



El regreso de Ana Sotomayor:
de *Querido Corto Maltés* a *Quattrocento* de
Susana Fortes

Dr. Pedro Tejada Tello

I.E.S. Vicent Castell i Domènech (Castellón)
ptej2000@yahoo.es

Resumen: Ana Sotomayor, protagonista de *Querido Corto Maltés* y *Quattrocento*, es el ejemplo de un mismo personaje con dos vidas similares y diversas a la vez. La Ana Sotomayor de QCM es protagonista de una novela de indagación sentimental sobre la libertad y la entrega. La Ana Sotomayor de *Quattrocento* protagoniza una novela donde la indagación sentimental es relevante, pero se trata sobre todo de una novela histórica metaficcional con enigma y trama policíaca. *Quattrocento* se articula del capítulo I al XXVII en dos bloques: capítulos impares para la investigación histórico-detectivesca de Ana y capítulos pares para la reconstrucción de la conjura de los Pazzi en 1478 en Florencia. Los dos capítulos últimos - XXVIII y XXIX- corresponden al desenlace con la imbricación de las intrigas policial, sentimental y de la conjura.

Palabras clave: Ana Sotomayor, novela histórica, metaficción,

Ana Sotomayor

Ana Sotomayor, personaje protagonista de la última entrega novelística de Susana Fortes, *Quattrocento* (2007) (Q), es también la protagonista de la novela que inició su andadura literaria en 1994, *Querido corto maltés* (QCM). Entre ambos títulos, otros han jalonado una carrera sólida y consolidada: *Las cenizas de la Bounty* (1998), *Tiernos y traidores* (1999), *Fronteras de arena* (2001), *El amante albanés* (2003) y *El azar de Laura Ulloa* (2006). La atenta lectura de Q y de QCM, además de mostrarnos las naturales diferencias entre la voz de una narradora incipiente y la de otra narradora curtida, también nos presenta a un mismo personaje con dos vidas similares y diversas a la vez. Es como si el personaje de Ana en QCM constituyera un esbozo del que más tarde será la Ana de Q. Ésta es una historiadora e investigadora de arte, que llega a Florencia con una beca Rucellai para terminar una tesis doctoral sobre el pintor renacentista ficticio Pierpaolo Masoni. Ana en QCM es licenciada en historia de América (como Susana Fortes) para investigar en el Archivo Naval de Lisboa documentos relativos a esclavitud y trata negrera en el siglo XIX. No parecen el mismo personaje además, porque, aunque no deben de llevarse muchos años, no tienen la misma edad. Ana en Q tiene 27 años (pues se dice que en 1985 tenía siete años (Q: 96) [1] y su investigación en Florencia finaliza en 2005), mientras que de Ana en QCM sólo sabemos que es joven y referencias muy indirectas nos llevan a hacer pensar que su investigación la lleva a cabo en los años 80 (cuando F. le habla de su vida en su pueblo de Cantabria, le habla del instituto y de sus alumnos, y de la música que algunos de ellos ponían en la emisora local: Siniestro Total, Golpes Bajos, Immaculate Fools, Los Ilegales... QCM: 128. Se trata de grupos representativos del pop español o europeo de los 80). [2] Hay un detalle significativo y definitivo en este aspecto: Ana maneja repetidamente en Q. su ordenador portátil y su impresora (p. e. cap. XI) y recurre, como es habitual en nuestros tiempos, a internet (incluso transcribiendo sitios webs reales: 120). Sin embargo, Ana en QCM utiliza la máquina de escribir (el epílogo de la novela es una carta dirigida a Corto Maltés / F., pues está esperándole en su propio despacho).

Por otra parte, en ambas mujeres hay un mismo hecho biográfico que las marca poderosa y dolorosamente, empujándolas a buscar en el trabajo una forma de huida y refugio: el fallecimiento de su padre en accidente de tráfico. En las dos novelas se alude al hecho de recibir la noticia de esa muerte por teléfono. Aunque las circunstancias que rodearon esa muerte son distintas en ambas novelas. Ana en QCM recuerda que su padre era un juez que participó en operaciones contra el narcotráfico

(88) y que, por tanto, estaba sentenciado a morir en un “accidente” que realmente pudo ser tal, porque “a veces también el azar se alía con los enemigos poderosos” (115). En Q. su padre era catedrático de Historia del Derecho en Santiago, amigo personal de Giulio Rossi -el director de tesis de Ana- y profesor de Roi, antiguo novio de Ana. Sea como fuere, en ambas tramas el dolor por la muerte del padre se superará no con “grandes ideas”, sino apoyándose en “pequeñas cosas materiales, a veces tan simples como (...) un cómic de Corto Maltés (...) una primera edición usada (...) Fue el regalo que me hizo mi padre cuando cumplí catorce años.” (Q: 55) La fascinación por el personaje del cómic es sobre todo mayor en la novela que le debe su título. Aunque Ana es siempre un personaje soñador, para la Ana de Q. Corto Maltés es, sobre todo, un recuerdo nostálgico, mientras que para la de QCM es una presencia casi constante: así, en sus paseos por el estuario de Lisboa sus ensoñaciones le hacían imaginar la llegada del marinero maltés: “Corto Maltés acudía a esta cita algunas tardes, se ajustaba la gorra, aspiraba una bocanada de humo y desaparecía en la niebla provocándome con una sonrisa enigmática.” (27) Ana se enamora en su adolescencia de Corto Maltés y después de F., en quien ve la única persona capaz de ayudarla a superar la falta de su padre, “(...) la única persona sobre la Tierra que podía salvarme del espanto y del infierno. “ (150) De ahí que en el epílogo identifique a ambos personajes y se dirija a F. como “querido Corto Maltés” (185). Sin embargo, en La Habana entre los “pequeños objetos que en los peores momentos saben cómo amortiguar el desarraigo y permanecen siempre inalterables y sin ellos no seríamos nada” (104), Ana llevaba, no su ejemplar de *Corto Maltés*, sino una edición infantil de *La Odisea*.

Estos pequeños objetos materiales tienden puentes entre ambas novelas: en el apartamento florentino de Ana (Q) además de la edición de *Corto Maltés* firmada por el propio Hugo Pratt (55), había fotografías que corresponden a los escenarios de QCM (Lisboa desde el castillo de San Jorge, el malecón de La Habana). Y un cubo con fotografías de su infancia, de su época universitaria y de su antiguo novio Roi (ni rastro de F.).

Sin embargo, la diferencia fundamental entre ambas *Anas*, que va a traducirse en dos novelas completamente distintas, viene dada por el diverso talante que van a adoptar al iniciar sus trabajos de investigación. Aparentemente son el mismo tipo de personaje: dos becarias, ambas se desplazan a realizar sus trabajos a dos ciudades cargadas de historia, Lisboa y Florencia, y cada una de las dos mujeres estudiando dos épocas distintas: el siglo XIX y el siglo XV. Las dos con una casi enfermiza tendencia a imaginar la superposición del pasado en el presente:

“A través de los ventanales del Archivo me alcanzaron de lleno los quejidos seculares de los senegaleses, carabelíes, bambaras, quiambas, mandingas, congos, hombres oscuros dueños del viento y de las noches cálidas, amantes temerosos y fieles de la selva y del tambor” (QCM: 26).

“Atravesamos la piazza de San Giovanni cruzando entre la fachada del Duomo y el baptisterio. Nuestras pisadas retumbaban en el pavimento exactamente igual que hacía cinco siglos, como si el recuerdo de los sucesos que allí tuvieron lugar flotara todavía en el ambiente.” (Q: 179)

Ambas son conscientes de no cumplir con el requisito que impone a todo investigador el distanciamiento sentimental respecto de los hechos objetos de estudio: “Sabía que este tipo de entrega no es recomendable cuando se aborda un trabajo científico, que conviene aplicar un método riguroso y un distanciamiento racional de los hechos, que hay que tratar el pasado como pasado. Pero a mí me daba igual, dudaba de la ciencia misma y pensaba, además, que en cualquier caso la Historia no había servido de mucho.” (QCM: 27) Cuando Ana en Q estudia los cuadernos manuscritos del pintor objeto de su tesis, Pierpaolo Masoni, va mostrando

continuamente sus reacciones de atracción-repulsión. Encontramos multitud de adjetivos, verbos y sustantivos para expresar estas sensaciones: *estupefacta-náusea-carnicería-electrizara-punzada de alacrán a la altura del diafragma-asqueada-enfrascada...* (19-20) Pero lo más importante de esto es cómo esa implicación apasionada de la investigadora va a provocar cambios decisivos: las dos *Anas* se transforman en “aventureras”, pero la de QCM sólo literaria, y la Ana de Q en detective. Dice la primera: “Olvidé las estadísticas de embarque, las frías actas comerciales, la relación repetitiva de los registros de captura, el rigor del trabajo científico. Desde entonces no me movió más interés que el de la pura aventura.” (56) Y esta mutación a partir de un regalo que le hace F.: el diario manuscrito de un muchacho yoruba que embarcó de grumete en una goleta negrera desde un puerto del Golfo de Guinea hacia La Habana (57). Y la lectura de este diario conlleva el descubrimiento de una vocación: “Me debatía entre seguir el trabajo de investigación histórica que había emprendido o la recreación imaginaria a partir del diario del muchacho yoruba. Al final mi corazón eligió la literatura. Entonces sólo existía el espacio en blanco del folio.” (64) En Q, desde el principio, Ana (co-narradora y protagonista) nos advierte de su transformación: “mis obsesiones se fueron volviendo más propias de un detective que de una estudiosa del Renacimiento.” (12) El estudio de el *Lupetto* y, sobre todo, de sus manuscritos y de su cuadro *Madonna de Nievole*, le llevan a interesarse cada vez más por buscar respuestas a un crimen perpetrado en 1478. En ambas novelas estos peculiares intereses personales de las protagonistas llevan a la inclusión de dos voces narrativas distintas, que en los textos tienen diversas repercusiones estructurales. En el caso de QCM es la tipografía la que ayuda a separar la voz de Ana, narradora de sus propias vicisitudes sentimentales, de la Ana transformada en narradora “literaria” (poética en muchas ocasiones) de las andanzas del muchacho yoruba que acabó siendo cimarrón. Estos fragmentos siempre aparecen al final de alguno de los capítulos (sin numerar en esta novela), en cursiva, y separados por un espacio en blanco:

“En todos los puertos del mundo cuelgan, de las ventanas y de las galerías, las ropas limpias de los pescadores, y sus sábanas blancas se inflan y se desinflan sobre las fachadas de las casas como si fueran navíos majestuosos desplegando sus velas al viento salado del océano.

Las velas flojas batiendo suavemente contra los mástiles. Unas ondas verdosas, casi sin espuma, lamían el casco envejecido. Sola y desarbolada en mitad de la bahía. La Trinidad era la pura estampa de la belleza. (No tienen la culpa los barcos de la cruel osadía de los hombres.)” (71-72)

En Q la doble voz llevará a un desgaje en los capítulos impares para las vicisitudes de Ana en su investigación, tanto histórica como detectivesca, así como sus cuitas emocionales, y en los capítulos pares para la reconstrucción de la conjura contra Lorenzo de Médicis en Florencia en 1478. La Ana Sotomayor de QCM es protagonista de una novela de indagación sentimental sobre la libertad y la entrega, en la que la historia es importante, pero en ningún caso se trata de una novela histórica. La Ana Sotomayor de Q protagoniza una novela donde la indagación sentimental es relevante, pero se trata sobre todo de una novela histórica.

De todas formas, ambas novelas representan perfectamente algo que ya señaló David Bost y que resume con estas palabras V. Grinberg Pla:

“Los novelistas contemporáneos perciben la realidad -ya sea presente o pasada- como un todo complejo, problemático, ambiguo y contradictorio que no puede ser aprehendido con certeza y por ende se han visto obligados a abandonar las técnicas y el lenguaje del realismo, que reflejan

la creencia en una realidad ordenada, cuyo sentido puede ser traspasado inequívocamente a papel.” (Grinberg: 2001)

Y como han destacado diversos estudiosos en los últimos años, se ha producido un debate sobre cuáles son las bases epistemológicas del conocimiento histórico. Entre otras conclusiones, se ha destacado la importancia del lenguaje:

“La idea de que el conocimiento histórico se produce en y por el lenguaje implica sin lugar a dudas una revolución para las concepciones tradicionales de la historia (...) expresa la convicción de que el pasado sólo es cognoscible a través del discurso. De ello se deduce que es el relato del pasado el que lo convierte en historia.” (Grinberg: 2001)

Para el relato de este pasado se pueden escoger varias perspectivas. Una será la de Ana de QCM, otra la de Ana de Q. Ambas perfectamente lícitas, porque como indica Hayden White “no se trata de elegir entre la objetividad o una visión distorsionada, sino entre diversas estrategias para la constitución de la ‘realidad’ en el pensamiento, y luego manejar dicha realidad de diferentes maneras, teniendo en cuenta que cada manera posee sus propias implicaciones éticas.” (1986: 34) [3] Y añade el mismo estudioso que para la representación de esa realidad del pasado se hace necesario el recurso a la imaginación, ya que sin ésta sería imposible reconstruir en la conciencia y en el discurso, un pasado compuesto por hechos, procesos y estructuras no perceptibles ni experimentables directamente. (1990: 77)

Sin olvidarnos totalmente de QCM, vamos a centrarnos ahora en Q para abordar su mayor complejidad estructural.

Quattrocento, novela histórica

Ángel Basanta señala la existencia de cuatro tipos fundamentales de novela histórica en los últimos años:

“Son la recreación de lo acaecido en la Historia, la fabulación de sucesos imaginarios a partir de un marco histórico, la proyección del pasado sobre el presente y la explotación de un episodio de antaño como pretexto para especulaciones de orden intelectual y estilístico.” (2008) Indica Basanta que las tres primeras modalidades están presentes en Q. Añadamos nosotros que la cuarta estaría, si bien parcialmente, en QCM como hemos visto antes (aunque insistamos en que no es una novela histórica).

En lo referente al primer aspecto, Q es la recreación de la conspiración contra Lorenzo de Médicis, *el Magnífico*, el 26 de abril de 1478 en Florencia, conocida como *la conjura de los Pazzi*. A partir de ese marco histórico, la autora introduce elementos puramente ficticios: la figura del pintor Pierpaolo Masoni, *el Lupetto*, autor del cuadro *La Madonna de Nievole*, que junto a sus cuadernos manuscritos ocultan claves importantes referidas a la conspiración. Y en tercer lugar, aquellos sucesos de finales del siglo XV tienen su proyección en el presente, pues aquella logia, que intentó acabar con el dominio de *El Magnífico*, ha perdurado en los siglos hasta poder incluso haber tenido mucho que ver con esos oscuros asuntos perpetrados en el Vaticano en las últimas décadas. Veamos a continuación cómo este material se articula en la novela.

Hemos dicho que Q es una novela histórica y, por lo apuntado anteriormente sobre la protagonista, podemos añadir que con *enigma* y *trama policíaca*. Esto indudablemente influye en la estructuración de la novela, que se divide en 29 capítulos numerados y distribuidos del I al XXVII de la siguiente forma: los impares corresponden a la investigación de Ana y a algunas interferencias sentimentales; los pares reconstruyen los días previos a la conjura, la propia conjura y posteriores venganzas. A esta distribución corresponden dos voces narrativas diferentes. Los capítulos impares son narrados por la propia Ana en primera persona (narradora, pues, equiscente o de sabiduría parcial). Los capítulos pares son relatados por una voz omnisciente. Este esquema se respeta escrupulosamente hasta el antepenúltimo capítulo de la novela. Los capítulos XXVIII y XXIX son narrados únicamente por la protagonista.

Con las matizaciones que después se desprenderán de nuestro análisis, podemos afirmar que Q entra de lleno en la corriente novelística histórica inaugurada por *Absalom, Absalom!* y continuada posteriormente por otras como *Yo, Claudio* o *El nombre de la rosa*, (o más recientemente en nuestro país *Soldados de Salamina*), en las que la novela histórica entra en contacto con la metaficción. Es decir, se mezclarán pasado y presente, la búsqueda de documentación con la pura invención. (García Landa: 2004)

Desde las primeras páginas, la narradora homodiegética y equiscente, Ana Sotomayor, nos deja sentadas las bases de su novela mediante rotundos avisos: la acción se va a desarrollar en Florencia, villa de dos caras. Una, la más conocida, la del florecimiento artístico (los Médicis, Leonardo da Vinci, Verrocchio...). La otra, la de la crueldad y el horror, representada por la conjura de 1478. Y la investigadora va a contar para el estudio de ambas caras con los manuscritos del pintor -ficticio- Pierpaolo Masoni: “Se trataba de una colección de nueve cuadernos que durante años habían permanecido ignorados en el sótano del Archivio (...) una especie de libretitas de bolsillo de formato rectangular (*quadernini*), algunos pocos mayores que una baraja de naipes, encuadernados en vitela y cerrados por una presilla y un cuerno de madera.” (15) Reposición, como vemos, del “recurso del manuscrito encontrado”, que más tarde en la novela descubriremos que es a la vez el del *manuscrito extraviado* (ya que Ana conocerá después que en realidad son doce los cuadernillos). Y el complemento de estos cuadernos que mezclan temas y géneros diversos será el cuadro del mismo pintor, *Madonna de Nievole*, cuya importancia en el desvelamiento de un crimen que se cometió cinco siglos atrás se sugiere desde las primeras líneas de la novela (11). Tenemos, por tanto, un crimen anunciado. Veamos la estructuración de la novela y los procedimientos que actúan como resortes de la intriga (o mejor, de las *diversas intrigas*) de la novela.

La alternancia de voces, épocas, peripecias y espacios entre los capítulos impares y pares no convierte a éstos en compartimentos estancos, sino que son constantes las interferencias y las complementariedades entre capítulos de ambos grupos. Centrémonos ahora en estas relaciones:

(i) En los capítulos impares, los conocimientos de la narradora Ana vienen dados por lo que va investigando a través de sus diversas fuentes: los manuscritos, el cuadro de la *Madonna de Nievole*, el material bibliográfico (tradicional o en soporte digital) y las informaciones, sugerencias e hipótesis de expertos (Giulio Rossi, su director de tesis, y Francesco Ferrer, prestigioso restaurador).

En los capítulos pares, una voz omnisciente completa las lagunas de la otra narradora (aunque no aclare sus fuentes, puesto que es omnisciente) y organiza las piezas del puzzle que la otra voz no es capaz de encajar o confirma sus hipótesis. Veamos un caso. En el capítulo IX Rossi dice a Ana que Lorenzo de Médicis donó al duque de Urbino, la *Madonna*, pero ignora por qué razón: “(...) al parecer como

dádiva en pago por algún servicio. Lorenzo debía de valorar mucho esa pintura porque intentó ofrecerle en su lugar una tabla de Botticelli titulada *La calumnia* e incluso llegó a tentarlo con un David en bronce de Verrocchio, pero el duque de Urbino no quiso aceptar ninguna obra que no fuera la *Madonna de Nievole*.” (102) En otro capítulo impar, el XIX, cuando conversan Francesco Ferrer y Ana -mientras Rossi estaba hospitalizado- el primero hace que Ana repare en detalles que le habían pasado desapercibidos, como que el personaje que aparece arrodillado, a la derecha del cuadro, ofreciendo una hoja de rúcula (representación de la crucifixión de Cristo) al niño, era Federico de Montefeltro, duque de Urbino. En sendos pasajes de capítulos pares se añade información complementaria: en el capítulo XVIII, por un flash-back conocemos que el duque de Urbino exige a Lorenzo de Médicis, para mantener su alianza, la entrega de la *Madonna* de Masoni, cosa que enfurece a éste, pues era una persona “con quien tenía un pleito de víboras que en algún momento estuvo a punto de arruinarle la vida.” (207) Lorenzo el *Magnífico* amaba la pintura, pero sobreponía los intereses políticos, porque pensaba que “(...) el duque nos ha sacado de otros lances más difíciles y siempre ha sido leal con nuestra familia.” (206) Según la voz omnisciente “(...) lo que Masoni no acababa de entender era por qué tenía que ser precisamente su *Madonna* la que sirviese de pago para tender un puente con Roma a través de la cancillería amiga de Urbino.” (206) Y este recurso polifónico clarificador se completa en el capítulo XXIX, en plena descripción de la conjura en la Catedral, cuando Luca, atendiendo a su amo Masoni (que acaba de ser cegado) recuerda una conversación anterior con su maestro: “(...) tratándose de arcanos capaces de engendrar tanto el bien como el mal, el artista tiene el derecho y el deber de recurrir a un lenguaje oscuro, sólo comprensible por sus pares. Y sobre todo proteger su obra de aquellos capaces de utilizar esas armas del espíritu para extender su poder terrenal y saciar sus ansias de dominio.” (272) Y las palabras de Masoni, en aquel momento crítico y en aquel lugar infernal, concretan aún más las sospechas: “Tengo razones fundadas para pensar que ha sido él quien planificó esta carnicería. Y estoy seguro de que no fueron sólo sus ambiciones políticas las que lo motivaron. Por eso es esencial que mi *Madonna* no llegue jamás a sus manos. ¿Lo entiendes?” (273-274)

(ii) Habitualmente los capítulos impares, los correspondientes a la investigación, adelantan detalles de lo que luego va a narrarse en los capítulos pares, con lo que se consigue cierta impresión de objetividad, y, a veces, simultáneamente se añaden ciertas explicaciones (cargadas de didactismo y destinadas al lector profano en la materia). Así, en el capítulo X Masoni y Luca llegan al monasterio de San Marcos para socorrer a una persona que había sido brutalmente torturada. En el capítulo anterior Rossi ya ponía a Ana en antecedentes sobre las idas de Masoni a dicho monasterio. Antes, en el capítulo III, la narradora ya había hablado de violencia y torturas para adelantar lo que ocurriría en la conjura. Y pone en boca de Rossi la siguiente explicación: “(...) el desgarramiento del cuerpo es una práctica que entronca con la tradición cristiana que siempre ha ensalzado el martirio. Ten en cuenta que la autoflagelación estaba muy extendida en casi todas las hermandades religiosas del siglo XV. Muchos de sus miembros se reunían para azotarse públicamente y en esos rituales había siempre algunos individuos que se prestaban voluntariamente a infligir dolor a otros en memoria del sufrimiento de Cristo y de los mártires (...) No es del todo extraño que te hayas encontrado algún episodio de ese tipo en el complot contra los Médicis (...)” (34) El criado de Masoni queda sobrecogido cuando ve a ese torturado, pero la voz omnisciente advierte que “sin embargo no llegaría a comprender de verdad aquel estado de paroxismo hasta algún tiempo después, durante la Pascua de Resurrección cuando vería a hombres enloquecidos mientras una noche de cuchillo caía sobre la ciudad cubierta de humo.” (114-115)

Este juego de analepsis y prolepsis se repetirá durante toda la novela. Otro ejemplo lo tenemos en el capítulo XXIII, cuando Ana conversando con Rossi sostiene la

hipótesis -sin pruebas sólidas- de que el instigador de la conjura fue el duque de Urbino. Su director de tesis le aconseja que contraste todas las versiones y no las acepte hasta que todo case perfectamente (260). Catafóricamente se está apuntando a lo que en el capítulo siguiente Masoni dirá a Luca y que ya hemos citado arriba (273-274). Y para que no queden dudas de la responsabilidad del duque de Urbino, la voz omnisciente dirá al final del capítulo XXVI: “Mientras una llovizna caía sobre la ciudad, el principal causante de tanta destrucción se limitaba a lavar su conciencia. Nadie puede saber en qué pensaba entonces Federico de Montefeltro, pero su expresión quedó presa de un pasmo trágico tal como lo retrató Piero Della Francesca en el *Díptico triunfal de los señores de Urbino*.” (295)

Sin embargo, en estos veintisiete capítulos no sólo se desarrollan las tramas de la investigación de Ana y la reconstrucción de la conjura, sino que de ellas derivan otros dos conflictos, uno de índole policial y otro de índole sentimental, cada uno de ellos con sus propias intrigas, que se unen a la de la conjura. Es por ello que podemos hablar de varios niveles imbricados de intrigas.

La intriga policial

Con una medida progresión, en los capítulos impares se van a ir introduciendo en la novela los elementos típicos de la novela y del cine policíacos (no se olvide la fascinación de nuestra autora por estos géneros), en forma de vigilancias, persecuciones, amenazas y agresiones. La primera persecución de la que tiene conciencia Ana se da en el capítulo III. Tras comer con Rossi, llueve copiosamente, y de regreso a su casa se siente perseguida (los presuntos perseguidores son muy singulares: “El perro era un terrier negro de mediana altura (...) El hombre me pareció un fraile desde el primer momento (...) Le calculé unos cincuenta años.”) (43) Más adelante, capítulo IX, la vigilan desde la acera de enfrente de su apartamento (108). Quien la observa reaparecerá en un café (capítulo XV) -obsérvese la calculada simetría de apariciones de los vigilantes: III-IX-XV- y Ana lo comparará con Danny de Vito (182). Pero antes, en el capítulo XIII, la vigilancia da paso a las amenazas y posteriores agresiones. En el Archivo, Ana conoce a Bosco Castiglione, profesor de Paleografía y Archivística en la Escuela Vaticana. Presiona a Ana para que le proporcione información sobre los tres cuadernillos extraviados de Masoni. Ana le indica su desconocimiento de los mismos y Castiglione, que no la cree, la amenaza. A la salida, cuando ella se dirigía en bicicleta a casa, un coche le corta el paso y la hace caer al suelo. El resultado: contusiones y dos puntos de sutura en la ceja izquierda. Al poco tiempo, quien será agredido es Rossi en su propia casa. Los asaltantes le roban documentos profesionales. (Es Francesco Ferrer quien en el capítulo XIX resume este suceso). Las amenazas se seguirán sucediendo, como al final del capítulo XXIII, cuando Ana y Rossi, tras haber hecho el amor por la noche en casa de éste, quedan sobrecogidos cuando las luces de los faros de un coche iluminan por sorpresa la estancia en la que se encuentran. (Nótese cómo las tres tramas están aquí conectadas: la investigación de Ana-el interés de unos criminales por parte de esa investigación-la implicación sentimental de la investigadora y su director de tesis). El punto álgido de esta intriga policial se alcanza en el capítulo XXVII: el encierro que los amantes sufren en la capilla de Artimino (otra escena tantas veces recreada, con variantes, en la literatura y en el celuloide). Ana y Rossi bajan a las catacumbas y al separarse, ella, aterida y aterrorizada, en busca de Giulio encuentra el suelo infestado de pequeños animales (sin especificación, pero debe de tratarse de babosas). Cuando por fin encuentra a Rossi, pierde el conocimiento. Al despertar, se encuentra en un coche de policía y sin Rossi. (307)

Intriga sentimental

Paralelamente a las demás intrigas, van desarrollándose los avatares sentimentales de la protagonista, quien revive y entierra sus sentimientos, ve nacer y crecer otros. La investigación de su tesis le llevará a realimentar su capacidad para la ensoñación y a sentirse en comunicación imaginaria biunívoca con el pasado: así, al hacer el retrato imaginario de Masoni, lo mezcla con recuerdos de su propio pasado sentimental reciente. Imagina que el timbre de voz del pintor sería como el de Tom Waits (81) (músico que también aparece en QCM y en *Las cenizas de la Bounty*) y Waits le lleva al momento en que por última vez escuchó esa canción: “Fue al final del verano en el Ford Fiesta de Roi, uno de los alumnos predilectos de mi padre y el que sin duda hubiera preferido como yerno.” (82) También su investigación le lleva a pensar que personajes del pasado florentino se encarnan en seres circundantes, como Rossi, su director de tesis, que le parece un príncipe renacentista o un actor de sus más admiradas películas [4]: “Miré de refilón al profesor tan alto con sus sienes plateadas y sus andares de Peter O’Toole y decidí que quien caminaba a mi lado no era ni un ángel ni un demonio, sino un caballero, un príncipe renacentista que quizá me había amado con pasión en otra vida.” (180)

Son realmente muchos los indicios que se van diseminando a lo largo de los capítulos impares de la novela del progresivo enamoramiento de Ana. Primero se fija en el aspecto desgarbado de Rossi y en su timidez (31). Luego dice gustarle mucho su timbre de voz (121). Más tarde Ana se obsesiona en estudiar su mirada, en tratar de adivinar cómo la mira y qué siente en cada ocasión. Por ejemplo, tras su accidente en bicicleta “(...) no percibí en él el rastro de su antigua predilección hacia mí, aquella manera de incluirme dentro de su mirada que había mostrado la semana anterior cuando vino a visitarme a mi apartamento-.” (172) Su investigación se va a complicar también porque su obsesión por Rossi también va a ir *in crescendo*: “Todo en él me intrigaba, sus silencios, esa manera de ausentarse a veces en medio de una conversación como si le hubiera sobrevenido un cansancio infinito o lo asaltarán pensamientos tenebrosos, su esfuerzo por salir de su ensimismamiento y cambiar de golpe la expresión y continuar hablando como si nada. Su misterio me enardecía por dentro. Para mí la curiosidad siempre ha sido la más irresistible de todas las trampas que en la vida me tendió el amor.” (199) Tras la agresión que Rossi sufre en su propia casa, Ferrer y Ana ponen en orden la biblioteca del primero que ha sido saqueada. En una escena, que recuerda salvando las distancias, la del escrutinio de *El Quijote*, Ana todavía se siente más cercana a Rossi, pues además de libros de múltiples géneros, hay novelas de misterio y policíacas en bolsillo, que le recuerdan la biblioteca de su padre, y cómo ella, de adolescente las devoraba (236). Esto sucede en el capítulo XXXI: al poco de reorganizar la biblioteca vuelve Rossi a su casa desde el hospital. Ana cada vez se siente más atraída por él (sentía unas terribles ganas de abrazarlo nada más volverlo a ver, pero se reprime 241-242). Después, en la sobremesa que sigue a la cena, capta “ciertos mensajes” del profesor, invitándola a que se quedara esa noche: “Veía la mano del profesor Rossi sobre el mantel, los nudillos huesudos, los dedos largos, rozando nerviosamente las migas diminutas de pan, muy cerca de mi muñeca, a apenas dos centímetros, y me parecía ver en ese gesto un secreto ofrecimiento que sólo yo podía percibir.” (224) El deseo de Ana se cumplirá, porque el profesor la invitará a quedarse y, aunque resulte difícil de creer, ambos harán apasionadamente el amor. (Algo difícil de creer, puesto que Rossi acababa de llegar del hospital. Se trata de una licencia poética, muy propia de la ficción literaria y cinematográfica). A la mañana siguiente, ya en su apartamento, Ana sellará, simbólicamente, la ruptura con su pasado: recibe una postal de Roi. En ella este final: “(...) echo de menos tu cuerpo y tu risa.” (281) Para Ana es ya “demasiado tarde” (281). De fondo, como no podía ser de otra manera, suena Tom Waits -pues cuando

conoció a Roi en un pub, era su música la que sonaba: “(...) mientras Tom Waits apuraba los últimos acordes de ‘In Between Love’, el cuarto tema de *Early Years*, pero ésa fue la última concesión a la nostalgia que me permití.” (281)

Intriga de la conjura y enigma del cuadro

La conjura empieza a tomar cuerpo en el relato a partir del capítulo XIV, cuando se empiezan a dar detalles más concretos y los acontecimientos se van acercando a la fecha fatídica del 26 de abril de 1478. En ese capítulo se narra la llegada del *condottiero* Giovanni Battista Montesecco (capitán de la Guardia Apostólica) y se habla de dos tentativas previas de conjura descartadas (en Roma y en Fiesole). La misma noche de su llegada, Montesecco se reúne en la posada de La Campana con Jacopo de Pazzi. Lo que allí se habló no pudo quedar en secreto porque en una habitación contigua, a través de una celosía de madera muy tupida, Masoni y Luca pudieron escuchar la conversación y saber que la razón de la conspiración era “la creación de una banca vaticana única que asuma el control de todas las bancas europeas.” (Cap. XVIII, p.210). Además el servicio de espionaje de Lorenzo de Médicis tampoco descansaba. Xenofon Kalamantiano, jefe de los espías de *el Magnífico*, y sus hombres han seguido a los cabecillas de la conspiración. Mediante tortura Xenofon obtendrá del posadero detalles sobre esa reunión (cap. XIV). Sin embargo, los planes de conjura siguen adelante, aunque los conspiradores introducen un cambio: los asesinatos se producirían durante la misa en la Catedral, y no esperarían al posterior banquete en el palacio de los Médicis. En el cap. XX -mañana del 26 de abril- Giuliano Médicis, que había quedado en sus aposentos, mediante engaños es conducido a la Catedral, donde quedará situado lejos de su hermano. En el cap. XXII se relata la conjura: primero es asesinado Giuliano de Médicis. A continuación la brutal carnicería y las escenas de pánico que convierten la Catedral en un infierno (248). La voz omnisciente se centra en Masoni, quien mientras busca desesperadamente a Luca tiene “una visión espectral”, pues vio muy de cerca al traidor duque de Urbino. Sintió miedo y terror. La voz omnisciente aprovecha la escena para explicar por qué el *Lupetto*, como otros artistas, ingresaban en órdenes secretas: “Las órdenes secretas florecían por todas partes y cualquier joven artista que se preciara debía aspirar, con el auxilio de la hermandad, a un ideal de perfeccionamiento que lo hiciera ascender a esa zona del conocimiento donde el ser humano se vería al fin liberado de temores y dudas.” (251) (Nótese cómo esta información complementa algunas de las notas, hipótesis de la línea investigadora de Ana Sotomayor). La conjura va a significar para Masoni la ceguera (le arrojan polvo de azufre). En el cap. XXIV Lorenzo de Médicis se refugia con sus fieles en la sacristía. Masoni, auxiliado por su criado Luca, sólo desea que su *Madonna* no caiga en manos de alguien que pudiera hacer mal uso de los símbolos que el cuadro oculta. El capítulo se cierra con la aparición del duque de Urbino (hasta entonces escondido en un confesionario), brindando su apoyo incondicional a *el Magnífico*. Sin embargo, la voz omnisciente avisa de que el traidor “aún no había perdido la esperanza de ver consumados sus planes” (276). El cap. XXVI, último dedicado a la conjura, resume la gran crueldad de las ejecuciones y de la venganza. Y enlaza perfectamente con los capítulos impares, con una de las notas más obsesivamente repetida por la investigadora: la violencia que degenera en canibalismo: “Aún después de haber sido estrangulados los dos conspiradores, desde el abismo de su agonía, ya fuera por rabia o en un acto ritual de comunión, el arzobispo de Pisa hincó sus dientes en el cuerpo de Francesco de Pazzi con tanta vehemencia que logró arrancarle de cuajo la tetilla izquierda, que fue engullendo hasta morir atragantado con hambre de lobo.” (294)

La intriga en relación a la estructura

Indudablemente la estructuración de la novela en dos bloques (capítulos pares: aspectos relativos a Masoni, su *Madonna* y la conjura de los Pazzi; capítulos impares: avatares de Ana de Sotomayor en su investigación) es una manera de facilitar la lectura, que podría entrañar el riesgo de conducir la novela por los derroteros de la monotonía y de la pura mecánica. No obstante, la habilidad de la autora sorteó este peligro haciendo que muchos capítulos se cierren con una incógnita, con un conflicto irresoluto, con un punto por resolver. La estructura elegida por la autora obligará a que esas suspensiones no se puedan retomar hasta dos capítulos después. La propia estructura es la que va dilatando la resolución de los conflictos. Veamos algunos ejemplos significativos. El cap. XVII se cierra con la llamada telefónica que recibe Ana de Ferrer, indicándole que Rossi se halla hospitalizado, pero fuera de peligro. La policía quiere interrogarla. Tenemos, pues, un indicio de que han atentado contra su director de tesis. Sin embargo, habrá que leer primero el cap. XVIII, para saber qué ha pasado (cap. XIX). La lectura de éste, a su vez, sembrará otra intriga (de la que saldrá contagiado el lector), con la que también termina este capítulo: de qué murió una hija de corta edad de Rossi.

Los capítulos pares igualmente ofrecen ejemplos. En el VIII, en una noche de febrero, aparece Masoni de pronto en la *bottega*, “más lívido que de costumbre y con un brillo desconocido de alarma en las pupilas” (90). Se provee de su daga más larga, llena su buchaca de fieltro de varias hierbas medicinales, y ante la pregunta de Luca, sobre adónde se dirigen, el maestro responde que “al infierno” (91). De esta manera tan brusca se cierra el capítulo. Su continuación en el cap. X: en una celda de techo muy bajo y muy estrecha, en el monasterio de San Marcos, yacía un ser monstruoso, agonizante, torturado brutalmente (episodio al que ya hemos aludido más arriba).

Pero, aparte, como también señalábamos hace unas líneas, la comunicación entre capítulos de un bloque y otro es constante, con lo que la unidad y trabazón de la novela está asegurada, sobre todo, por la confluencia de tramas que se da al final de la misma.

Final de la novela: capítulos XXVIII-XXIX

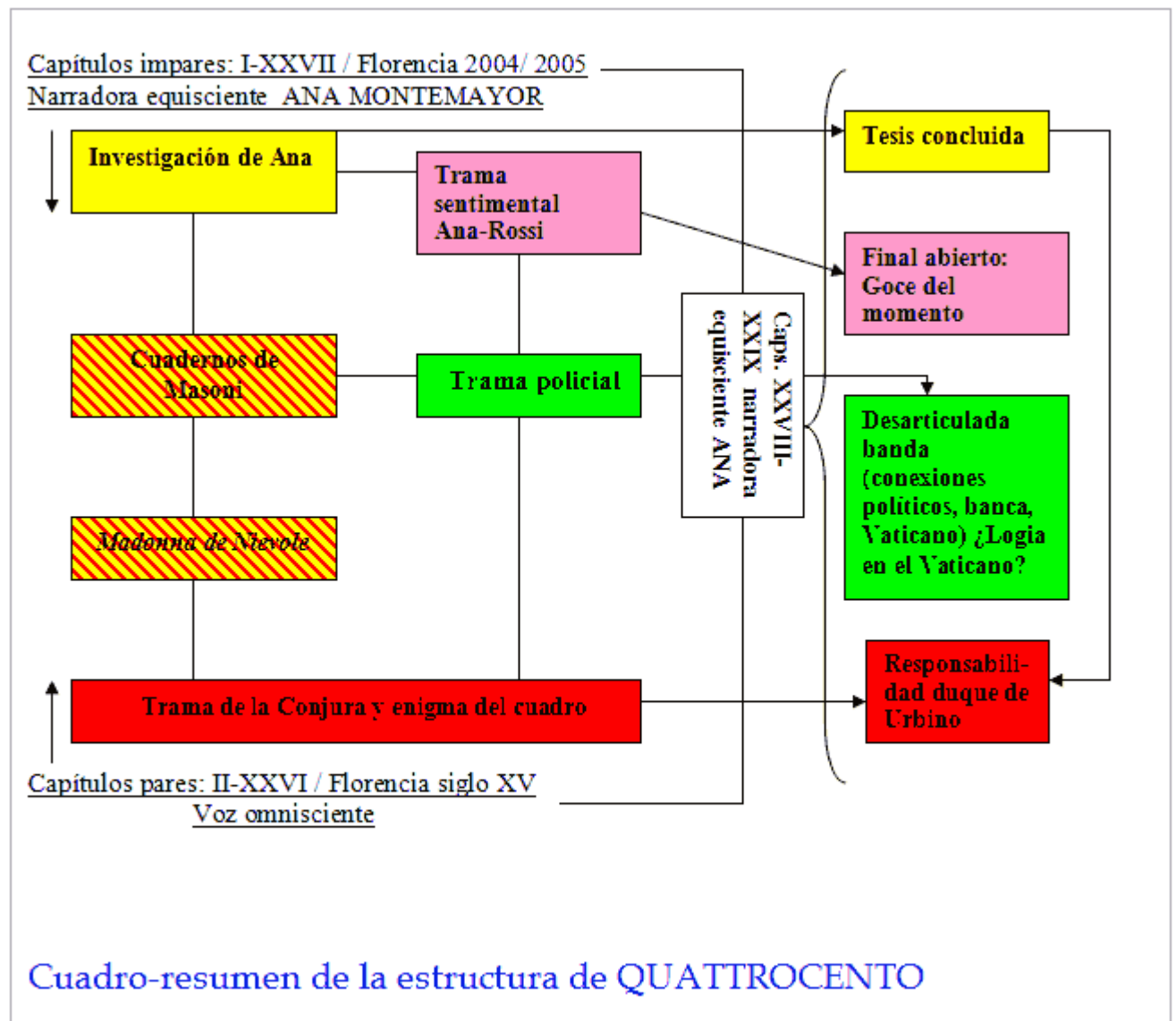
La alternancia de voces, capítulos impares para Ana, pares para una voz omnisciente, se rompe en los dos últimos capítulos para ser únicamente la de la primera la encargada de atar todos los cabos sueltos y el desciframiento de todos los enigmas. Las frases que abren el penúltimo capítulo no dejan dudas de que se está iniciando la fase de recapitulación. Sobre las dificultades halladas: “Entrar en la mente de un pintor es como entrar en un palacio.” (308) Y la utilidad de los manuscritos: “El manuscrito de un pintor es el mapa de ese palacio.” (308) Ana incluso va a aclarar o completar aspectos que la voz omnisciente sólo nombró, como los relativos a la sociedad Eruca Sativa (cap. XXVI, 293): “La hipótesis de Ferrer era que el cuadro representaba el momento fundacional de la sociedad secreta Eruca Sativa (...) El objetivo último de esta organización, simbolizada por una hoja de rúcula, consistiría en la creación de una poderosa banca vaticana que tuviera el control de todas las bancas de Europa y consolidara así, con su dominio económico, el poder absoluto de Roma. Pero para ello era necesario deshacerse de los Médicis.” (310)

También en este capítulo aparece un aspecto típico de la novela histórica: la proyección del pasado en el presente. Quienes buscaban los tres manuscritos perdidos

de Masoni lo hacían, según Rossi, para ocultar la existencia de esa sociedad similar a una organización actual, “quizá la logia Propaganda Due o P2 que protagonizó hace algunos años uno de los mayores escándalos financieros de la historia (...) las repercusiones de aquel escándalo salpicaron a banqueros, militares, magistrados, profesores de universidad, directores de periódicos...” (312) La duda estriba, según Rossi, en si las relaciones entre el Vaticano y la P2 evidenciaba o no la existencia de “una gran logia masónica en la misma cúpula del Vaticano.” (314) Ana pensaba que esto podía explicar la argumentación de Castiglione en el Achivio y que, puesto que Juan Pablo II estaba muy grave (recuérdese que este papa morirá en abril de 2005 y cuando Ana escribe estas líneas es marzo), “se avecinaba una lucha por la investidura” (315) y “la hipótesis conspirativa de una logia que continuara activa desde el siglo XV resultaba plausible.” (316) La polifonía de la novela y del capítulo se completa para introducir desde otra perspectiva el esclarecimiento final de la trama policial -con una sorpresa incluida como marcan los cánones del género-: mientras Ana y Rossi comen en una terraza, en la mesa reposa un ejemplar del *Corriere Della Sera*. En la novela (317-318) con una tipografía diferente se reproduce la noticia que da cuenta de la desarticulación en Florencia de una red de traficantes de objetos artísticos. “Los encargados de la operación utilizaron como gancho tres manuscritos del pintor renacentista Pierpaolo Masoni.” (317) Además de descubrir que Ana y Rossi habían sido utilizados por la policía, conocemos que han sido detenidos, entre otros, un director de banca, el fraile Tullio Rolania, Bosco Castiglione, pero también el amigo de Rossi y restaurador Francesco Ferrer. Rossi piensa que éste debió de involucrarse en el asunto, más que por ambición material, por “su soberbia intelectual”. (321)

El cap. XXIX (y último) sigue con la recapitulación y enlaza con el principio de la novela y con alguna de las obsesiones de la protagonista: el rigor documental de los cuadernos de Masoni sobre lo sucedido el 26 de abril de 1478 (331) y la reacción caníbal de los conjurados (332). La transformación de la estudiosa en detective era algo a lo que estaba predestinada: “Para alguien como yo, que creció entre las copas de champán envenenadas y las rubias asesinas que ilustraban las portadas de las novelas policíacas de la colección El Búho, Florencia representaba la cumbre del misterio porque ningún enigma del género negro ha tardado tanto tiempo en desvelarse, 527 años exactamente.” (329) Enlazando con la cita inicial de Virgilio, que sigue a la dedicatoria (“¡Tam multae scelerum facies!”), la narradora remarca que Florencia fue la ciudad de una clase especial de asesinos: “una clase de maldad que tiene que ver con la inteligencia y la moral, es decir, el mal racional en estado puro, unido indisolublemente a la idea de poder, que es el germen del crimen de estado.” (332) Y fueron 527 años sin que se supiera quién fue el máximo responsable y maquinador de la conjura, hasta que un profesor de la universidad de Connecticut consiguió descifrar una carta enviada por el duque de Urbino a sus embajadores en Roma dos meses antes de la conjura contra los Médicis (aquí un dato verídico que, como es normal en el género, se combina con otros puramente imaginarios como el del pintor y su *Madonna de Nievole*) [5]. Sin embargo, la novela no resuelve todo el misterio: la razón última de por qué el de Urbino hizo todo eso “todavía hoy permanece oculta.” (333)

Queda otra intriga por resolver: la sentimental. Su final resulta armónico con las demás. No se sabe por qué actuó de ese modo Federico de Montefeltro; no se sabe cuál será el futuro de esas fuerzas oscuras en lucha dentro del Vaticano; tampoco se sabe qué será de la vida de Ana: Lisboa, La Habana, Florencia... El futuro ni importa, ni inquieta...El final es abierto, porque es un canto vitalista de alabanza del goce del momento. Lo que más importaba a Ana en aquella mañana radiante de la Toscana, desayunando con Rossi, era que se sentía plena, pues “(...) la vida merecía la pena. Quizá todo consistiera en eso, en saber conservar la mínima joya luminosa de esa belleza momentánea.” (342)



Notas

- [1] Las números de páginas de las citas de Q. corresponden a *Quattrocento*, Barcelona, Planeta, 2007. Las de QCM a *Querido corto maltés*, Barcelona, Tusquets Editores, Colección Andanzas, 1994.
- [2] En esta misma revista digital hemos estudiado el papel de la música en las novelas de Fortes. Ver bibliografía Tejada (2007).
- [3] Esta y la siguiente citas las tomamos de Grinberg (2001), a quien se debe también la traducción al castellano.
- [4] Sobre la importancia del cine en las novelas de Susana Fortes ver Tejada (2007).

- [5] En el apartado de agradecimientos en Q, Susana Fortes indica que la idea de esta novela surgió tras la lectura de una noticia aparecida en *El País* el 20-02-2004. El artículo lo firmaba Enric González y llevaba por título “Un asesino oculto durante 500 años”.

Bibliografía

Basanta, A. (2008): “Quattrocento”, EL CULTURAL.es, 31/01.

Grinberg Pla, V. (2001): “La novela histórica de finales del siglo XX y las nuevas corrientes historiográficas”, <http://www.wooster.edu/istmo/articulos/novhis.html#end1>.

García Landa, J. A. (2004): “La novela histórica: Parámetros para su definición. Géneros o modos que la delimitan”, http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/novelah/html

Tejada Tello, P. (2007): “El cine y la música en las novelas de Susana Fortes”, *Espéculo*, nº 36 (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/sfortes.html>)

White, H. (1986): *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*, Stuttgart. (Cito por Grinberg Pla (2001))

White, H. (1990): *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*, Frankfurt am Main. (Cito por Grinberg Pla (2001))

© Pedro Tejada Tello 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

