supuesta deformación de la misma. El crimen, lejos de ser una transgresión del orden establecido que debe ser investigado, controlado y

8 Vázquez Montalbán insistió en diferentes ocasiones sobre el referente contemporáneo de esta novela: “ho cercato di non insistere troppo sulle ambientazioni dell’epoca, ho preferito usare un linguaggio tradizionale, più attuale. La storia che racconto la definirei contemporanea, scritta con termini accessibili, riferiti più alla situazione che stiamo vivendo oggi” (Vázquez Montalbán, 2006:105).

9 Así mismo, la mayor parte de sus textos ensayísticos y periodísticos de esta década (*Y Dios entró en La Habana*, *Marcos*, *Panfleto*, *Pasionaria* y *los siete enanitos*), hacen una revisión crítica de los mitos revolucionarios del pasado y las alternativas posibles en la era global. Véase Balibrea.

castigado, aparece intelectualizado y legitimado como un mero instrumento mantenedor del orden político y económico, que obedece a estrategias racionales del poder para el poder. La corrupción moral y política es la norma y no la excepción. La novela admite así una interpretación en clave contemporánea, ya que a la vista de estos hechos, entra la duda de si estamos asistiendo a la reconstrucción del panorama político y económico europeo del renacimiento o a la comprobación del paisaje después de la batalla neoliberal por el poder en el último fin de siglo.

UNA NOVELA POSTHISTÓRICA

Como el propio autor señalaba irónicamente en la nota inicial, se trata de una novela “posthistórica” (Vázquez Montalbán, 1998: 5), caracterizada por una perspectiva marcadamente contemporánea, tanto estética como ideológicamente, que no respeta los cánones genéricos ni los planteamientos teóricos de la posmodernidad, sino que los usa y abusa. Ciertamente la novela se podría encuadrar dentro de una tendencia revisionista de las convenciones de la novela histórica, por lo cual encaja bien el marbete de “posthistórica” asignado por el autor. Así, para García Posada, el aspecto más innovador de la novela desde un punto de vista literario es su “desviación de los módulos de la novela histórica”, al ser “un texto despojado de ambientaciones, paisajes, interiores, escenografías” (García Posada, 1998). Efectivamente sus elementos constitutivos no concuerdan con los presupuestos de la novela histórica en varios aspectos básicos: no hay rastros de retórica historicista, con un marcado uso contemporáneo del lenguaje por parte de los personajes, y es notable la ausencia de las tradicionales concesiones del realismo histórico a la verosimilitud del periodo, ni siquiera como marcas puntuales. Hay falta de descripción y color local, y escasez de vestidos y decorados, elementos típicos de la novela histórica, por oposición a la abundancia de referencias culturales, literarias, filosóficas, políticas e históricas del momento.

Otro aspecto significativo de esta narrativa “posthistórica” es el uso de anacronismos intencionales de lenguaje, tanto en los diálogos como en las descripciones narratorias, que están fuertemente marcados ideológicamente con el signo de otra época (más moderna). Estos anacronismos refuerzan el lazo entre pasado y presente, a la vez que subrayan la continuidad de los principios y procedimientos que definen la modernidad, desde una perspectiva característicamente crítica e irónica. El uso deliberado de estos anacronismos, con referencias lingüísticas o alusiones a situaciones históricas posteriores, obliga al lector a mantener un marco de referencia del presente, una conciencia crítica, en cierto sentido brechtiana, ya que rompe el pacto tradicional de verosimilitud narrativa. Tal es el caso de referencias a los cardenales de Alejandro VI, que “habían expresado su inquebrantable adhesión” (Vázquez Montalbán, 1998: 40), es decir, una falsa o forzada aceptación propia de una dictadura como la franquista; o al epitafio original de César (“O César o nada”), que “no era políticamente correcto” (Vázquez Montalbán, 1998: 372), ya que contenía un lema nihilista o poco religioso. Como ha señalado al respecto Sanz Villanueva, “este

descarado anacronismo obtiene el resultado de devolver al lector a una necesaria perspectiva crítica, evitando que caiga en la envolvente atmósfera de los sucesos” (Sanz Villanueva, 1998). De esta manera la novela produce un efecto desfamiliarizador y desestabilizador, al sacar de las páginas de la Historia a los protagonistas y sus situaciones, ofreciendo un ángulo de visión contemporáneo que pone de relieve mordazmente las articulaciones entre el pasado y el presente.

Como resultado de estos anacronismos, la perspectiva de esta novela posthistórica es marcadamente moderna e irónica, no solo en cuestiones políticas o económicas, sino también en cuestiones morales o sexuales. Así, retornando al concepto de “anacronismo necesario” de Lukács, artificio literario que facilita la articulación del pasado y presente en la narrativa histórica, Vila señala que estos anacronismos adquieren con frecuencia “resonancias contemporáneas feministas” (Vila, 2002: 199). El uso de estos anacronismos obedece a una perspectiva ideológica que critica desde posiciones modernas la tradición del patriarcalismo y la victimización de la mujer, tomando el caso de Lucrecia Borja, sujeta a un prescrito guión familiar y a una leyenda negra que demoniza sus transgresiones a las leyes patriarcales. Tal es el caso de los comentarios críticos sobre el comportamiento de Lucrecia, extensivos a las mujeres en general, y el relativo avance de su educación, pero siempre supeditada al poder patriarcal familiar del padre, el marido o el hermano: “Una mujer no puede hacer esa pregunta” (Vázquez Montalbán, 1998: 273); “Tu hermana ya no es una niña. Duda entre su fidelidad a la familia y la estúpida voluntad de ser ella misma. Hoy día las mujeres han conseguido un poder extraordinario, Joan. Son cultas. Saben, y el saber es un poder” (Vázquez Montalbán, 1998: 139). Ante esta situación creada por el poder patriarcal, suena la queja de la propia Lucrecia, consciente de su limitación: “Me han dejado estudiar latín, leer a los clásicos, discutir de filosofía, pero no puedo escoger marido y ni siquiera me dejan conservar los que me imponen” (Vázquez Montalbán, 1998: 142). Igualmente, la lúcida observación de Lucrecia sobre el estado de melancolía que se le achaca tiene notas de sarcasmo profeminista, en su crítica de la ideología patriarcal: “Los filósofos dicen que la melancolía es el mal moderno. Es fruto del desfase entre lo que sabemos y lo que queremos, enfermedad del orgullo del hombre moderno que ya no lo confía todo a la Providencia. Del hombre moderno. Nada dicen de que afecte a la mujer moderna, por lo tanto, mal pudiera estar melancólica” (Vázquez Montalbán, 1998: 311-12). Desde una postura combativa eminentemente moderna, Lucrecia se rebela contra el destino que la tradición patriarcal familiar ha marcado para ella, y contra la leyenda negra que se ha forjado en su torno. Así levanta su voz para reivindicar el control de su propio cuerpo, negándose a ser mero objeto instrumental al servicio de la tradición familiar patriarcal: “Una mujer de mi condición puede formar una corte y tener sus poetas y sus amantes platónicos o no, pero su vida y su vientre dependen de los hombres, como siempre” (Vázquez Montalbán, 1998: 237); y proclama con voz exasperada provocadoras frases lapidarias de innegable acento contemporáneo: “¿Es mi vagina lo que va a contribuir al esplendor de los Borja?” (Vázquez Montalbán, 1998: 271); “No quiero ser la vagina

de los Borja, la vagina perpetuamente enlutada de los Borja” (Vázquez Montalbán, 1998: 272).

La modernidad narrativa se refleja también en la discursividad de la novela, con la ocasional ausencia de marcas separadoras entre el discurso narrativo y el discurso de los personajes. Esta característica discursiva constituye una demostración de su auténtico poder locucional, por su cualidad de grandes personajes que se apoderan del relato y de su propio marco narrativo. Además de los Borja y la élite romana, hay toda una galería de personajes históricos con mayúsculas, como Maquiavelo, el Gran Capitán, Miguel Ángel, Leonardo, o Carlos V¹⁰. Como ha señalado Vila, la violencia del poder se manifiesta también textualmente en la novela por la ausencia de otras voces subalternas, que quedan reducidas al silencio (Vila, 2002: 201). De esta manera las voces narrativas de la novela reproducen la estructura de poder, y efectivamente las voces que amenazan o desestabilizan el poder son relegadas a los márgenes o literalmente silenciadas, como la de Savonarola, calificado de “profeta desarmado” (Vila, 2002: 173).

La novela mantiene una estructura fluida y fragmentada, con múltiples elipsis, flashbacks y saltos narrativos, lo cual confiere gran ritmo narrativo a la vez que produce chocantes efectos de ironía y contraste. Así la novela se inicia con la noticia de la muerte de César Borja, y se retrotrae al momento en que su padre Rodrigo Borja decide ser papa, como antes lo había sido su tío Alfons (Calixto III), momento en el que se puede decir que comienza propiamente la saga de los Borja. Las hábiles transiciones narrativas utilizadas en la novela son procedentes del lenguaje audiovisual, utilizando una diversidad de técnicas de montaje, como el *match cut* que sugiere un sentido de continuidad metafórica entre diferentes escenas, o el *jump cut*, que sugiere contraposición de ideas, técnicas que confieren una estructura dialéctica a la novela.

Fundamentalmente, la novela se sostiene sobre una estructura dialógica marcada por el abundante intercambio oral entre personajes, la relativa escasez de descripciones, y el papel limitado del narrador. El propio autor se refería a esta obra como una “novela dialéctica”, con una estructura narrativa apoyada en el diálogo, que ahuyenta la tentación de concesiones historicistas (Alberola, 1998), y con un fuerte contenido dramático que refuerza los conflictos ideológicos: “La concebí casi como una pieza dramática, muy shakespeariana en algunos aspectos y en algunas resoluciones de los diálogos y los enfrentamientos, y que iba a ser una reflexión sobre el poder en tiempos de tránsito” (Tyras, 2003: 231)¹¹. Este aspecto dialógico concuerda con la tendencia dialógica en otros escritos del autor en los años noventa de ensayo y reportaje periodístico (*Marcos: El señor de los espejos, Un polaco en la corte del rey*

10 Teniendo en cuenta precisamente que los protagonistas de la novela son todos ellos célebres personajes históricos centrales, Vila considera, siguiendo en esto también la categorización de Lukács, que la novela se acerca más al drama histórico que a la novela histórica (Vila, 2002: 200).

11 “Por otra parte, la estrategia narrativa, dialogada, de encuentros, me permitía huir del tratamiento histórico convencional, es decir, de la construcción de unos ambientes, de un vestuario ligados a la época, quitar toda esa dimensión y convertirlo en un diálogo que pudiera hacerse en calzoncillos o vestido por Armani o por cualquiera” (Tyras, 2003: 231).

Juan Carlos, Y Dios entró en La Habana) que utilizan una pronunciada dialéctica discursiva. Los diálogos entre personajes, como ha notado Vila (Vila, 2002: 199), también recuerdan con frecuencia la verbosidad irónica de la primera época vanguardista del autor denominada “subnormal”, que tuvo un renacer en los años noventa, lo cual refuerza a su vez el carácter posthistórico de la novela. Si por su estructura se podría llamar una novela dialógica o dialéctica, por su entramado ideológico recuerda por momentos los parámetros de una “novela de tesis”. Como el propio autor comentaba, se trataba de contar la saga de los Borja desde la perspectiva de “un debate sobre las ideas” (Moret, 1998). En ese sentido, cada uno de los personajes principales representa una posición y una actitud vital frente al poder. Así Rodrigo, como cerebro del clan, representa el espíritu dinástico de la familia, y la concentración de poder político y religioso. César simboliza el espíritu creador y militar, la fuerza y la violencia sobre la que se constituye el poder. Lucrecia encarna la victimización e instrumentalización al servicio del poder. Maquiavelo aporta el apoyo teórico y representa la legitimación de la razón utilizada como estrategia de poder. Savonarola es un agente subversivo y constituye el principal opositor ideológico de los Borja.

La estructura de montaje de la novela, con elementos importados del lenguaje audiovisual, y su marcada textualidad dialógica están también probablemente relacionados con la particular génesis de la obra, que se deriva de un proyecto de serie televisiva que no llegó a realizarse, como fue también el caso de *Quinteto de Buenos Aires*¹². Al igual que en aquella ocasión, el colapso del proyecto televisivo llevó al autor a desarrollar en forma narrativa los guiones ya escritos previamente, por lo que es probable que la presencia del dialogismo y el lenguaje audiovisual sean en parte resultado de su proveniencia genérica. Esto no resulta de ninguna manera extraño, puesto que la presencia del lenguaje audiovisual y la influencia del cine y televisión son una constante en la obra narrativa de Vázquez Montalbán, como ya ha sido notado en múltiples ocasiones. Además Vázquez Montalbán ya había escrito anteriormente otras narraciones marcadas por el signo de lo audiovisual en varias ocasiones, como ciertas obras cortas de la serie Carvalho que serían adaptadas a la pequeña pantalla (*Las aventuras de Pepe Carvalho*) e incluso guiones cinematográficos como *Tatuaje* (Bigas Luna, 1976). La hibridación genérica ha sido siempre una práctica habitual en la obra de Vázquez Montalbán, y la estructura dialógica y el ensamblaje de elementos provenientes de diversos lenguajes marcas características de su proceder creativo, pero quizás sean más pronunciados en esta ocasión por tratarse de un proceso de traducción creativa (de género histórico, a serie televisiva, a novela posthistórica).

12 Esta serie televisiva hispano-argentina no llegó a desarrollarse por problemas financieros y Montalbán reescribió los guiones originales para su novela *Quinteto de Buenos Aires*. De la serie contemplada originalmente, solo se realizó el programa piloto “El hombre oculto” (1994), dirigido por Luis Baroné con Juan Diego en el papel del detective, episodio posteriormente convertido en una TV movie, *Las aventuras de Pepe Carvalho en Buenos Aires* (2000). Baroné se quejaba posteriormente de los diálogos excesivamente literarios escritos por el autor (véase tesis de Marina Castrillo).

EL NO FINAL DE LA HISTORIA

O *César o nada* puede considerarse una novela “posthistórica” en cuanto cuestiona tanto los planteamientos historicistas del pasado (de la novela histórica tradicional) como el proclamado “final de la Historia” del pensamiento posmoderno, que imagina un mundo “posthistórico”. Así la novela plantea una profunda revisión no solo de los planteamientos de la novela histórica como género literario fosilizado, sino también de los planteamientos posmodernos sobre la Historia presentados por Fukuyama: del final de las utopías emancipadoras y de la victoria del pensamiento débil y del neoliberalismo globalizado. Según Fukuyama, el final de la guerra fría y la entrada en la globalización significa la fase final de la Historia y la implantación definitiva del modelo occidental a escala mundial: “Lo que estaríamos viendo no es simplemente el final de la Guerra Fría, o el ocaso de un periodo particular de la historia de postguerra, sino el final de la historia como tal: es decir, el punto final de la evolución ideológica de la humanidad y la universalización de la democracia liberal occidental como la forma definitiva del gobierno humano” (Fukuyama, 1989: 4)¹³. Se entrevisté también aquí, en la irónica calificación de la novela por parte de Vázquez Montalbán, su crítica a estos planteamientos celebratorios del neoliberalismo, sostenidos a lo largo de los años en infinitud de artículos, columnas, ensayos, charlas y entrevistas. Para Vázquez Montalbán, el posthistórico “final feliz” contemplado por Fukuyama apenas deja alternativas al modelo del neoliberalismo implantado a nivel global, presentado como el patrón único e ideal para todo el mundo. Su planteamiento totalizador y occidentalista apenas deja espacio para otro mundo posible, en el que un nuevo sujeto histórico pueda intervenir para cambiar la historia, o un espacio para las reivindicaciones de las víctimas de la globalización y el neoliberalismo, y la emancipación de las comunidades subalternas. Al tildar explícitamente a su novela de “posthistórica”, el autor está dando la vuelta irónicamente al argumento de Fukuyama, y abogando por la necesidad de rehistorificar la posmodernidad. Como en sus otras novelas y escritos de esta misma época, se trata de buscar en el pasado las causas del desorden presente, que permita imaginar un futuro alternativo al modelo impuesto por la hegemonía.

De la misma manera que el autor ha insistido en el imperativo de reivindicar la memoria como elemento crítico contra el pensamiento hegemónico, también se hace necesario reivindicar que la Historia no ha terminado¹⁴. La crítica por parte de Vázquez Montalbán a la declaración unilateral del fin de la Historia y el triunfalismo capitalista neoliberal es extensa e incisiva, como se puede comprobar en los siguientes textos escritos como contestación a Fukuyama, poco después de la publicación de su controvertido artículo:

13 Todas las traducciones del inglés son mías.

14 La reivindicación por parte del autor de la memoria histórica como elemento crítico del presente constituye de hecho una forma de negación del carácter inconcluso de la Historia. Véase al respecto “La guerra civil no ha terminado”, de *Historias de política ficción* (1987).

Un examen de la geopolítica fin de siglo demuestra que cada diferencia entre miles de diferencias cuestiona la estrategia y el logro del pensamiento único, como la geografía de los conflictos sociales e inter-estados cuestiona la hipótesis de partida del final de la Historia: desde la quiebra africana hasta el despiece programado de Yugoslavia, pasando por las nuevas formas de insurgencia latinoamericanas. El final de la Historia ha sido decretado en siete ocasiones, coincidiendo con etapas de euforia de sujetos históricos dominadores. La burguesía prusiana utilizó a Hegel para decretar el final de la Historia y el bloque de poder global economicista ha utilizado a Fukuyama. Eso es anécdota (Vázquez Montalbán, 1999 b).

Cuando caigan todos los draculescus, la mirada crítica de la humanidad tendrá los ojos más claros que nunca para contemplar cara a cara el nuevo desorden, como prueba evidente de que la historia no ha terminado, ni en el sentido restrictivo japonés-hegeliano, ni en el sentido evidente de un saber sobre la evolución de la conducta individual y organizada de los hombres. [...] El espíritu del liberalismo se ha refugiado en los *bunkers* de las multinacionales y los centros de poder adláteres. El espíritu del estalinismo defiende el derecho de herencia de Draculescu. Mientras haya desorden habrá que cambiar la historia. Habrá historia. (Vázquez Montalbán, 1990)

La invocación final de la continuidad de la Historia y su carácter abierto e inconcluso (“Mientras haya desorden habrá que cambiar la historia. Habrá historia”), con su oblicua referencia intertextual a la célebre rima IV de Bécquer (“Mientras haya esperanzas y recuerdos, / ¡Habrá poesía!”), resume perfectamente el principio ético transformador y emancipador que alienta toda la obra de Vázquez Montalbán.

TIEMPOS NUEVOS, TIEMPOS SALVAJES

O César o nada se sitúa justamente en un momento liminal de la Historia, en los finales del medievo y en el albor de una nueva época, de la llamada “temprana modernidad” o “temprana edad moderna” protagonista de cambios históricos fundamentales, políticos, económicos, militares, filosóficos, religiosos y morales. Se trata del final de las estructuras medievales y de la atomización del poder, de las ciudades-estado y el feudalismo, y el principio de formación de la nación Estado fuerte y aglutinadora bajo el signo de la monarquía, y el incipiente establecimiento del capitalismo. Se asiste a la creación de un nuevo mapa político de Europa, y el nuevo ideal del príncipe cristiano, como arquitecto del poderoso Estado nación. Se destaca la construcción de un Estado papal poderoso que imagina a la vez una vuelta a la Roma clásica y un futuro Estado nación italiano, y a su vez la intervención de poderes extranjeros que luchaban por dominar y controlar las prósperas ciudades-estado italianas, en este caso los llamados “bárbaros” (España y Francia, y el Sacro Imperio Romano germánico), metáfora favorita de Vázquez Montalbán tomada del poema de Kavafis, “Esperando a los bárbaros”. Son tiempos nuevos y son tiempos salvajes. Se origina también un nuevo concepto de conducta moral, con la instrumentalización de la “razón de Estado” como principio de la constitución del Estado moderno. Todo ello se desarrolla en un clima violento e inestable, con cambiantes alianzas políticas y militares, poderes que se hacen y deshacen, y hegemonías que surgen y desaparecen. En el aspecto militar, se producen drásticos cambios en las estrategias y las artes

bélicas, con nuevos ingenios técnicos y la creación de ejércitos de infantería, relacionados con la implantación del uso de la pólvora, y la transformación de las tropas, de mercenarios extranjeros pagados (“contratados” por un *condottiero*) a la formación de un ejército de ciudadanos. En el horizonte, la reforma protestante, en parte como reacción a la corrupción papal y eclesiástica, la fragmentación del cristianismo y la contrarreforma. Es decir, se presenta la entrada en un orden mundial nuevo.

Este panorama de radicales cambios históricos presenta notables semejanzas con el periodo del cambio de milenio quinientos años más tarde. De hecho se podría decir que toda la novela constituye en cierta medida una alegoría crítica de la época contemporánea¹⁵. El fenómeno de la globalización y el neoliberalismo impuesto a escala global sería otro episodio fundamental de la Historia, la fase actual de expansión del capitalismo transnacional, como lo fue la llegada de la modernidad, el Estado nación y la mundialización¹⁶. Se trata de dos épocas de grandes cambios históricos y nuevos paradigmas políticos, económicos y culturales, pero a pesar del apocalipticismo milenarista de ambas épocas, no significa ni mucho menos el final de la Historia¹⁷.

La óptica contemporánea de la novela permite establecer claros paralelismos entre ambos momentos históricos. El propio autor señalaba las semejanzas entre los dos periodos históricos, marcados por una profunda reconfiguración del panorama internacional y de las estructuras de poder:

En aquella época había una reordenación internacional y de la jerarquía de poder contra el feudalismo. [...] En Italia, las ciudades Estado disputaban el poder frente a las nuevas monarquías de la nación Estado. Hoy asistimos al final del papel de la nación Estado. La época, por tanto, tiene cierto paralelismo con la actual y la sensación de que la gente está desprotegida, entregada a las leyes del mercado, fortalece el papel de tribu, de mafia. De hecho, los Borgia no son otra cosa que una familia mafiosa que sobrevive entre otras familias mafiosas. (Moret, 1998)

15 El origen de la novela era explicado así por el autor: “me conmovió aquella historia que reproducía en buena medida la época actual, o la recordaba, por cuanto la época de los Borgia es una época de tránsito de un tiempo a otro, marcada por la aparición de un nuevo orden de carácter nacional e internacional, la aparición de monarquías absolutas en contra del poder feudal o del poder papal. [...] esas épocas de cambio suelen conmover todos los principios, todas las afirmaciones” (Tyras, 2003: 204).

16 Véase como muestra el siguiente parlamento de Alejandro VI, que refleja con claridad la conciencia de entrada en una nueva era, en la modernidad y en la mundialización, y la ansiedad milenarista de finalismo apocalíptico: “No puedo perder el tiempo con estos frailes fanáticos cuando he de pelearme con los nuevos príncipes y en tiempos de cambios insospechados. Voy a dictar una normativa para la repartición de los territorios conquistados por los españoles y los portugueses más allá del océano. Vamos a llegar al 1500 y me temo una oleada de milenarismo a cargo de frailes calzados o descalzos como ese Girolamo Savonarola” (Vázquez Montalbán, 1998: 98).

17 Nuevamente en palabras del autor: “Toda la conmoción que se crea en torno a ese mundo mal ordenado puede equivaler a cualquier etapa de la historia de la humanidad, por ejemplo la actual, en la cual, evidentemente, el supuesto orden internacional creado por la Guerra Fría no ha sido sustituido por un nuevo orden internacional, digamos, más o menos convincente” (Tyras, 2003: 204).

La serie de paralelismos entre la época de los Borja y el final de milenio resulta notable¹⁸. Se trata de dos épocas de enormes cambios históricos, de final de una era y comienzo de otra nueva, en el caso contemporáneo marcada por el fin de la guerra fría, la división de los bloques ideológicos y el ocaso/crisis del modelo del Estado nación, por un lado; y por el otro, la implantación de la globalización y el neoliberalismo, con la subsecuente creación de nuevos espacios económicos y políticos transnacionales, y la transformación de las estructuras de poder mundiales, por las que el verdadero poder político ha quedado en manos de las élites que controlan los sectores económicos.

La temática central de la novela trata sobre la acumulación y el control del poder – político, económico, religioso, militar – y la función ideológica de la hegemonía. Como el propio autor señalaba: “Esta es una novela de vencedores y vencidos” (Enguix, 1998). Esta dicotomía clásica obedece las relaciones establecidas de la lucha por el poder, que puede manifestarse como una batalla política o una guerra, o la nueva división del mundo entre “globalizadores y globalizados”, que Vázquez Montalbán ha criticado reiteradamente con dureza en sus escritos (“La deconstrucción”; “Nota sobre globalizadores y globalizados”; *Panfleto*). En la novela la lucha por el poder es explicada por Maquiavelo como un fin en sí mismo, conseguir y mantener el poder, que determina la imposición del orden: “Las relaciones de fuerza, ésa es la cuestión que guía las alianzas, y la finalidad es el poder como instinto individual o de cada sector social, pero también construir un orden, imponerlo a los que lo necesitan y no lo entienden, un orden hecho a la medida de los intereses menos ilegítimos” (Vázquez Montalbán, 1998: 307)¹⁹. Para Juan Vila, la novela retrata la violencia política moderna y explora la teoría de un sistema de inspiración maquiaveliana sustentado sobre el terror de Estado y justificado por la razón de Estado, pero que tiene en la conquista y mantenimiento del poder su única finalidad (Vila, 2002: 195, 200)²⁰.

Otro aspecto importante de esta temática explorado en la novela es el examen de la instrumentalización del poder, centrado en los Borja, para dirigir un cambio

18 Manuel Vicent, autor a su vez de una obra de teatro decididamente actual sobre los Borja, cuya acción sitúa en Nueva York tras la Guerra del Golfo, *Borja-Borgia* (Barcelona: Destino, 1995), señalaba de manera irónica y perspicaz en la presentación de *O César o nada* en Gandía la radical mirada desde el presente sobre el poder: “Vázquez Montalbán toma a los Borja como capitanes de una empresa textil y a Lucrecia como un sexo que abre todas la puertas” (Alberola, 1998).

19 En *Panfleto desde el planeta de los simios*, el autor señalaba la aplicabilidad al presente de estos mismos principios: “Cuando se ha de respetar la soberanía del Príncipe popular, soberano de su voto, se desarrolla una ética de poder basada en la doble verdad, la doble moral y la doble contabilidad que tiene su expresión más escandalosa en la legitimación liberal de los secretos de Estado, los teléfonos pinchados, el chantaje de los dossiers y los fondos reservados” (Vázquez Montalbán, 1995: 19, cursiva en el original).

20 El carácter criminal fundacional de la nación Estado, como acto violento de poder, ha sido también señalado por Vicent: “Cualquier Estado se funda en un asesinato y la mitología consiste en cerrar el asesinato herméticamente en una caja. [...] Alejandro VI convirtió la caja en la famosa razón de Estado que luego pasó a limpio Maquiavelo en sus tres principios fundamentales” (Alberola, 1998). El crimen como caja negra de la modernidad, reaparece a lo largo de la narrativa montalbaniana, y no solo en las novelas de investigación de la serie Carvalho, sino también en otras como *Galíndez* o *El estrangulador*.

histórico. Vázquez Montalbán realiza así un intento de comprensión de la realidad política de la familia Borja, más allá de la leyenda negra construida y exacerbada por sus opositores al poder, ni mejores ni peores que ellos mismos. Así Vázquez Montalbán prefiere verlos como elementos catalistas de los cambios históricos, que originan resistencia, rechazo y oposición. En este sentido Vázquez Montalbán señalaba que los Borja representan “un ejemplo de la tentación de cambiar y de los intentos de reprimirlo”; “Ellos estuvieron a la cabeza espiritual de su tiempo, quisieron avanzar hacia la modernidad; pero la historia enseña que todos los intentos por avanzar han sufrido siempre la oposición conservadora. Los Borja, en este caso, fueron ese intento por dirigir el poder hacia dicha modernidad, venenos y asesinatos incluidos” (Enguix, 1998). Para Vázquez Montalbán, la figura de Cesar Borgia es un personaje trágico y al mismo tiempo romántico, en cuanto representa el fracaso de un proceso revolucionario, que simboliza al mismo tiempo toda una colección de fracasos revolucionarios de la modernidad:

Malgrado tutto, il valentino, ha incarnato un progetto di libertà e di trasformazione dell'Italia fra il Quattro e il Cinquecento. Libertà che qui va intesa non in senso liberale, ma come l'estremo tentativo di emancipazione dalla potenza francese e spagnola. La sua fu una rivoluzione fallita. E ogni rivoluzione, come la storia ci ha insegnato, da quelle francese, alla sovietica, per finire con quella cubana, ha in sé i germi della propria caduta. (Lyria, 2004: 83)

Los paralelos de la novela con la etapa histórica actual, y con España en particular, son notables, por cuanto adelanta el fracaso del proyecto de izquierda en la transición, y al mismo tiempo la razón de Estado ha sido frecuentemente utilizada en España como justificación del terror del Estado, de la existencia de las “cloacas” y los fondos reservados para el mantenimiento del poder y el orden, que determinan el ambiente de corrupción política y económica (entre otras) generalizada de la España posttransicional. Igualmente, la corrupción política y económica actual parece perfectamente reflejada en las estrategias empleadas en el reparto de prebendas que Alejandro VI hace a su familia, a espaldas de la legalidad: “Giovanni recibirá el ducado de Nepi y Rodrigo el ducado de Sermoneta. ¿Te parece bien? Todo legal. Tú fingirás comprar unos bienes expropiados, a muy bajo precio, y tendrás la garantía de la transferencia. Todo está muy estudiado...” (Vázquez Montalbán, 1998: 278-79). Al lector atento no se le escapa que podría estar hablando de bancos, compañías multinacionales, o propiedades inmobiliarias del presente²¹.

²¹ La situación se aplica a otras épocas evidentemente. La Roma de los Borja, epicentro de corrupción y violento ejercicio del poder por el poder, no es más que un significativo caso ejemplar, puesto que el Vaticano es la entidad mundial que mayor poder ha acumulado, y que ha protagonizado los mayores casos de corrupción y luchas intestinas por el poder a lo largo de la Historia, antigua y moderna, y cuya prácticas mafiosas han sido notadas reiteradamente, como reflejan los comentarios de Vázquez Montalbán previamente citados.

LOS DIÁLOGOS DE MAQUIAVELO Y GRAMSCI

El diálogo pasado-presente de la novela tiene su correlato en el silencioso diálogo que se establece entre Maquiavelo y Gramsci, manifestado de manera explícita en la dedicatoria de la novela por el autor: “A Antonio Gramsci, sin cuyos estudios sobre Maquiavelo no me habría atrevido a afrontar una novela tan posthistórica” (Vázquez Montalbán, 1998: 5). Si bien es cierto, como ha señalado Marco, que Maquiavelo constituye “la verdadera conciencia histórica de la novela”, es en el diálogo entre los dos teóricos que se produce la perspectiva posthistórica.

Maquiavelo representa el modelo renacentista humanista, como pensador político, diplomático, escritor, historiador y filósofo. Su pensamiento asienta los principios de la teoría política moderna, y la justificación de la razón de Estado, que fundamentan la construcción del Estado nación de la modernidad. Su obra principal, *El Príncipe*, escrita en 1515 y publicada en 1532, constituye un tratado-manual sobre la educación del príncipe cristiano, cuyo modelo era precisamente César Borgia, que ha servido de base para la moderna ciencia y ética política, así como de fundamentación ideológica para la creación de los nuevos Estados nación, de manera revolucionaria, en contra de las tradiciones y los principios legales vigentes. A Vázquez Montalbán le interesaba especialmente la lectura realizada por Gramsci sobre Maquiavelo como “fundador de la ciencia política”, es decir, pionero del análisis científico de la realidad política basado en la evidencia de los hechos y las experiencias históricas. Según el autor, Maquiavelo ha sido reconocido como “el padre de la ciencia política, porque ha convertido la experiencia no sólo en un relato mitológico emblemático sino en la base para un análisis que conduce a unas afirmaciones” (Tyras, 2003: 233-34).

Antonio Gramsci, como intelectual revolucionario que intenta explicar y transformar el orden social, encuentra en Maquiavelo un planteamiento de teoría política que apoya su propia visión revolucionaria (Gramsci, 1968: 135-88). Gramsci argumenta que Maquiavelo presentaba en su obra principal un manual de ciencia política en el que se ofrecía un modelo de justificación y legitimización del poder por vía de la hegemonía, y por ello su tratado se podría entender como un verdadero manifiesto. Para Gramsci, el control de las nociones sobre moralidad y ética política serviría así como instrumento de acceso al poder (Landy). Invirtiendo los términos tradicionales, Gramsci aplicaba estos principios a los objetivos de la revolución popular y la constitución de una hegemonía alternativa emancipadora llevada a cabo a través de los intelectuales orgánicos, ya que el príncipe tiene que ser un ente colectivo, y la afirmación de una cultura popular.

Bajo esa perspectiva, el planteamiento de Gramsci coincide con la preocupación política de Vázquez Montalbán, que también recurre a instrumentos como el manifiesto, o el panfleto, para su objetivo de crear conciencia crítica, aunque desde la perspectiva desencantada del fracaso de las utopías revolucionarias y de la necesidad de encontrar alternativas. Esta inquietud está muy presente precisamente a lo largo de las páginas de *Panfleto*, por donde se extiende el continuado diálogo Maquiavelo/Gramsci, al que se une la voz crítica del autor:

Asistimos a la definitiva crisis de la idea de un príncipe popular, sabio, emancipador y solidario, como lo diseñara Gramsci en su relectura de Maquiavelo, y a su sustitución por un príncipe emergente sólo preocupado porque administren bien sus impuestos y confiado en que a sus nuevos intermediarios, se llamen partidos o «cosas» [...] le garanticen que la distancia entre el Norte y el Sur, entre ricos y pobres, siempre será la más larga. (Vázquez Montalbán, 1995: 111)

La relectura de Gramsci releendo a Maquiavelo en este ensayo adquiere tintes de subnormalidad, ante la constatación de la esperpéntica realidad política, como en este párrafo en el que se critica la manipulación mediática de los nuevos príncipes monstruosos:

¿Por qué no... *buscar un príncipe desesperadamente aunque sea un Príncipe telécrata y de consistencia hertziana?*

Gramsci escribió en Notas sobre la política de Machiavelli:

El príncipe moderno, el mito-príncipe, no puede ser una persona real, un individuo concreto; sólo puede serlo un organismo; un elemento de sociedad complejo en el que ya empiece a concretarse una voluntad colectiva reconocida y afirmada parcialmente en la acción.

La evolución política de Italia en los últimos años ha sido una señal de alarma para el resto de democracias europeas que han visto como el espejo trucado se convierte en espejo deformante de la realidad democrática y la aparición de príncipes monstruosos [...] (Vázquez Montalbán, 1995: 99-100)

Para Vázquez Montalbán, la corrección histórica al proceso de selección de príncipes, como concesión a la democracia moderna, no cambia sustancialmente la razón de ser del sistema, su lógica, y la relación entre el poder y el orden:

Si Maquiavelo había visto en el príncipe renacentista el instrumento de la racionalización del poder entre la arbitrariedad de la Fortuna y el desorden, y con toda suerte de modificaciones el maquiavelismo había ilustrado la progresiva racionalización de la política en manos de la burguesía, la democracia moderna exige al menos que el príncipe sea elegido por las masas, a manera de intelectual inorgánico colectivo garantía de la supervivencia del sistema, sin el cual experimentaríamos el peor de los desórdenes. (Vázquez Montalbán, 1995:105)

Esa postura crítica de Vázquez Montalbán orienta su continua búsqueda de un nuevo sujeto histórico capaz de mover y de transformar la realidad, así como el cuestionamiento de la posición del intelectual frente al poder, la figura del “escriba sentado” en esa empresa colectiva, ya que como indica el autor, “el escriba come en la mesa del Príncipe” (Vázquez Montalbán, 1995: 35).

Como se ha visto con anterioridad, la continua reflexión sobre las conflictivas relaciones entre el poder y la intelectualidad, y sobre la función ética del intelectual en la sociedad, tiene gran centralidad en toda la obra narrativa del autor (*Manifiesto subnormal, El Pianista, Galíndez, Autobiografía*) y en su reflexión ensayística (*Panfleto, El escriba sentado, Marcos*). De hecho, la figura del intelectual como desvelador y analista de la realidad histórica y propulsor de afanes emancipadores y transformadores es una de las figuras recurrentes de toda la obra de Vázquez Montalbán, como también lo es la figura del intelectual vendido al sistema, con todas las gradaciones de gris entre ambos extremos. Fruto de los recientes acontecimientos mundiales, en sus escritos de estos

años, la reflexión del autor recae sobre la posible aparición de “nuevos príncipes”, nuevos líderes políticos y sociales capaces de transformar la historia, nuevos sujetos históricos capaces de hacer historia, y de intelectuales que dan orientación y sentido a sus acciones²².

OTROS DIÁLOGOS Y ANACRONISMOS NECESARIOS

Frente al relato monológico de la Historia, la Historia oficial escrita desde el poder, *O César o nada* es un relato posthistórico, ensamblado como una polifonía de voces, del pasado y del presente. Aparte de las múltiples intervenciones de Maquiavelo, convertido en personaje central y focalizador narrativo en la novela, y la silenciosa presencia de Gramsci, el otro polo del silencioso diálogo, hay otros muchos pensadores y literatos aludidos o directamente citados, que configuran un erudito collage de voces polifónicas. Efectivamente las referencias intertextuales en la novela son muy abundantes y están presentes ya desde el mismo paratexto, en las dedicatorias iniciales al teórico Antonio Gramsci, como ya se ha visto, y a Miquel Batllori, historiador especialista en los Borja, y en el epígrafe de la novela con la obvia y explícita referencia a la obra de Baroja de casi idéntico título, *César o nada* (1910), que alude a la doble figura de César Borgia como matador de toros y asesino²³. La abundancia de referencias intertextuales es reflejo, sin duda, de la extensa investigación realizada por el autor, como es habitual en sus obras de contenido histórico o erudito, como se demuestra por la apabullante profusión de fuentes históricas en *Galíndez o Autobiografía*, el enciclopedismo desquiciado de *El estrangulador*, o la erudición académica de *Erec y Enide*. En este caso, además, sirven para dibujar las claves culturales de la época. Por ello se hacen muchas alusiones literarias directas a figuras y obras de la época medieval y renacentista: A Maquiavelo y sus obras, por supuesto, pero también a Cristina de Pizan, Bocaccio, el *Malleus Malificarum*, Nicolás de Cusa, Pico della Mirandola, Marsilio Ficino, Joanot Martorell, Lorenzo Valla, y a los autores clásicos, Horacio, Virgilio, Ovidio, Cicerón, y Platón. Igualmente se construye un collage de citas de las más diversa procedencia: versículos del Apocalipsis, coplas de Jorge Manrique, poemas de Lope de Zúñiga, diálogos de Juan de Valdés, versos de Ausiàs March, canciones de Serafino Aquilano, un aforismo de San Jerónimo, un poema de Petrarca, e incluso una receta culinaria del gastrónomo papal, Giovanni Bockenheym; y también, tratándose del periodo renacentista, por supuesto de autores

22 La referencia a Felipe González como “nuevo príncipe” por parte del narrador-maestro de *Felípicas* es irónicamente explícita: “Desde el comienzo quise educar al nuevo príncipe civil de la España democrática para que [...] contribuyera a establecer un marco estable de cultura democrática progresiva” (Vázquez Montalbán, 1998: 13). La reflexión sobre los líderes políticos de la izquierda con todas sus luces y sombras es constante a través de sus ensayos, con libros dedicados a algunas de las figuras contemporáneas más importantes, tal como Felipe González (*Felípicas*), el líder catalán Rafael Ribó (*Rafael Ribó: el optimismo de la razón*), la histórica Dolores Ibárruri (*Pasionaria y los siete enanitos*), el subcomandante Marcos (*Marcos*) o Fidel Castro (*Y Dios*).

23 Esta dimensión mítica es reforzada por la ilustración en la portada de un minotauro de Picasso, en alusión a la figura de César Borgia como héroe mítico que representa la fuerza y la violencia.

de la antigüedad clásica: Virgilio, Catulo, Séneca, Heráclito, Horacio, Juvenal, y Apuleyo. Especial atención merecen los textos de Ausiàs March que aparecen intercalados varias veces a lo largo de la novela, particularmente el poema que contiene los versos “Quan ve la nit i expandeix ses tenebres, pocs animals no cloen les palpebres i los malalts creixen en llur dolor”, que se repite hasta tres veces (Vázquez Montalbán, 1998: 16, 166, 328). Estos conocidos versos, con su melancólico quejido de amor y muerte, que acompaña el sentimiento de los personajes en sus momentos nostálgicos o agónicos, constituyen un *leitmotiv* repetido en la obra de Vázquez Montalbán que ya aparecía en la *Soledad del manager*, y sirven de base para la canción de Rosa en el musical *Flor de Nit*, “Quan ve la nit, sota la lluna nova, somnis de mort em deixen sense esma” (Vázquez Montalbán, 2001: 19).

También, como es habitual en la obra del autor, se da la autocita, que en este caso refleja una sensibilidad moderna y supone otra forma de anacronismo. Así la elocución de Alejandro VI, “Una cosa es la compasión y otra la geometría” (Vázquez Montalbán, 1998: 169), alude a la dicotomía entre geometría y compasión que aparece con frecuencia en la obra de esos años de Vázquez Montalbán, como dos polos de una manera de entender la realidad, la razón y el sentimiento, tal como se ha visto anteriormente. Y frases como “¿Quién no teme perder lo que ya no ama?” (Vázquez Montalbán, 1998: 208), o “Estos viejos galápagos, él o mi padre, temen perder lo que no aman” (Vázquez Montalbán, 1998: 239), retoman una coletilla de Vázquez Montalbán que aparece en otras obras del autor, tales como uno de los poemas de su primera etapa, “Verano y humo” de *Una educación sentimental*, que termina con la inquietante pregunta “¿quién, / quién no teme perder la que no ama?”, o la novela *El Premio* que treinta años más tarde vuelve a formular la misma pregunta sin respuesta: “¿Quién no teme perder lo que ya no ama? ¿Dónde lo había leído y convertido en su vacuna sentimental?” (Vázquez Montalbán, 1998: 311).

Se observan también otras referencias indirectas que representan grandes anacronismos, ya que refieren a obras publicadas varios siglos después de los hechos narrados, y que refuerzan el sentido posthistórico e irónico de la novela: Así la referencia a los Borja como “infame turba catalana” (Vázquez Montalbán, 1998: 22) es una alusión indirecta a los versos de Góngora de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, así como al título del recordado libro de entrevistas con autores españoles del periodista mexicano Federico Campbell, *Infame turba* (1971), en la que Vázquez Montalbán era entrevistado; “La noche es suave para mí y me reclama” (Vázquez Montalbán, 1998: 163) alude a la novela *Suave es la noche* de F. Scott Fitzgerald, cuyo título está inspirado en el poema “Ode to a Nightingale” de John Keats; y “nuestros enemigos gozan de muy buena salud” (Vázquez Montalbán, 1998: 237), es una frase con frecuencia atribuida incorrectamente a Zorilla, pero originalmente traducción al castellano de una obra de Corneille, *Le Menteur*, inspirada en *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón, y que ha sido utilizada por tantos otros modernos desde Ortega y Gasset a Celso Emilio Ferreiro.

LA DECONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO DEL PODER

A lo largo de la novela los “anacronismos necesarios” y la óptica “posthistórica” son utilizados de manera estratégica para articular las conexiones entre dos momentos históricos de cambios cruciales, ofreciendo con erudición e ironía una visión crítica que cuestiona las bases de la modernidad y la instrumentalización de la ideología para fines acumuladores del poder. Se trata así de una deconstrucción del discurso del poder. El impulso de los Estados modernos frente al viejo sistema feudal alegoriza sobre un nuevo cambio histórico, la adaptación de los Estados modernos a la globalización.

La novela denuncia la instrumentalización de la doble moral del poder y de la razón de Estado como legitimación de la corrupción, la violencia del poder, y el terror de Estado contra la resistencia y la subversión del orden establecido: “Los tiempos de cambio son estimulantes pero peligrosos, porque no siempre el cambio es controlable y hay fuerzas oscuras que aprovechan las mutaciones para la subversión” (Vázquez Montalbán, 1998: 97); “A partir de ahora tratarán de frenar la audacia de los hombres para imponer la razón del sistema. [...] En el futuro algo habrá que hacer para escapar de ese dominio. La liberalidad de estos tiempos ha sido excesivamente peligrosa. ¿Quién la controla? [...] a toda época de liberalidad le sigue otra de control” (Vázquez Montalbán, 1998: 371).

Los procedimientos y estrategias para conservar el poder por parte de las clases dirigentes y sus adláteres necesitan la justificación del mal, que llega a la defensa de la guerra o la tortura. La lucha por el poder y su mantenimiento está llena de intrigas, crímenes y tormentos, ya que cualquier método y medio es legitimado para los fines necesarios. Como pronuncia Maquiavelo: “Hay que entender que el nuevo príncipe no puede responder al modelo convencional de un hombre bueno. A veces para defender al Estado hay que obrar contra la caridad, contra la humanidad y contra la religión. El nuevo príncipe, pudiendo no separarse del Bien, en caso necesario debe saber entrar en el Mal” (Vázquez Montalbán, 1998: 320).

En última instancia, frente al viejo poder de príncipes y caudillos se destaca el poder de los nuevos príncipes. El verdadero poder reside ahora en los mercados y los financieros: “¿Cuándo se había visto tanto poder en manos de los banqueros y los comerciantes?” (Vázquez Montalbán, 1998: 306). Ellos son los verdaderos arquitectos del nuevo orden mundial:

Durante décadas hemos impulsado cambios fundamentales y todo parecía preparado para el gran cambio. Todos los síntomas conducían a un salto propiciado por la razón y el hombre como medida de todas las cosas. [...] Toda la modernidad viene de los filólogos y los comerciantes. Los filólogos hemos tenido la referencia de la cultura clásica, pero los comerciantes han tenido que entender lo nuevo a través de su propia práctica. Los comerciantes y los banqueros están haciendo su mundo. (Vázquez Montalbán, 1998: 371)

Las reflexiones que plantea la novela tienen una actualidad que podríamos denominar casi profética, como los lectores puede comprobar desde la perspectiva de una segunda lectura posthistórica, ya plenamente instalados en el tercer lustro del siglo

XXI. Esta lectura crítica intenta ofrecer una alternativa al nuevo mal de fin de siglo, el apocalipticismo histórico y la autocomplacencia neoliberal. No se trata solo de denunciar la corrupción del poder sino también de buscar respuestas a las incógnitas que trae consigo el nuevo orden mundial, la redistribución del mundo en globalizados y globalizadores, víctimas y verdugos, en una nueva versión de la vieja lucha de clases y del establecimiento en el poder. Como nos recordaba el autor en su respuesta a Fukuyama, hay una lección moral que se puede extraer del desorden del nuevo orden: “Mientras haya desorden habrá que cambiar la historia. Habrá historia.”

BIBLIOGRAFÍA

- ALBEROLA, MIQUEL (1998): “Vázquez Montalbán se inspira en los Borgia para su última novela.”, *El País*, 19 de mayo de 1998.
- BALIBREA ENRIQUEZ, MARI PAZ (2002): “Escrituras de la globalización: Espacio y tiempo en la obra reciente de Manuel Vázquez Montalbán.”, en Ambroise, Claude; Tyras, Georges (eds.): *Violence politique et écriture dans le bassin méditerranéen: Leonardo Sciascia et Manuel Vázquez Montalbán, Tigre/Novecento*, Número especial, Grenoble: Université Stendhal, pp. 207–20.
- CASTRILLO, MARINA (2011): “(De) Costruzione Letteraria di Buenos Aires: Il Noir come spazio culturale strategico.”, Tesis de maestría. “La Sapienza”, Università di Roma, Facoltà Di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Studi Europei e Interculturali.
- ENGUIX, SALVADOR (1998): “Vázquez Montalbán reivindica el papel de los Borja.”, *La Vanguardia*, 19 mayo de 1998, p. 48.
- FUKUYAMA, FRANCIS (1989): “The End of History?”, *National Interest*, n. 16, pp. 3-18.
- GARCÍA-POSADA, MIGUEL (1998): “Los príncipes modernos”, *El País, Babelia*, 6 de junio de 1998.
- GRAMSCI, ANTONIO (1968): *The Modern Prince and Other Writings*, Nueva York: International Publishers.
- LANDY, MARCIA (2002): “Culture and Politics in the Work of Antonio Gramsci”, en Martin, James (ed.): *Antonio Gramsci: Intellectuals, Culture, and the Party*, Nueva York: Routledge, pp. 167-88.
- LA PARRA LÓPEZ, SANTIAGO (1996): “La mirada sobre los Borja (notas críticas para un estado de la cuestión)”, *Revista de historia moderna*, n. 15, pp. 387-401.
- LYRIA, HADO (2004): *Il viaggio in Italia. Omaggio del Premio Grinzane a Manuel Vázquez Montalbán*, Piacenza: Frassinelli.
- MARCO, JOAQUÍN (1998): Reseña de *O César o nada*, *ABC literario*, 13 de junio de 1998.
- MORET, XAVIER (1998): “Me cuesta más escribir las novelas de Carvalho que las consideradas serias.”, *El País*, 26 de mayo de 1998.

- SANZ VILLANUEVA, SANTOS (1998): “Los resortes del poder.”, *El Mundo, La Esfera*, 20 de junio de 1998.
- TYRAS, GEORGES (2003): *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, Granada: Zoela Ediciones.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL (1990): “Historia”, *El País*, 4 de enero de 1990.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL (1995): *Panfleto desde el planeta de los simios*, Barcelona: Crítica.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL (1997): “Italia y yo”, *El escriba sentado*, Barcelona: Crítica, pp. 123-27.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL (1998): *O César o nada*, Barcelona: Planeta.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL (1999 a): “La deconstrucción de la esperanza.”, *El País*, 7 de noviembre de 1999.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL (1999 b): “Nota sobre globalizadores y globalizados.”, Prólogo a Albiñana, Antonio (ed.): *Geopolítica del caos. Le Monde Diplomatique, edición española*, Madrid: Debate, pp. 11-21.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL (2003): “L’ossessione di Montalbán”, <http://www.minimumfax.com/libri/magazine/233>.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL (2006): “Da Pepe a Cesare. Intervista alla rivista *Gola Gioconda*.”, en *L’Utopia di Pepe Carvalho. Racconti e interviste*, Roma: Datanews, pp. 101-07.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL (2001): *Flor de Nit*, Barcelona: Edicions 62.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL (1987): *Historias de política ficción*, Barcelona: Planeta.
- VILA, JUAN (2002): “O César o nada: Le pouvoir mis en scène.”, en Ambroise, Claude; Tyras, George (eds.): *Violence politique et écriture de l’élucidation dans le bassin méditerranéen: Leonardo Sciascia et Manuel Vázquez Montalbán*, Tigre/Novecento, Número especial, Grenoble: Université Stendhal, 2.