

***El conformista* de Bernardo Bertolucci:
Alberto Moravia + Platón contra el fascismo¹.**

**Pau Gilabert Barberà²
Universitat de Barcelona**

A Inmaculada Sánchez, de un discípulo suyo, con gratitud, admiración y estima

Resumen:

¿Por qué Bernardo Bertolucci, al adaptar cinematográficamente la novela de Alberto Moravia *Il conformista*, introdujo en *The Conformist* la imagen platónica de la caverna? Este artículo pretende dar respuesta a esta pregunta mediante el análisis de una parte considerable de la obra de Moravia.

Palabras clave:

Alberto Moravia, Bernardo Bertolucci, *Il conformista*, *The Conformist*, caverna platónica, fascismo

Abstract:

Why Bernardo Bertolucci, when adapting as a film Alberto Moravia's novel *Il conformista*, introduced into its homonymous *The Conformist* the Platonic image of the cave? The article is to give an answer to this question by analysing Moravia's work in search of "cave images", which would justify Bertolucci's decision.

Key words:

Alberto Moravia, Bernardo Bertolucci, *Il conformista*, *The Conformist*, Plato's cave, fascism

The conformist (1970)³, adaptación cinematográfica de B. Bertolucci de la novela homónima de A. Moravia, *Il conformista* (1951), introduce un elemento altamente significativo pero ajeno a la obra del escritor italiano: la referencia a la imagen platónica de la caverna, a los prisioneros de Platón. El argumento nos revela que el protagonista, Marcello Clerici (Jean-Louis Trintignant), personaje de psicología complicada como resultado de traumas infantiles no superados, ha deseado ser siempre un hombre normal. La Italia en que vive conoce uno de los períodos más sombríos de su historia, el llamado *Ventennio Fascista* (1922-1945), y, lejos de ingresar en las filas de la resistencia, él opta por "conformarse" con la situación ingresando voluntariamente en la *OVRA* (*Opera Volontaria Repressione Antifascismo*). Integrado, pues, en el coro de acólitos del fascismo imperante, alcanza finalmente la normalidad de las masas. El primer encargo, ciertamente macabro, le llega muy pronto: con ocasión de su viaje de luna de miel a París y apelando a su condición de antiguo alumno, pedirá ser recibido por quien había sido su maestro en la universidad, el profesor Quadri (Enzo Tarascio), miembro destacado del exilio político antifascista italiano. La misión es muy simple: ganarse su

¹ Este artículo fue publicado en catalán en *Artes ad Humanitatem I* (E. Borrell & P. Gómez, eds.). Barcelona, 2010, 319-333, y en inglés en *Annali Online di Ferrara*, VII, 2, 2012, 141-159.

² Profesor titular del Departamento de Filología Griega de la Universitat de Barcelona. Gran Via de les Corts Catalanes 585, 08007 Barcelona. Teléfono: 934035996; fax: 934039092; correo electrónico: pgilabert@ub.edu; página web personal: www.paugilabertbarbera.com

³ Director: Bernardo Bertolucci. Writers: Alberto Moravia (source material from novel); Bernardo Bertolucci (screenplay). Producers: Giovanni Bertolucci; Maurizio Lodi-Fe. Camera, Film & Tape: Vittorio Storaro; Enrico Umetelli. Editor: Franco Arcalli. Music: Georges Delerue.

confianza, conocer sus movimientos y pasar la información necesaria a otros agentes del régimen para que lo asesinen. Ahora bien:

Profesor Quadri: ‘Es muy curioso, Clerici. ¿Usted ha hecho todo este viaje sólo para verme?’. Marcello: ‘Recuerde profesor. Cuando entraba en clase, cerraba las ventanas. No soportaba toda aquella luz ni todo aquel ruido. Más tarde comprendí por qué tenía la costumbre de hacerlo. Todos estos años, ¿sabe qué es lo que ha quedado más firmemente grabado en mi memoria? Su voz: “Imaginen un gran calabozo en forma de cueva. En su interior, unos hombres, que han vivido allí desde niños, encadenados y forzados a mirar la parte del fondo de la cueva. A su espalda, lejos, centellea una luz de fuego. Entre el fuego y los prisioneros imaginen un muro bajo como el pequeño escenario por encima del cual los titiriteros muestran sus títeres”. ‘Esto fue el veintiocho de noviembre’. Q: ‘Sí, lo recuerdo’. M: “Traten de imaginar a otros hombres pasando por detrás de este muro trasladando estatuas de madera y piedra. Las estatuas son más altas que el muro”. Q: ‘No podía haberme traído de Roma un regalo mejor que estos recuerdos, Clerici: los prisioneros encadenados de Platón’. M: “Y ¿cómo se parecen a nosotros?”. Q: ‘¿Y qué ven?’. M: ‘¿Qué ven?’. Q: ‘Usted, que viene de Italia, debería saberlo por experiencia’. M: ‘Sólo ven las sombras que el fuego proyecta sobre el fondo de la cueva que tienen enfrente’. Q: ‘Sombras. Reflejos de las cosas, como les pasa a Ustedes en Italia’. M: “Y si fueran libres y pudieran hablar, ¿podrían decir que las sombras son la realidad y no una visión?”⁴. Q: ‘Sí, sí, correcto. Confundirían con la realidad las sombras de la realidad. ¡Ah! El mito de la gran cueva⁵. Ésta fue la tesis de licenciatura que Usted me propuso. ¿La terminó después?’. M: ‘Usted se marchó. Abordé otro tema’. Q: ‘Lo lamento mucho, Clerici. Tenía tanta fe en Usted, en todos Ustedes’. M: ‘No, no lo creo. Si fuera cierto, no habría marchado de Roma’⁶.

⁴ Cf. Platón. *República* 514a-515b: ‘A continuación, pues’, dije, ‘imagínate (ἀπέικασον) con una experiencia como ésta nuestra naturaleza no sólo en lo tocante a la educación, sino también a la falta de educación. Mira (ἰδέ), pues, unos hombres como en un habitáculo subterráneo en forma de cueva, que todo a lo largo tiene una entrada que sube hacia la luz... míralos (ὄρα)... y, por otro lado, una luz de fuego que arde detrás suyo, desde arriba y desde lejos, y, entre el fuego y los prisioneros, en la parte alta, un camino, y a su lado un pequeño muro construido como los biombos colocados delante de los creadores de espectáculos, y por encima de los cuales los muestran. Mira (ἰδέ), pues, junto a este pequeño muro unos hombres portando objetos de todo tipo que sobresalen por encima de él, y estatuas en forma de hombre y de otros animales, trabajadas en piedra, madera y todo tipo de materiales, unos hablando y otros en silencio, como es natural... En primer lugar, ¿crees, en efecto, que unos prisioneros como éstos pueden haber visto, no sólo de sí mismos sino también los unos de los otros, algo que no sean las sombras (τὰς σκιάς) que por causa del fuego se proyectan sobre la parte de la cueva que tienen ante sí?’. / ‘Cómo pueden haberlo visto’, decía, ‘si de por vida se habrían visto forzados a tener, al menos las cabezas, inmóviles?’ (la traducción es mía siguiendo la edición de J. Burnet. *Platonis Opera*, vol. 4. Oxford: Clarendon Press, 1901, rpr. 1968).

⁵ Por mi parte, sigo fielmente la terminología platónica. No obstante, “mito, símil, fábula, alegoría, comparación”, etc. son algunos de los términos con que el texto de Platón ha sido corregido. Martin Heidegger, por ejemplo (1988, p. 18), habla de “*Gleichnis*” especificando acto seguido que se trata de una “imagen con significado”: “*Wir sprechen von einem ‘Gleichnis’, sagen auch ‘Sinn-Bild’. Das heisst: ein sichtbarer Anblick, so freilich, dass das Erblickte allsogleich ein Winkendes ist. Der Anblick will nicht und nie für sich allein stehen; er gibt einem Wink: dahin, dass es etwas und was es bei diesem Anblick und durch diesen Anblick zu verstehen gibt. Der Anblick winkt, - er lenkt in ein zu Verstehendes, d. h. in den Bereich von Verstehbarkeit (die Dimension, innerhalb deren verstanden wird): in einen Sinn (daher Sinn-Bild)*”.

⁶ La traducción al castellano es mía basándome en la versión original en inglés: *The Conformist*. Produced by Titan Productions, Inc. Edited by Film-Rite, Inc. Paramount. A Gulf + Western Company.

Professor Quadri: 'It's very curious, Clerici. You come all this way only to see me?' Marcello: 'Remember, professor. As soon as you used to enter the classroom, you shut the windows. You couldn't stand all that light and noise. Later I understood why you used to do that. All these years, you know what remained most firmly imprinted on my memory? Your voice: "Imagine a great dungeon in the shape of a cave. Inside men who've lived there since childhood all chained and forced to face back of the cave. Behind them, far away, a light of fire flickers. Between the fire and the prisoners, imagine a low wall, similar to that little stage on which a puppeteer shows his puppets". That was November 28'. Q: 'Yes, I remember. M: "And try to imagine some other men passing behind that little wall bearing statues made of wood and stone. The statues are higher than the wall". Q: 'You could not have brought me from Rome a better gift than these memories, Clerici: the enchanted prisoners of Plato'. M: "And how do they resemble us?" Q: 'And what do they see, the prisoners?' M: 'What do they see?' Q: 'You, who come from Italy, should know from experience'. M: 'They see only the shadows that fire makes on the back of the cave that faces them'. Q: 'Shadows, the reflections of things like what's happening to you people in Italy'. M: 'Say those prisoners were at liberty and could speak up. Mightn't they call the shadows they see reality, not visioned?' Q: 'Yes, yes. Correct. They would mistake for reality the shadows of reality. Ah! The myth of the great cave! That was the graduate thesis you proposed to do for me? Did you finish it afterwards?' M: 'You departed. I used a different theme'. Q: 'I'm truly sorry, Clerici. I had so much faith in you, in all of you'. M: 'No, I don't believe it. If that were true, you'd never have left Rome'.

La intención de Bertolucci, el adaptador, es muy clara⁷: la representación de la imagen platónica de la caverna sobre la pantalla ayudará a los espectadores a visualizar a todo un país, Italia, “encavernado”, convertido en prisionero de la dictadura fascista. Italia confunde en estos momentos la oscuridad intelectual y espiritual de su régimen totalitario con la Luz auténtica⁸. La libertad de pensamiento ha sido erradicada y los ciudadanos han pasado a ser súbditos de una única Verdad y del Dictador que la proclama: Benito Mussolini. Un amigo de Marcello, Italo Montanari (Jose Quaglio), ideólogo del régimen, asegura incluso que Italia y Alemania han sido “dos baluartes de luz a lo largo de los siglos” (“*two strongholds of light in the course of centuries*”); le gusta llamar la atención sobre “el aspecto prusiano de Mussolini y el latino de A. Hitler” (“*the Prussian aspect of Benito Mussolini and the Latin aspect of Adolf Hitler*”), y mantiene sin ambages que estas dos grandes naciones han dado al mundo dos revoluciones: “la antiparlamentaria y la antidemocrática” (“*the anti-parliamentarian and the anti-democratic*”). Fueron muchos los italianos seducidos por semejantes cantos de sirena, hasta tal punto indolentes intelectual y espiritualmente que no llegaron a percatarse de que, como decía Platón de sus prisioneros, sólo veían sombras, meros simulacros de grandeza y orgullo, mientras que a la realidad de la Justicia le

⁷ Sobre Bertolucci, su cine y *The Conformist*, véase, p.e.: Baroni, M., 2007; Carabba, C., 2003; Gerard, F. S., 2000; Campani, E., 1998; Tonetti, C., 1995; Campari, R., 1994; Klein, J. T., 1994; Aprà, A., 1993; Donovan, F., 1990; O’Healy, A., 1988; Bertolucci, B., 1987; C., 1983 y 1982; Klein, J. T., 1981; Caseti, F., 1978; Goldin, F. 1971; Vogel, A., 1971.

⁸ Aunque el repaso histórico ha de servir, según Bertolucci, para hablar del presente: “... *quando si parla del passato si sta parlando soprattutto del presente... quando giravo Il conformista pensavo all'Italia che mi circondava, l'Italia del 69-70... Cerco di non dimenticare mai che i film sul passato, se non hanno un forte condone ombelicale con il presente, finiscono per essere delle più o meno riuscite illustrazioni d'epoca*” (Carabba, C. 2003) p. 13.

corresponde otro espacio, sin límites o muros, donde la Luz verdadera no choca con obstáculo político o policial alguno.

Con todo, aun siendo muy efectiva, la imagen platónica no aparece en la novela, de tal suerte que cabría preguntarse si su inclusión en la película es tal vez fruto del capricho de un director-guionista ingenioso o si, por el contrario, obedece a un conocimiento profundo del conjunto de la obra de A. Moravia y, sobre todo, a la lectura platónica de *Il conformista*, a mi juicio perfectamente posible y en absoluto desatinada, al menos en algunos de sus pasajes más destacados⁹.

El profesor Quadri reconocía en las palabras de Clerici –y que en otro tiempo fueron también las suyas- “el mito de la gran cueva”. Pues bien, uno de los protagonistas del *El desprecio*, expone convencido su tesis sobre el derecho a convertir, por ejemplo, las aventuras de Ulises en un “film sicológico”:

‘... los mitos griegos contienen dramas humanos, sin tiempo ni lugar determinados, eternos... son alegorías de la vida humana... ¿qué debemos hacer... los modernos para resucitar esos mitos tan antiguos y abstractos?... descubrir el significado que pueden tener para nosotros... y luego profundizar en ese significado, interpretarlo, ilustrarlo, pero de una forma viva, autónoma... hay que interpretar los mitos griegos a la manera moderna, según los últimos descubrimientos de la psicología... debemos... abrirla (la *Odisea*) como se abre un cuerpo en la mesa de operaciones, examinar su mecanismo interno, desmontarlo y... volverla a montar según nuestras exigencias’¹⁰.

. ‘*Tutti i miti greci adombrano drammi umani senza tempo né luogo, eterni... sono allegorie figurate della vita umana... cosa dobbiamo fare noialtri moderni per risuscitare questi miti così antichi e così oscuri? Prima di tutto trovare il significato che possono avere per noi, uomini moderni, e poi approfondire questo significato, interpretarlo, illustrarlo ma in maniera viva, autonoma... Noi dobbiamo... fare con l’Odissea... aprirla, come si apre un corpo sul tavolo anatomico, esaminare il meccanismo interno, smontarlo e poi rimontarlo di nuovo secondo le nostre esigenze moderne*’¹¹.

Bertolucci, por contra, aplica a la caverna de Platón una cirugía en absoluto agresiva, limitándose a sacar el máximo provecho del atributo con que el filósofo ateniense la dotó: su aplicabilidad¹². En efecto, una vez adaptada-aplicada por el

⁹ Sobre el papel nuclear de la caverna platónica en *The Conformist* de Bertolucci, véase, p. e.: Kolker (1985): “... a consistent literary / philosophical referent that structures the entire work... Plato’s myth of the cave... this is a film about lives in the shadows, about shadows that seek other shadows... But if Clerici is the most unseeing character in this fiction, the one most given to hiding in the dark of his bad conscience, none of the other characters is permitted full entry into the light. Quadri would seem to be Clerici’s opposite, the man of the left, of conscience, fighting for the anti-fascist cause. But his comfort in Paris is at the expense of comrades imprisoned in Italy” (pp. 96-100).

¹⁰ Moravia, A. *El desprecio*. Barcelona: Lumen, 1991 (traducción de Enrique Mercadal).

¹¹ Moravia, Alberto, 1965, pp. 390-91.

¹² Platón. República 517a-517d: ‘Pues esta imagen’ (εἰκόνα), decía yo a mi vez, ‘estimado Glaucón, hay que aplicarla toda (προσαπτεόν) a lo que se ha dicho antes, comparando, por un lado, este espacio que se nos muestra por medio de la visión con el habitáculo de la cárcel y, por otro, la luz del fuego de su interior con la fuerza del sol. A su vez, la subida hacia arriba y la contemplación de lo que allí hay, una vez tenida por la ascensión del alma hacia la región inteligible, al menos no te separarás de lo que es mi esperanza, ya que tanto deseas saber cuál es. De algún modo la divinidad debe de saber, no obstante, si es una esperanza firme. Por otra parte, a mi lo que me parece me lo parece así: en el mundo inteligible, la idea del bien me parece que es la última que vemos y a duras penas; una vez vista, sin embargo, entonces hay que concluir que ella es en todo lugar causa de lo que es correcto y bello, puesto que, en el mundo

director italiano, ya no es tan sólo una llamada a un viaje iniciático de índole ideal o ideocéntrica, sino que deviene también el recordatorio de un deber harto más terrenal e inmediato: huir de la caverna dorada del conformismo, sobre todo cuando semejante actitud significa no despreciar sino abrazar la degradación ética y política inherente al fascismo. No ha habido, pues, necesidad alguna de abrir quirúrgicamente el icono platónico, si bien Bertolucci reivindica, como Moravia, el derecho a no sentirnos irremediabilmente oprimidos, hasta el ahogo, por el prestigio enorme de la Tradición Clásica y la fidelidad que parece exigir. En cualquier caso, los textos de Moravia abundan en imágenes cavernosas y de autoreclusión, pensadas para despertar las conciencias y ayudar a las mentes a advertir la tentación o el peligro, siempre reales, de adoptar compromisos innobles o de instalarse en un conformismo injustificable¹³.

En uno de sus ensayos, *Extremismo y literatura* (1946) (*Estremismo e letteratura*)¹⁴, Moravia habla del “compromiso en la literatura” (“*compromesso nella letteratura*” -73) y elige el victoriano como ejemplo ilustrativo, aquél que significó la adopción de límites formales y de contenido, impuestos al arte por aquella sociedad decimonónica burguesa e industrial. A este compromiso se llegó, además, en un régimen de libertad, sin intervención estatal alguna; en suma, fue una autocensura, cuya consecuencia fue dejar de escribir lo más importante con el fin de agrandar a la mayoría de lectores. “El escritor rendido al compromiso siente que le tira de la manga el ángel de la guarda del conformismo” (“*lo scrittore dedito al compromesso si sente tirar la manica dall’angelo custode del conformismo*” -75), sometiéndose no a aquella medida que es propia de toda obra de arte, sino a la que marcan prejuicios estéticos y morales que convierten al artista en prisionero. “Es necesario que el escritor sea extremo... pero el compromiso rebaja la obra y la sitúa en los fondos geológicos de la literatura, entre los documentos, las curiosidades y otros fósiles” (“*allo scrittore incombe il dovere di essere estremo... Ma il compromesso fa scendere ed adagiare l’opera nei fondi geologici della letteratura tra i documenti, le curiosità e altri simili fossili*” -75-77). Ergo, esta última imagen va mucho más allá de la sensación de ahogo de la caverna para visualizar la asfixia mortal inevitable bajo el peso metafórico de diversos estratos geológicos, cuando creador y creación quedan aplastados hasta convertirse en fósiles.

En *Falta de maestros* (1946) (*Assenza di maestri*)¹⁵, Moravia centra su atención en las consecuencias funestas de disponer tan sólo de un único mensaje, impuesto por la policía y el ministerio de cultura popular, mezcla de “nacionalismo, futurismo y conformismo contrareformista” (“*nazionalismo, futurismo e conformismo controriformistico*” - 81), emitido en esta ocasión por un único maestro: Mussolini. La identidad de la caverna o de los fondos geológicos es ahora demasiado obvia: Italia, la del *ventennio* e incluso la posterior; Moravia prefiere, en cambio pensar en los

visible, engendró a la luz y a su señor y, en el inteligible, ella como señora ofreció verdad y conocimiento; y hay que concluir también que, a quien quiera obrar sensatamente tanto en público como en privado, le conviene verla’. / ‘Yo también lo creo’, decía, ‘al menos en la medida de mis posibilidades’. / ‘¡Ea, pues!’, decía yo a mi vez; ‘piénsalo tú también y no te extrañes de que quienes llegaron allí arriba no quieran hacer lo que es propio de los humanos, sino que sus almas se esfuercen por permanecer allí siempre. Pues probablemente es más o menos así, si lo consideras de acuerdo con la imagen (ἑυκόνα) antes mencionada’ (la traducción es mía basándome en la edición de J. Burnet, 1968.

¹³ Sobre Moravia y su obra, véase, p. e.: Mascaretti, V., 2006; Bruno, B., 2003; Stella, M. J., 2000; Paris, R., 2001; Voza, P., 1997; Peterson, T. E., 1996; Capozzi, R., 1993; Gervasutti, L., 1993; Kozma, J. M., 1993; Di Bartolomei, S., 1990; Elkann, A., 1990; Rando, G., 1989; Pandini, G., 1981; Esposito, R., 1978; Sanguineti, E., 1977; Vitter, C., 1973; Ross, J., 1972.

¹⁴ Moravia, A. *L’uomo come fine e altri saggi*. Milano: Bompiani, 1964. Todas las citas de este ensayo corresponderán a esta edición y la numeración entre paréntesis a ella se refiere. La traducción al castellano es mía.

¹⁵ *Idem* nota 13.

prisioneros y replicar a quienes osan mantener que la juventud y la sociedad en general no necesitan ni maestros ni mensajes. La democracia no quiere mentes escleróticas –o cavernícolas, si así quisiéramos llamarlas-, sino acostumbradas al ejercicio intelectualmente adulto de elegir después de haber recibido, en régimen de libertad plena, mensajes y lecciones múltiples de múltiples maestros.

Con *El hombre como finalidad* (1956) (*L'uomo come fine*)¹⁶ nos enfrentamos a una paradoja harto evidente. El nuestro es un rastreo en busca de imágenes cavernosas en la obra de Moravia pensando en la conversación que Quadri i Clerici mantienen sobre la imagen platónica, y que Bertolucci introduce *motu proprio* en la adaptación cinematográfica de *Il conformista*. Pues bien, Moravia apela en esta ocasión al magisterio de los sofistas griegos, aquellos de quienes Platón por boca de Sócrates abjuró tan claramente en sus diálogos. La recuperación de una idea secular, la del “hombre como medida de todas las cosas” de Protágoras, es presentada ahora como el antídoto idóneo para combatir el veneno mental consistente en valorar al hombre como un medio y no como un fin. Moravia desconfía de la razón por cuantitativa y tiránica, porque ignora qué es el hombre y sabe muy bien, por contra, qué son cien, mil o un millón de hombres: “... la razón no tiene nada que objetar... al hecho de que una minoría política, abstracta y absoluta, sea exterminada por una mayoría” (“... *que una minoranza politica venga sterminata dalla maggioranza... la ragione non troverà nulla de obietare in sede del tutto astratta e assoluta*” -113). Los tiempos han cambiado y de entenderse a sí mismo como fin, lo que le distinguía de los animales, el hombre ha pasado a entenderse como medio, pero “... ninguna contemplación o sabiduría... ningún concepto nuevo del hombre no se formará si, en primer lugar, no se reduce de nuevo al mundo a la medida del hombre”¹⁷ (“... *nessuna contemplazione o saggeza... nessun nuovo concetto dell'uomo si formeranno se prima il mondo non sarà ridotto una volta di piú alla misura dell'uomo*” -148). Y es entonces cuando Moravia despliega todo un amplísimo abanico de imágenes cavernosas y de opresión, las cuales, en el caso de que alguien osara pedir explicaciones a Bertolucci por no haber sido fiel a la literalidad del texto original, a mi entender lo absolverían de toda culpa.

En efecto, para él el mundo en el que le tocó vivir se parece a las “cajas chinas” (“*scatole cinesi*” –116), en cuyo interior se esconde otra caja más pequeña, que a su vez contiene otra caja más pequeña... El mundo moderno es una “... pesadilla general que contiene otras pesadillas menores, cada vez más restringidas, hasta que cada hombre tiene la sensación de ser él mismo una pesadilla” (“... *l'incubo generale... ne contiene degli altri minori, sempre piú ristretti, finché si giunge al risultato ultimo che ogni singolo uomo risente se stesso come un incubo*”-116-17). El Estado moderno, cuya finalidad es el Estado mismo, es una pesadilla de proporciones tales que el hombre no se percata de ello, “como una hormiga probablemente no se percata de que el árbol sobre el que camina es un árbol” (“*come probabilmente una formica no si rende conto che l'albero sul quale sta camminando è un albero*”-117).

Las Iglesias persiguen tan sólo su propia preservación y para ellas el hombre ha degenerado también en medio. Este estado de postración de la especie humana, este

¹⁶ Moravia, Alberto, 2000. Todas las citas del ensayo *L'uomo come fine* corresponden a esta edición y la numeración entre paréntesis a ella se refiere. La traducción al castellano es mía.

¹⁷ Véase, por ejemplo, Aristóteles. *Metafísica* 11, 6, 1062 b 13: “Protágoras mantenía que ‘el hombre es la medida de todas las cosas’ (πάντων εἶναι χρημάτων μέτρον ἄνθρωπον), y no decía sino que lo que parece a cada cual, eso es con firmeza. Siendo así, resulta que lo mismo es y no es, que es bueno y malo, y así igualmente en relación a lo que dirás con proposiciones contradictorias, ya que algo aparece a unos muchas veces bello, pero a otros lo contrario; medida es lo que aparece a cada cual” (μέτρον δ' εἶναι τὸ φαινόμενον ἑκάστῳ) (la traducción es mía según la edición de D. Ross, 1970).

problema, debe solucionarse fuera de los “círculos viciosos” (*“cerchi viziosi”*-124) en que se halla. Día tras día, crece el “sentimiento angustioso de laberinto sin salida propio del mundo moderno” (*“il senso angoscioso di labirinto senza uscita che è proprio al mondo moderno”*-125).

Moravia se pregunta incluso qué diferencia hay entre el panal, el hormiguero y el Estado moderno, y no duda en responder que, “en el panal y en el hormiguero, como en el Estado moderno, abejas, hormigas y hombres son los medios... y el fin es el panal, el hormiguero, el Estado” (*“nel formicaio come nello Stato moderno, formiche, api e uomini sono mezzi... e il fine è invece... il formicaio e lo Stato”*-125-26). No obstante, para él la constatación más dolorosa es que tampoco hay diferencia alguna entre el joven educado por la familia y el Estado, y que luego es enviado a combatir y a morir, “y la hormiga obrera, la abeja obrera, el gallo de pelea o el toro de corrida” (*“e la formica soldato, l’ape soldato oppure il gallo da combattimento o il toro da corrida”*-126). Todo: política, dinero, propaganda y miles de medios de coerción es “usado sin escrúpulos contra este residuo de hombre utilizado como medio con el fin de destruirlo, minimizarlo, ahogarlo, aniquilarlo” (*“vengono adoperati senza scrupoli contro questo residuo dell’uomo adoperato come mezzo, per distruggerlo, minimizarlo, soffocarlo, annientarlo”*- 132).

Pues bien, *Il conformista* no es sino la confirmación de la insistencia de Moravia en la triste naturaleza —¿por qué no calificarla de “cavernosa”?— de hombres y mujeres que con harta frecuencia se dejan recluir en la oscuridad de ideologías que aniquilan su dignidad. Primero, podríamos pensar que Moravia rinde un tributo excesivo a Freud y a un determinismo casi calvinista, pero, valoraciones críticas al margen, el resultado es el diseño literario de un hombre demasiado condicionado para poder derribar los muros con los que choca y los que él mismo construye. En efecto, Marcello era “diferente”¹⁸ (26) (*“diverso”*-10)¹⁹ de los chicos de su edad y, “de un modo misterioso y fatal, estaba predestinado a ejecutar actos de crueldad y de muerte” (38) (*“in un modo misterioso e fatale, era predestinato a compiere atti di crudeltà e di morte”*-19). La cocinera lo advirtió con claridad: “Quien animales maltrata, con los cristianos se ensaña... Se empieza con un gato y luego se mata a u hombre” (48) (*“Chi è cattivo con le bestie, è anche cattivo con i cristiani... si comincia con un gatto e poi si ammazza un uomo”*-27). Por otra parte, el hecho de haber estudiado en casa por causa de una enfermedad le había librado de los aspectos desagradables de la escuela que la hacen semejante a una “prisión” (51) (*“prigione”*-30), pero, en su primer año de escuela pública, descubre que le gusta “levantarse por la mañana al sonar el reloj” (51) (*“alzarsi a tempo di orologio”*-30). Le atrae la normalidad que no depende de preferencias e inclinaciones naturales del ánimo, sino que está establecida y es “imparcial, indiferente a los gustos individuales, limitada y sostenida por reglas indiscutibles y encaminadas todas a un fin único” (32-33) (*“bensì prestabilita, imparziale, indifferente ai gusti individuali, limitata e sorretta da regole indiscutibilie e tutte rivolte ad un fine unico”*-30).

Cuando, ya adulto, se persona en el ministerio para ofrecer sus servicios al Estado fascista, se siente “casi dichoso de aguardar como los demás” (98) (*“quasi contento di attendere come gli altri”*-71); más aún, descubre que “aquel orden y aquel ceremonial le complacían, como indicios de un orden y de un ceremonial más vastos y generales” (98) (*“quell’ordine e quell’etichetta gli piacevano, come indizi di un ordine e di un’etichetta più vasti e più generali”*-71).

¹⁸ Moravia, Alberto. *El conformista*, 2002; traducción de Enrique Ortenbach. Todas las citas corresponderán a esta edición y la numeración entre paréntesis a ella se refiere.

¹⁹ Moravia, Alberto, *Il conformista*, 1998. Todas las citas corresponderán a esta edición y la numeración entre paréntesis a ella se refiere.

Su matrimonio con Giulia, un chica corriente y parecida a otras, fue un “eslabón” más (“*anello*”) “de la cadena de normalidad con la que él procuraba anclarse en las arenas movedizas de la vida” (120) (“*nella catena di normalità con la quale egli cercava di ancorarsi nelle sabbie infide della vita*”-89). Accede a los ruegos de Giulia para que se confiese y comulgue, aunque no cree en modo alguno ni profesa religión alguna; se inclina incluso por una confesión completa “esperando casi... si no cambiar su propio destino, conformarse con él al menos una vez más” (136) (“*quasi sperando... se non di cambiare il proprio destino, per lo meno di conformarsi una volta di più in esso*”-103). Le gustaban las iglesias “como puntos seguros en un mundo fluctuante” (136) (“*come punti sicuri in un mondo fluttuante*”-103), en ellas “había hallado la expresión sólida y espléndida de lo que él buscaba: un orden, una ley, una regla” (137) (“*espressione massiccia e splendida ciò che egli cercava: un ordine, una norma, una regola*”-103). Marcello es, pues, *stricto sensu* la copia conseguida con un molde de hombre normal: “he sido un hombre igual que todos los demás hombres... he amado, me he unido a una mujer y he engendrado a otro hombre” (194) (“*sono stato un uomo simile a tutti gli altri uomini... ho amato, mi sono congiunto ad una donna e ho generato un altro uomo*”-152).

Hoy en día, el hecho de diseñar una sicología atormentada como la de Marcello Clerici hipercharacterizándola con los supuestos rasgos físicos de un hombre afeminado y homosexual afortunadamente se considera falso, tópico y políticamente incorrecto²⁰. Si lo menciono, es porque, además de informarnos de que “había heredado de su madre una perfección de rasgos casi afemina” (52-3) (“*aveva ereditato da sua madre una perfezione di tratti quasi leziosa*”-31), de destacar “la dulzura y belleza del rostro” (53) (“*la dolcezza e bellezza del viso*”-31) y los “rasgos francamente femeninos” (53) (“*caratteri... femminili*”-31) que lo convertían en “una niña vestida de chico” (53) (“*una bambina vestita da maschio*”-31) con “reputación de señorita con pantalones” (53) (“*reputazione di feminuccia in calzoni*”-31), cuando el chofer, Lino (Pierre Clémenti), intenta abusar sexualmente de él tentándole con lo que más desea, una pistola, Moravia opta por subrayar su sumisión, ya que estuvo “contento en el fondo de haber sido obligado por la fuerza a subirse al coche” (83) (“*contento, in fondo, di esser stato costretto con la violenza a salire nella macchina*”-55). Después, cuando Lino quiere forzarlo ya y lo tumba sobre la cama, este mismo niño, que un día con el revólver paterno en su poder sintió “un escalofrío de comunicación, como si su mano hubiera hallado finalmente una prolongación natural en la culata del arma” (24) (“*un brivido di comunicazione, come se la sua mano avesse finalmente trovato un naturale prolungamento nell'impugnatura dell'arma*”-8), apunta y dispara, mientras el también atormentado corruptor le suplica a gritos: ‘Dispara, Marcello... mátame, sí, mátame como a un perro’ (86) (“*Spara, Marcello... ammazzami... sì, ammazzami come un cane*”-58). Sin embargo, Moravia lo quiere también sumiso en su edad adulta o, al menos, cuando en París un hombre anciano intenta seducirlo, descubre con estupor “la casi evocadora sumisión de quien, habiendo sucumbido ya una vez en el pasado a una oscura tentación... al cabo de muchos años... no encuentra razones para resistir” (259) (“*la memore soggezione di chi, avendo soggiaciuto già una volta in passato ad una oscura tentazione... dopo molti anni... non trovi ragione di resistervi*”-207). De nuevo saca el arma y, en esta ocasión sin llegar a disparar, se libra del acosador, aunque no se libraré de la vergüenza de oír al anciano exponer su hipótesis –en realidad, tesis: ‘yo

²⁰ Y, sin embargo, no son pocos los que consideran que es Bertolucci, y no tanto Moravia, quien convierte *Il conformista*, una novela trágica donde el Destino o Fatalidad juega un papel importante, en un drama psicológico o freudiano donde el Destino cede el protagonismo al Subconsciente. Véase al respecto, p. e.: Gerard (2000) 60-72 o Rimbau (2000) 65.

había creído... que pretendía que lo raptase... sois todos iguales, necesitáis que se os obligue por la fuerza' (262) ('avevo creduto che... voleste farvi rapire... siete tutti così, avete bisogno che vi si usi violenza'-209).

En cualquier caso, el novelista tiene muchos más recursos que los políticamente incorrectos para el diseño multiforme de un hombre cautivo en su conformismo. Marcello desea por ejemplo que Franco gane la guerra simplemente por "amor a la simetría" (97) ("*amore di simmetria*"-69). Los casos de Italia, Alemania, la guerra de Etiopía y la de España le permiten compartir su fe con la de millones de personas. No advierte –o quizá sí- que son prisioneros como él, pero el efecto unificador de la historia reciente le satisface: "Formaba un todo con la sociedad... no era un solitario, un anormal, un loco; era uno de ellos, un hermano, un ciudadano, un camarada" (97) ("*Egli faceva tutta una cosa sola con la società... non era un solitario, un anormale, un pazzo, era uno di loro, un fratello, un cittadino, un camerata*"-70).

La uniformidad política conlleva la intelectual y para ilustrarlo Moravia opta por la hipérbole, por subrayar el estado mental mórbido de todo un país, su alienación y consiguiente cautividad en la caverna o prisión más idónea: un manicomio. Quien está internado en él es el padre de Marcello, pero el médico que le atiende ve con claridad que 'en lo que se refiere al Duce, todos estamos tan locos por él como su marido... locos todos de atar, de duchas y camisa de fuerza, toda Italia no es sino un manicomio' (171) ('*per quanto riguarda il duce, siamo tutti pazzi come vostro marito, nevero signora, tutti pazzi da legare da trattare con la docia e la camicia di forza... tutta l'Italia non è che un solo manicomio*'-132). En cierta ocasión, el agente Orlando había dicho a Marcello: '... todo por la familia y por la patria, señor' (149) ('... *tutto per la famiglia e per la patria, signor dottore*'-115), y él sabe que, suceda lo que suceda, no se ahorcará como Judas porque siempre podrá decir que obedecía órdenes o que en su caso "no había treinta monedas. Sólo contaba el servicio" (225) ("*non riceveva... trenta denari. Soltanto il servizio*"-178). Triste condición, sí, la suya, pero al fin y al cabo practica un "moralismo en exceso rígido" (102) ("*moralismo assai rigido*"-73), Giulia mantiene que es 'demasiado austero' (288) ('*troppo austero*' -230), y su madre siempre ha observado que tanto el marido como el hijo no querían 'que los demás se divirtieran' (160) ('*non vorreste che gli altri si divertissero*' -123).

Marcello Clerici, pues, está tan atado de pies y manos como los prisioneros de la caverna platónica, aunque, cuando le comunican que su misión ha quedado reducida a prácticamente nada, a diferencia de ellos, ni tan siquiera puede mirar al frente, sino que "bajó la cabeza" ("*abbassò il capo*") con un sentimiento de "resignación obstinada y melancólica, como ante un deber" (202) (" *rassegazione testarda e malinconica, come di fronte ad un dovere*"-159). Acepta incluso la disciplina de un subordinado suyo, aquella que, en un burdel, puede llegar al extremo nauseabundo de tener que oírle decir: 'Señor, si usted quiere, si le gusta ésta... yo bien puedo esperar' (206) ("*Dottore se lei vuole, se questa le piace... io posso anche aspettare*"-162).

Su conformismo o incapacidad para reaccionar resulta todavía más injustificable, si se tiene en cuenta que él es lo suficientemente perspicaz para percibir la miseria inherente a otras sumisiones, quizá nobles pero en verdad ciegas, como la de los jóvenes reclutados por el profesor Quadri: "... conseguía... impulsarlos a empresas temerarias, peligrosas y casi siempre desastrosas... los sacrificaba con desenfado en acciones desesperadas" (213) ("... *riusciva... a spingerli a imprese ardite, pericolose e quasi sempre disastrose... anzi li sacrificava con disinvoltura in azioni disperate*"-168). Entre las cualidades de Quadri no cabía contar la del coraje, sino que mostraba "una cruel indiferencia por la vida humana" (213) ("*una crudele indifferenza per la vita umana*"-168), empujando a sus seguidores a peligros mortales, mientras que "él jamás

se exponía personalmente” (214) (“*mai si esponeva personalmente*”-169). Por contra, Lina Quadri, su esposa (Dominique Sanda), según relato del agente Orlando:

‘... no tenía que morir... pero se arrojó delante de su marido... y recibió en vez de él dos tiros de pistola... él huyó al bosque, donde lo alcanzó el bárbaro de Cirrincione... ella seguía viva y yo me vi forzado a pegarle el tiro de gracia... una mujer valiente, más que muchos hombres’ (316-317)²¹.

‘... *non doveva morire... ma si gettò davanti al marito, per proteggerlo e prese per lui due colpi di rivoltella... lui scappò nel bosco dove lo raggiunse... quel barbaio di cirrincione... lei viveva ancora e io, poi, fui costretto a darle il colpo di grazia... una dona coraggiosa più di tanti uomini*’ (252-53).

Pues bien, es precisamente esta mujer valiente quien consigue sacar a la luz el temperamento más platónico de nuestro protagonista. Ella lo desea y “en sus ojos se había encendido una llama turbia y decidida” (249) (“*nei suoi occhi si era accesa una fiamma torbida e decisa*”-197), pero Marcello hace abstracción del espacio y del tiempo concreto del mundo inferior para ubicar-la en un ámbito ideal o metafísico, es decir, más allá o después de la *Phýsis*:

“la miraba... Y comprendió que la había amado siempre, antes de aquel día, incluso antes de haberla presentado en S. (249)... El deseo no era en realidad sino la ayuda, decisiva y poderosa, que la naturaleza prestaba a algo que ya existía antes de ella y sin ella” (252).

“*la guardava... e capì di averla amata sempre, prima di quel giorno, anche prima di quando l’aveva presentita nella donna di S. (197)... Il desiderio non era in realtà che l’aiuto decisivo e potente della natura a qualcosa che esisteva prima di essa e senza di essa*” (200).

Algunos acontecimientos, con todo, tienen todavía mayor significación:

“Quiso retroceder con el recuerdo a la primera vez que había advertido su existencia: hasta la visita a la casa de tolerancia de S... Recordó que se había quedado turbado por la luminosidad de la frente de aquella mujer... la pureza que le había parecido entrever mortificada y profanada en la prostituta y triunfante en Lina. Ahora comprendía que sólo la luz radiante que circundaba la frente de Lina podía disipar la aversión a la decadencia, a la corrupción y a la impureza que le había perseguido toda su vida y que el matrimonio con Giulia no había paliado... Así, de una forma natural, espontánea, por la sola fuerza del amor, él recuperaba a través de Lina la normalidad tan soñada. Pero no la normalidad casi burocrática que había perseguido durante todos aquellos años, sino otra normalidad, de una especie casi angélica. Frente a esta normalidad luminosa y etérea, el pasado atavío de sus compromisos políticos, de su matrimonio con Giulia, de su vida razonable y gris de hombre de orden, se revelaba tan sólo como una imagen embarazosa adoptada por él durante la consciente espera de un destino más digno. Ahora se libraba de ella y se reencontraba a sí mismo a través de los mismos motivos que, a pesar suyo, le habían hecho adoptarla” (254-55).

²¹ Bertolucci invierte los papeles para subrayar la cobardía de Marcello. Es Lina quien huye al bosque, Marcello, que, a diferencia de la novela, presencia el asesinato, nada hace por salvarla.

“Volle riandare con la memoria alla prima volta che aveva avvertito la sua esistenza: alla visita alla casa di tolleranza a S... Rammentò che era stato colpito dalla luminosità della fronte di lei... la purezza che gli era sembrato di intravedere mortificata e profanata nella prostituta e trionfante in Lina. Il ribrezzo della decadenza, della corruzione e dell’impurità che l’aveva perseguitato tutta la vita e che il suo matrimonio con Giulia non aveva mitigato, adesso comprendeva che soltanto la luce radiosa di cui era circondata la fronte di Lina, poteva dissiparlo...Così naturalmente, spontaneamente, per sola forza d’amore, egli ritrovava attraverso Lina la normalità tanto sognata. Ma non la normalità quasi burocratica che aveva perseguito per tutti quegli anni, bensì altra normalità di specie quasi angelica. Di fronte a questa normalità luminosa ed eterea, la pesante bardatura dei suoi impegni politici, del suo matrimonio con Giulia, della sua vita ragionevole e smorta di uomo d’ordine, si rivelava nient’altro che un simulacro ingombrante da lui adottato in inconsapevole attesa di un più degno destino. Ora egli se ne liberava e ritrovava se stesso attraverso gli stessi motivi che gliel’avevano fatto, suo malgrado adottare” (202-203).

Se nos habla aquí del impacto positivo experimentado por Marcello ante Lina Quadri comparándolo con el negativo que le causó la prostituta del prostíbulo donde recibió las órdenes precisas referentes a su misión –la elección del marco por parte de Moravia es por sí misma harto elocuente. Bertolucci cree que es acertado leer *Il conformista* de Moravia desde parámetros platónicos. Muy al inicio de su película nos ha propuesto ver a los italianos como una nación prisionera en una caverna, y, si lo tenemos bien presente, comprenderemos mucho mejor las reacciones eróticas del protagonista. En efecto, si lo vemos casi como quien abandona el mundo material para ascender hacia el ideal, habrá que admitir entonces que la fuerza demoníaca de *éros* encarnada en Lina es esencial. Antes de que ella apareciera, todo era oscuridad, ya sea la normalidad casi burocrática que tanto había deseado, la opresión agobiante de los compromisos políticos, o el lastre también incómodo de un matrimonio de conveniencia; en suma, una vida lúgubre por la acción del orden y la disciplina elevados a la categoría de Deber absoluto. Su vida ha sido, por consiguiente, una sucesión de sombras o simulacros –como aquellos que veían los prisioneros de Platón- de algo más digno, capaz de generar entusiasmo y no resignación o conformismo. Ahora se percata de su condición trágica de prisionero y comprende al fin la urgencia de liberarse. O, dicho de otro modo –si aceptamos la guía de Bertolucci, y tal vez de Moravia-: debe abandonar la caverna dejándose deslumbrar por la luz y pureza de Lina, verdadera sutilización o ascenso uránico –angelical, se nos dice- de un espíritu agobiado por la negra –y no tan sólo sombría- opresión del fascismo.

Finalmente, Mussolini cae y llega la hora de la liberación, bastante quimérica en su caso, pero al alcance de las nuevas generaciones como la de su hija:

“Se trataba, pensó, de dar por concluido y enterrado todo un período de su vida y de comenzar desde el principio, en un plano y con unos medios distintos... estaba decidido a no permitir que el delito cometido de verdad, el de Quadri, le envenenase con los tormentos de una vana busca de purificación y de normalidad. Lo que había sucedido había sucedido. Quadri estaba muerto y, más pesada que una losa sepulcral, él dejaría caer sobre aquella muerte la lápida definitiva de un olvido total... se había sometido voluntariamente, obstinadamente, estúpidamente, a unos lazos indignos y a unas obligaciones más

indignas aún; y todo eso por el espejismo de una normalidad que no existía; ahora esos lazos habían sido rotos, aquellas obligaciones anuladas, y él se veía libre y sabría hacer uso de la libertad... En la vida de su hija, pensó, todo tendría que ser energía, inspiración, gracia, ligereza, limpidez, frescor y suerte; todo tendría que ser como un paisaje que no conoce bochornos ni calinas... Sí, pensó aún, ella tenía que vivir en plena libertad” (354-56).

“Si trattava, pensò, do considerare finito e sepolto tutto un periodo della sua vita e di ricominciare daccapo, su un piano e con mezzi diversi... era risoluto a non permettere che il delitto commesso davvero, quello di Quadri, lo avvelenasse con i tormenti di una vana ricerca di purificazione e di normalità. Quello che era stato era stato, Quadri era morto, e, più pesante di una pietra tombale, egli avrebbe calato su quella morte la lapide definitiva di un oblio completo... Egli si era costretto volontariamente, ostinatamente, stupidamente, dentro legami indegni e in impegni ancora più indegni; e tutto questo per il miraggio di una normalità che non esisteva; adesso questi legami erano spezzati, questi impegni dissolti, e lui tornava libero e avrebbe saputo fare uso della libertà... Tutto nella vita di sua figlia, pensò, avrebbe dovuto essere brio, estro, grazia, leggerezza, limpidezza, freschezza e avventura; tutto avrebbe dovuto rassomigliare ad un paesaggio che non conosce afe né caligini... Sì, pensò ancora, ella doveva vivere in piena libertà” (286-88).

Marcello Clerici ha vivido un espejismo ya que “la normalidad... no era sino una forma vacía, en cuyo interior todo era anormal y gratuito” (323) (“*la normalità... non era che una forma vuota dentro la quale tutto era anormale e gratuito*”-261), todo era sombra o simulacro. Siguiendo las indicaciones de Moravia + Bertolucci, podemos prever fácilmente la terquedad inevitable de un colaborador resistente: ‘... no he hecho más que cumplir órdenes... No he hecho sino cumplir mi deber, como un soldado (333) (*‘... ho fatto che eseguire gli ordini... <non ho fatto che il mio dovere, come un soldato’*-268-69). Al fin y al cabo, se nos pide pensar en una caverna que, a diferencia de la platónica, no tiene salida alguna, sino que ha sido clausurada intencionada y herméticamente después de haber introducido metafóricamente en su interior toda clase de deshechos como recuerdos inculpatórios, un crimen y muchos remordimientos. He aquí, pues, un tipo de oscuridad geológica o sepulcral que acoge en su seno otra de índole ética, con la intención en verdad naif de que, sellada por el peso de una lápida, quede definitivamente oculta en el centro de su personalidad. ¿Será libre al fin? Probablemente no, porque Marcello sabe demasiado bien que el subconsciente –tiempo ha, ya quiso enterrar en él los episodios más oscuros de su infancia y no lo consiguió-, aunque intencionadamente ubicado en las profundidades del “yo”, termina causando estragos. Antes o después, en efecto, deberá tener el coraje de optar por la “espeleología síquica” y no por el escapismo, a fin de descubrir con horror en la cueva de su personalidad las obligaciones, ataduras y límites que buscó vergonzosamente y que lo han anulado como persona. No, la caverna no desaparecerá, pero todo puede ser distinto para su hija. Como si se tratara de aquel prisionero que Platón nos pide que imaginemos saliendo al exterior, su hija –y sin que a ella afortunadamente deban arrastrarla- conocerá la luz y una larga lista de antónimos de la opresión propia de una vida encadenada: energía, inspiración, gracia, ligereza, limpidez, frescor y suerte. Los “bochornos y calinas” corresponden a espacios cerrados, mientras que a la libertad le place habitar en paisajes abiertos. Toda Italia ha salido de la prisión y Marcello confía, al menos, que su hija goce de una libertad que sin duda la hará pura y radiante como Lina.

En suma: compromiso, autocensura y adopción de límites formales y de contenido en la literatura victoriana; fondos geológicos donde la libertad se fosiliza; carencia de maestros; mensajes únicos impuestos por la policía y el ministerio de cultura; el hombre convertido en medio y no en fin o medida, cajas chinas y pesadillas para hablar de un mundo lleno de círculos viciosos y de laberintos sin salida; seres humanos que para el Estado moderno no son sino hormigas o abejas obreras, gallos de pelea o toros de corrida; vidas preestablecidas, limitadas y dirigidas por reglas indiscutibles; pasión por el orden, por ser el eslabón de una cadena, por anclarse en la normalidad; iglesias arquitectónicamente macizas que denotan orden, normas y reglas; sumisión; amor a la simetría unificadora; toda una nación recluida en un manicomio; el “todo por la patria”, servicio, obediencia y deber; moralismo rígido y austeridad; vidas convertidas en un simulacro de lo que hubieran podido ser; sepulcros y lápidas definitivas para enterrar un pasado vergonzoso; ataduras y obligaciones indignas.

Bertolucci sabe muy bien, pues, lo que se lleva entre manos; ha sido un adaptador razonadamente ingenioso en la elección de la imagen platónica de la caverna para ilustrar todavía más la asfixia de la vida bajo el fascismo²². Cumple decir que muchos podrían recordarle que Platón sedujo, y mucho, tanto a Hitler como a Mussolini, tanto al nazismo como al fascismo, pero a buen seguro que les respondería que, aun siendo consciente de ello, aun conociendo los puntos oscuros del ideario platónico –baste pensar en el programa eugenésico de la *República*–, las filosofías, en último termino, como las imágenes, son aplicables, y entonces la ética de quien las aplica marca naturalmente la diferencia.

Referencias bibliográficas completas:

- . Aprà, Adriano, Stefania Parigi. *Moravia al nel cinema*. Roma: Associazione Fondo Moravia, 1993.
- . Baroni, Maurizio. *Bernardo Bertolucci*. Milano: Mediane, 2007.
- . Bertolucci, Bernardo. *Bertolucci by Bertolucci*. London: Plexus, 1987.
- . Bruno, Basile. *La finestra socchiusa: ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*. Roma: Salerno, 2003.
- . Burnet, J. *Platonis Opera*, vol. 4. Oxford: Clarendon Press, 1901, rpr. 1968.
- . Campari, Roberto. Maurizio Schiaretti (eds.). *In viaggio con Bernardo*. Venezia: Marsilio, 1994.
- . Campiani, Ermelinda M. *L'anticonformista. Bernardo Bertolucci e il suo cinema*. Firenze: Edizioni Cadmo, 1998.
- . Capozzi, R. & M. B. Mignone (eds.). *Homage to Moravia*. Stony Brook, N.Y: Forum Italicum, 1993.
- . Carabba, Claudio (et al.). *La regola delle illusioni: il cinema di Bernardo Bertolucci*. Firenze: Aida, 2003.
- . Caseti, Francesco. *Bernardo Bertolucci*. Firenze. La nuova Italia, 1978.
- . Di Bartolomei, Silvia. *Quell'idea di pace: Moravia politico*. Firenze: P. Chegai, 1998.
- . Donovan, Francis. “La longue marche de Bertolucci”. *Cinéma*, 468, 1990, p. 10. .
- . Elkann, Alain. *Vita di Moravia*. Milano: Bompiani, 1990.
- . Esposito, Roberto. *Il sistema dell'indifferenza: Moravia e il fascismo*. Bari: Dedalo libri, 1978.
- . Fleming, Katie. “Fascim” a *A Companion to The Classical Tradition*. Craig W. Kallendorf (ed.). Oxford: Blackwell Publishing, 2007, pp. 342-354.

²² Basta con leer, por ejemplo, Katie Fleming: “Fascism”, capítulo 23 de *A Companion to the Classical Tradition*, editado por Craig W. Kallendorf, 2007, y la abundante bibliografía que sobre este tema recoge.

- . Gerard, Fabien S., T. Jefferson Kline, Bruce Sklarew (eds.). *Bernardo Bertolucci Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2000.
- . Gervasutti, Luca. *I fantasmi di Moravia: gli intellettuali tra romanzo e realtà*. Tricesimo (Udine): Aviani, 1993.
- . Goldin, Marylin. "Bertolucci on the *Conformist*". *Sight & Sound* 40, 1971, 2, pp. 64-66.
- . Heidegger, M. *Vom Wesen der Wahrheit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH, 1988.
- . Kline, Jefferson T. "The Unconformist Bertolucci's *The Conformist*" in *Modern European Film-makers and the Art of Adaptation*. Horton, Andrew, Magretta, Joan (eds.). New York: Ungar, 1981: 222-237.
- . Kline, Jefferson T. *I film di Bernardo Bertolucci*. Roma: Gremese, 1994.
- . Kolker, Robert Philip. *Bernardo Bertolucci*. New York: Oxford University Press, 1985.
- . Kozma, Janice M. *The architecture of imagery in Alberto Moravia's fiction*. Chapel Hill: U.N.C. Dept. of Romance Languages, 1993.
- . Mascaretti, Valentina. *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*. Bologna: Gedit, 2006.
- . Moravia, A. *El desprecio*. Barcelona: Lumen, 1991.
- . Moravia, Alberto. *Opere complete. Il conformista, Il disprezzo...* Milano: Bompiani, 1965.
- . Moravia, A. *L'uomo come fine e altri saggi*. Milano: Bompiani, 1964.
- . Moravia, A. *L'uomo come fine*. Milano: Bompiani, 2000.
- . Moravia, Alberto. *El conformista*. Barcelona: Círculo de Lectores. Maestros Modernos Europeos, 2002.
- . Moravia, Alberto. *Il conformista*. Milano: Bompiani, 1998.
- . O' Healy, Aine. "Re-Envisioning Moravia, Godard's *Le Mepris* and Bertolucci's *Il conformista*". *Annali d'italianistica* 6, 1988, pp. 148-161.
- . Pandini, Giancarlo. *Invito alla lettura di Alberto Moravia*. Milano: Mursia, 1981.
- . Paris, Renzo. *Ritratto dell'artista da vecchio: conversazioni con Alberto Moravia*. Roma: Minimum fax, 2001.
- . Paris, Renzo. *Moravia: una vita controversia*. Firenze: Giunti, 1996.
- . Peterson, Thomas E. *Alberto Moravia*. New York: Twayne; London: Prentice Hall International, 1996.
- . Rando, Giuseppe. *L'illusione della realtà: Verga, Alvaro, Moravia*. Messina: EDAS, 1989.
- . Rimbau, E. "En el nombre del padre. El cine como terapia psicoanalítica" a Heredero, C. F. *Bernardo Bertolucci. El cine como razón de vivir*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, 2000.
- . Ross, D. *Aristotle's Metaphysics*, 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1924, rpr. 1970.
- . Ross, Joan. *The existentialism of Alberto Moravia*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1972.
- . Sanguineti, Edoardo. *Alberto Moravia*. Milano: Mursia, 1977.
- . Stella, M. J. *Self and self-compromise in the narratives of Pirandello and Moravia*. New York: P.Lang, 2000.
- . Tonetti, Claretta. *Bernardo Bertolucci. The Cinema of Ambiguity*. New York: Twayne Publishers, London: Prentice Hall International, 1995.
- . Vitter, Carmen. *L'interpretazione psicanalitica dell'opera di Alberto Moravia attraverso quarant'anni di critica*. Roma: G. Pastena, 1973.
- . Vogel, Amos. "Bernardo Bertolucci, An Interview". *Film Comment*, 7, 1971, 3, 25-29.

- . Voza, Pasquale. *Moravia*. Palermo: Palumbo, 1997.
- . Wagstaff, Christopher. "Forty-Seven Shots of Bertolucci's *Il conformista*". *The Italianist* 2, 1982, pp. 76-101.
- . Wagstaff, Christopher. "The Construction of Point of View of Bertolucci's *Il conformista*". *The Italianist* 3, 1983, pp. 64-71.