

Sergio Sánchez

Universidad Nacional de Córdoba

Una cultura de la crueldad: el escritor Agustín de Foxá ante el “psicólogo” Malaparte*

Resumen

Este artículo se propone indagar en el perfil psicológico-ideológico del intelectual español falangista conde Agustín de Foxá, descrito por su amigo Curzio Malaparte. La investigación se basa principalmente en la novela *Kaputt* (1944) del famoso narrador, periodista, dramaturgo y diplomático italiano. Este retrato es relevante para la comprensión de aspectos centrales de la obra y la persona del pratese, a saber: 1) el alcance y sentido de nociones claves de su obra, como la dicotomía crueldad-piedad; 2) el papel que, en la óptica de Malaparte, juega el catolicismo dogmático y “retórico” del español en la configuración de su actitud ante el concreto sufrimiento humano; 3) la caracterización del cristianismo “anarquista” de Malaparte en contraposición al catolicismo “teológico” de De Foxá. Los rasgos que Malaparte destaca en Foxá, sostenemos aquí, son los que caracterizan una “cultura de la crueldad” inherente a la Europa moderna, una cultura que encierra una concepción antropológica “abstracta y metafísica”.

Palabras clave

Compasión – animalidad – totalitarismo – cristianismo anárquico – cultura metafísica

A culture of cruelty: Malaparte's “psychological” portrait of the writer Agustín de Foxá

Abstract

The purpose of this paper is to inquire into the psychological and ideological profile of the Spanish falangist intellectual Agustín De Foxá depicted by his friend Curzio Malaparte. This research draws upon mostly in *Kaputt* (1944), the novel of the famous Italian journalist, writer and diplomat. This portrayal is essential, we think, to understand the main characteristics of Malaparte's thought and work, specially: 1) the scope and meaning of key concepts of his work such as the dichotomy “cruelty-compassion”; 2) the central role of “rhetorical” and dogmatic Catholicism in the representation of Foxá's attitude before human suffering; 3) the characterization of Malaparte's “anarchic” Christianity vs. De Foxá's theological Catholicism. Finally, the paper suggests that the Foxá's traits emphasized by Malaparte are the ones that characterize, according to his own perspective, a “cultura di crudeltà” inherent to European modernity, a culture that embodies an “abstract and metaphysical” anthropological conception.

Keywords

Compassion – animality – totalitarianism – anarchical Christianity – metaphysical culture

Recibido: 12/10/18. Aprobado: 18/12/2018.

* Una versión reducida de este trabajo apareció en italiano, con el título “Agustín de Foxá, antitesi cattolica del cristiano Malaparte”, en *Revista Chroniques italiennes*, web 35 (1/2018): *Curzio Malaparte, Esperienza e Scrittura*, al cuidado de Maria Pia De Paulis-Dalembert: <http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes-vient-de-paraitre-441558.kjsp?RH=1178827308773>.

...una cosa sé con certeza: que el valor humano de los vencidos es superior al de los vencedores. Todo mi cristianismo está en esta certeza.

–Curzio Malaparte, “Brano 1953”

(Ronchi-Suckert 1995: 547)¹

1. “UNA TRADICIÓN MÍA PERSONAL”

La guerra es el *arché* del mundo de Malaparte; el principio, la materia y la ley que rigen gran parte, si no toda su obra. No se trata de que el “tema” bélico esté presente por doquier en su producción, sino que ésta mana de una experiencia *personal* de la guerra, una lección que trastoca en quien la vive las coordenadas habituales y consolidadas de la comprensión del mundo y la vida. Vivencia de la desmesura que, paradójicamente, provee una medida que proporciona los acontecimientos humanos, suspendidos sobre lo inconmensurable.

En efecto, desde su primer libro, el mundo revelado por la guerra, el mundo común desenmascarado en ella, dicta sus interrogantes, más esenciales que las respuestas posibles. Y quien ha vivido la guerra apenas puede comunicarse, en un sentido no banal, con quienes no han conocido en carne propia esa experiencia. Por esto *La rivolta dei santi maledetti* (1921) se abre con la expresión de la duda de que semejante libro pueda ser comprendido por quienes no han “descendido todos los peldaños de

¹ Todas las traducciones del italiano y del francés citadas en este trabajo nos pertenecen.

la humanidad para morder en la raíz misma de la vida”: “No todos podrán leer este libro porque no todos habrán desesperado” (Malaparte 2009: 5). El combatiente Malaparte valoró siempre la experiencia de la guerra como un estigma imborrable de su vida, su *Bildungserlebnis* por excelencia, forjadora de un punto de vista ineludible. Así lo subrayará a la distancia de veinticinco años de su libro sobre la derrota de Caporetto, en el *Memoriale* de 1946:

[La guerra] había sido la más válida, rigurosa y exigente experiencia de mi juventud y la más sinceramente padecida [...] una tradición mía personal, mi primera experiencia fundamental de vida. (Ronchi-Suckert 1991: 281-282)

En *La rivolta*, el infinito liberado por la guerra atraviesa a los hombres desnudándolos en su condición *humana* más elemental, condición que, dado que es la del hombre en tanto creatura inerme y sufriente, Malaparte no duda en denominar *cristiana*, señalándola en “los pobres cristos del Isonzo”: “Un pueblo [...] sangrante como Cristo, bueno, heroico y escarnecido como el hijo del hombre” (Malaparte 2009: 88). Tal la experiencia que ve como presupuesto necesario para la comprensión de su primer libro, pero que bien podemos acordar que lo es por igual de la lectura de sus grandes obras. Sin duda lo es de *Kaputt* (1944) y *La pelle* (1949):

Es preciso [...] haber sufrido, esperado, maldecido, es preciso haber sido hombres, simplemente humanos, para poder leer este libro sin prejuicio y sentir el sabor de la vida. (Malaparte 2009: 5)

El infinito inhumano que la guerra obliga a los hombres a reconocer opera en ellos una conversión por la que son restituidos a su constitutiva, irreductible *humanidad*, que había sido eclipsada

por la artificial y “retórica” civilización moderna, ahora en trance de descomposición:

La civilización había acobardado a los hombres: el sentido del misterio y de la muerte, esto es, del infinito, se había perdido. Las concepciones de la vida y del mundo se habían restringido; el universo estaba limitado por el horizonte y el misterio se confundía con lo incomprensible. Faltaba a la humanidad el contacto de lo inhumano, de aquello que está por sobre nosotros, que no tiene límites, que no es relativo.

[En la guerra] la humanidad fue presa de horror y espanto, se midió con aquel misterio no humano y reencontró así su esencia más profundamente humana. (Malaparte 2009: 34)

En ninguna otra obra extiende la guerra todo su dominio, pinta con su paleta todas las cosas, las humanas y las que no lo son, como en *Kaputt*. Pero esta misma omnipresencia la hace desplazarse del centro visible, como el ojo que todo lo ve, pero que en sí mismo permanece invisible: sale del foco de la escena, se vuelve trasfondo, personaje secundario:

[...] entre los protagonistas de este libro, la guerra no es más que un personaje secundario. Se podría decir que tiene valor tan sólo como pretexto, si los pretextos inevitables no pertenecieran al orden de la fatalidad. En *Kaputt* la guerra cuenta pues como fatalidad. No aparece de ninguna otra forma. Diría que no aparece como protagonista, sino como espectadora, en el mismo sentido en que es espectador un paisaje. La guerra es el paisaje objetivo de este libro. (Malaparte 2009: 330-331)

En cambio, lo que sí estará en el centro del paisaje será la Europa despedazada, irremisiblemente despojada de la forma que fue: la Europa devastada cuyo nombre es *Kaputt*:

El protagonista principal es *Kaputt* [...] Ninguna palabra mejor que la dura y casi misteriosa palabra alemana *kaputt*, que literalmente significa “roto, acabado, hecho añicos, malogrado”, podría dar mejor el sentido de lo que somos, lo que Europa es hoy día: un montón de chatarra. (Malaparte 2009: 431)

En este mundo en ruinas, seres y cosas encuentran su lugar, su peso, su estatura en presencia del “infinito inhumano” sin más referencias que las que, en la relación de unos con otros, definen sus posiciones relativas, sus perfiles finitos integrando la constelación de hechos que nos ofrece el narrador de *Kaputt*. La distancia y la peculiar ironía de este han de valorarse precisamente como asunción del punto de vista del espectador que ha incorporado a su mirada la experiencia “de lo inhumano, de aquello que está por sobre nosotros, que no tiene límites, que no es relativo”, según leemos en *La rivolta* (Malaparte 2009: 34). Con prescindencia de toda articulación de teologías o de iglesias, este punto de vista es para Malaparte el del hombre cristiano.

Es preciso tener esto presente, pues cuando el narrador traza el retrato de los hombres con los que traba relación opera como el instrumento que los ausculta en busca de una actitud *humana* frente al mundo y la vida, la de un alma *probada* en su finitud, que se sabe conscientemente erguida en medio del infinito.

Esto vale especialmente para el caso del conde de Foxá.² Como veremos, cuando Malaparte hace de él un personaje destacado de *Kaputt*, crea las condiciones para un retrato del español que entraña un juicio sobre él, que lo mide. Y que es, también, una contracara de sí mismo, presentando la cual pinta un autorretrato indirecto.

2. “UN MURO ALTO, LISO, INFRANQUEABLE”

Bajo el título de “Historia de un manuscrito”, las páginas iniciales de *Kaputt* dan cuenta de las peripecias que sufrió esta obra desde su génesis ucraniana “en el verano de 1941”, hasta su completa finalización en septiembre de 1943, tras la caída de Mussolini, en

² Agustín de Foxá Torroba, Conde de Foxá, Marqués de Armendáriz (1906-1959). Poeta, novelista, dramaturgo, periodista y diplomático español. Creció en el seno de la aristocracia que rodeaba la corte monárquica en decadencia. Estudió en el colegio marianista de Nuestra Señora del Pilar. Luego cursó la carrera de Derecho. En 1930 ingresó en la carrera diplomática. Amigo del fundador de Falange Española, José Antonio Primo de Rivera, ingresa a instancia suya al partido en 1935. Junto al poeta Dionisio Ruidrejo y otros intelectuales, participó de la creación del himno falangista *Cara al sol*. Su obra poética comprende *La niña del caracol* (Madrid, 1933); *El toro, la muerte y el agua* (Madrid, 1936), con prólogo de Manuel Machado; *El almendro y la espada* (1940), y *El gallo y la muerte* (1948). Se destaca como articulista del diario monárquico *ABC*, durante treinta años desde 1931. Los artículos del período finlandés que aquí nos interesa, han sido recogidos por Jordi Amat (2010) en la antología *Nostalgia, intimidad y aristocracia*. Su obra más destacada es la novela *Madrid, de corte a checa* (Foxá 1938), en que recrea los últimos tiempos de la monarquía, los años de gobierno republicano y el período revolucionario anterior al alzamiento militar. En julio de 1941 es destinado a Helsinki, en donde permanece hasta junio de 1943. Es el período que comparte con Malaparte. Sobre su vida y su obra, puede verse Sagrera 1960 y Ruidrejo 1983, así como la introducción de Jordi Amat a la compilación arriba citada, “Medio siglo de otro tiempo. Vida y obra de Agustín de Foxá” (2010: IX-LXIX). Para su colocación en el contexto literario, véanse Carbajosa y Carabajosa 2003, Mainer 2013 y Trapiello 2010.

Capri. El autor nos dice que, antes de regresar a Italia, dividió el manuscrito en tres partes, de las cuales confió una al príncipe Dinu Cantemir, otra a Titu Michailesco y la tercera “al ministro de España en Helsinki, conde Agustín de Foxá” (Malaparte 2009: 430). Aunque los tres portadores de las partes del manuscrito están incluidos como personajes de *Kaputt*, sólo el español ocupa un lugar prominente y su retrato evidencia real interés y una fina atención por parte del narrador.

La primera aparición de Foxá *qua* personaje tiene lugar en el célebre capítulo “Los caballos de hielo”. Su entrada en escena está precedida de un episodio cuyo protagonista es el teniente Svartström, con quien el narrador nos dice que ha ido a “ver liberar a los caballos de la prisión de hielo” del lago Ládoga.³ El teniente finlandés es retratado con gran empatía por el narrador:

[...] empecé a tomarle aprecio a Svartström el día que lo vi palidecer (estábamos en el *kannas*, frente a los suburbios de Leningrado) por aquel pedazo de carne humana que los *sissit* habían encontrado en el zurrón de un paracaidista ruso que se había pasado dos meses escondido en un hoyo en el corazón del bosque junto al cadáver de un compañero. Por la noche, en el *korsu*, Svartström vomitó y llorando dijo: «Lo han fusilado, pero él ¿qué culpa tenía? Nos convertiremos todos en bestias, acabaremos devorándonos entre nosotros». No estaba borracho, no bebía casi nunca. Fue aquel pedazo de carne humana, y no el alcohol, lo que

³ Se trata de los caballos de la artillería soviética, que “acorralados en un círculo de fuego” de un incendio en el bosque de Räikköla y acosados por los disparos de los *sissit* finlandeses “contra el muro de llamas y humo”, escaparon y “alcanzaron la orilla del lago” y “se precipitaron al agua”. Al poco tiempo, el Ládoga se heló, conservándolos en una tumba de hielo (Malaparte 2009: 492).

le hizo vomitar. A partir de aquel día empecé a tomarle aprecio [...] (Malaparte 2009: 495)

El incidente que hizo vomitar al teniente es evocado por el conde de Foxá en ocasión de una cena apacible y exquisita en la legación de España en Helsinki, una de las tantas burbujas de suntuosidad en medio de las ruinas de la guerra. De manera directa y escueta, en líneas que combinan la simple descripción de la reacción de los comensales al tema propuesto por el conde con un reproche del narrador lleno de ironía, éste acota:

Todos se pusieron a protestar, diciendo que aquel paracaidista ruso no era un hombre, era una fiera, pero ninguno de ellos se puso a vomitar: ni la condesa Mannerheim, ni Demetra Slörn, ni el príncipe Cantemir, ni el coronel Slörn [...] ni el barón Bengt von Torne ni tampoco Titu Mihăilescu; nadie se puso a vomitar. (Malaparte 2009: 496)

Acto seguido, asistimos a un diálogo en el que surgen las opiniones contrapuestas de los protestantes y del conde católico, quien expresa enfáticamente el dogma del Concilio de Trento sobre la eucaristía, subrayando los aspectos que en su día escandalizaron a los protestantes con el fantasma de la antropofagia:

“Un cristiano”, dijo Anita Bengenström, “se dejaría morir de hambre, antes que comer carne humana”. El conde de Foxá se reía. “¡Ah, ah, ah! Un católico no, un católico no; a los católicos les gusta la carne humana. Y como todos protestaran [...], el conde de Foxá dijo que «todos los católicos comen carne humana, la carne de Jesucristo, la santísima carne de Jesús; la hostia, la carne más humana y más divina del mundo.» (Malaparte 2009: 496).

Inmediatamente, no disuadido por el rechazo de sus interlocutores y con acrecentado histrionismo, el conde extrema su provocación:

se puso a recitar con voz grave aquel poema de Federico García Lorca, el poeta español fusilado en 1936 por los secuaces de Franco, la famosa “Oda al Santísimo Sacramento del altar! [...] Al llegar a los versos de la «rana», De Foxá alzó levemente la voz:

*Vivo estabas, Dios mío,
dentro del ostensorio.
Punzado por tu Padre con
agujas de lumbre.
Latiendo como el pobre
corazón de la rana
que los médicos ponen en el
frasco de vidrio.*

(Malaparte 2009: 446)

Llegado a este punto, el conde comprueba el éxito de su intervención escandalizadora, que sella con la reiteración lapidaria de su dogma:

“¡Pero eso es horrible!”, exclamó la condesa Mannerheim.
“¡La divina carne de Jesús latiendo dentro del ostensorio como el corazón de una rana! ¡Ah, menudos monstruos estáis hechos los católicos!”
“No hay mejor carne en el mundo”, dijo el conde de Foxá con voz grave. (Malaparte 2009: 497)

En consonancia con esta primera caracterización, el capítulo “La noche de invierno” muestra los rasgos acaso más sugestivos del retrato de Foxá. Éste y Malaparte se encuentran en una peletería

tártara, en la que se pueden adquirir pieles de diversos animales, entre ellas las de perros, exhibidas en una vasta variedad. El conde pregunta a Malaparte si no ha “visto nunca guantes de piel de perro” y sin esperar respuesta prosigue:

“Quisiera comprar un par y llevármelos a Madrid. Le diría a todo el mundo que están hechos con piel de perro. Los de *spaniel* son lisos y suaves, pero los de braco son más rígidos. Para los días de lluvia me gustaría tener un par de *ruff terrier*. Hasta las mujeres, aquí, llevan bolsos y manguitos de piel de perro.” De Foxá se reía mirándome de reojo. “La piel de perro”, agregó, “realza la belleza femenina”. (Malaparte 2009: 654)

Esta escena, que en sí misma no parece representar un fragmento especialmente relevante de la obra, revela toda su importancia en el contexto de ésta, íntimamente vinculada a la idiosincrasia de Malaparte. Vale la pena detenerse brevemente a fin de seguir luego el hilo que es posible asir aquí.

Se debe pensar en el papel determinante que juegan los animales en *Kaputt*, cada una de cuyas partes lleva por título un animal emblemático: caballos, ratas, perros, pájaros, renos, moscas. Los animales son las víctimas más inocentes de la locura de la guerra desatada por los hombres. Solo el hombre es capaz de mortificar y trastocar la vida hasta la raíz y al hacerlo, su crueldad se concentra en los animales. En “Les métamorphoses”, un ensayo inconcluso de 1945 escrito en francés, encontramos explicitada esta sombría visión:

[...] nada más despreciable que el hombre [...] animal degenerado por la razón. El asesino es siempre un hombre, me decía un soldado alemán [...] su víctima es siempre un

animal. Por esto el hombre asesinado se vuelve un animal acorralado, aterrorizado. Por esto el hombre asesinado suscita piedad. Porque no es un hombre, sino un animal. (Ronchi-Suckert 1993: 733)

El animal encierra en *Kaputt* la cifra de un profundo y oscuro temor de los hombres, cuyo objeto es identificado en las páginas del diálogo con Axel Munthe, quien pregunta a Malaparte si “era verdad que los alemanes eran tan terriblemente crueles”. La respuesta es una interpretación de la crueldad como “efecto del miedo”:

“Su crueldad está hecha de miedo”, respondí, “están enfermos de miedo. Son un pueblo enfermo, un *krankes Volk* [...] tienen miedo de todo y de todos, matan y destruyen por miedo [...]. Pero tienen miedo de todo lo que está vivo, de todo lo que está vivo aparte de ellos, y también de todo lo que es diferente a ellos. Sufren un mal misterioso. Tienen miedo sobre todo de los seres débiles, de los indefensos, de los enfermos, de las mujeres, de los niños. Tienen miedo de los ancianos.” (Malaparte 2009: 441)

Los animales simbolizan la vida inocente e indefensa. A este título, no menos que los *fanti* de Caporetto, son equiparados con Cristo, la carne mortificada por los hombres, la carne de sacrificio. Y cuanto menos cruel es un hombre, más se aproxima a ellos, como se nos da a entender en el capítulo “Hombres desnudos”, cuando Malaparte describe a Friki y a los otros oficiales jóvenes con ojos y miradas animalescas:

[Friki] Tiene la mirada de un animal, pienso horrorizado, la misteriosa mirada de un animal. Tiene los ojos de un reno, pienso, los ojos humildes y desesperados de un reno. [...] Los demás oficiales, [...] tienen los ojos desesperados

del reno. [...] llevan estampada en el rostro y en la mirada la bellísima, maravillosa y triste mansedumbre de los animales salvajes, en todos ellos trasluce la locura absorta y melancólica de los animales, su misteriosa inocencia, su terrible piedad. Esa piedad cristiana que habita en todos los animales. Los animales son Cristo, pienso... (Malaparte 2009: 848)

Pero entre todos los animales, el perro, emblema de fidelidad, que acompaña al hombre desde hace milenios, cuando entró en su casa domesticado, ocupa un lugar aparte en la consideración del autor, como saben sus lectores. Recuértese al perro entre todos: *Febo*, presente en *La Pelle* y objeto de “las afectuosas páginas de *Un cane come me*” (Malaparte 2009: 1137).

Si ahora volvemos al episodio de la peletería tártara, en que Foxá se muestra fascinado con los guantes de piel de perro, tentado de adquirir más de un par para lucir en Madrid, resulta evidente el contraste entre el español y el italiano. Mientras uno no puede soportar el sufrimiento infligido a estos animales, lo que es evidente en su primera reacción frente a la vitrina, “preso de un sutil horror”; el otro no ve en ellos más que meros proveedores de objetos excéntricos de adorno personal. La nota de crueldad de Foxá se acentúa con el hecho de que su conocimiento de la afición de Malaparte por los perros, lejos de disuadirlo de los comentarios que hace al respecto, es por el contrario el motivo que lo impulsa a hacerlos malévolamente: “De Foxá reía mirándome de reojo”.

La crueldad es sin dudas el rasgo cardinal que define el retrato de este personaje en *Kaputt*. Ciertamente, no faltan en la obra otros que a primera vista se dirían más crueles que el español (piénsese sólo en el *Generalgouverneur* Frank o en los reclutas de los

Leibstandarte de las SS.). Pero si creemos que se debe prestar atención al modo específico que la crueldad adopta en el personaje Foxá, es porque ello nos da ocasión, como acaso ninguna otra página de *Kaputt*, de adentrarnos en aspectos esenciales de la idiosincrasia “cristiana” de Malaparte.

Las páginas del *Giornale* de 1942, en que ambos están apostados en el frente finlandés, son una cantera preciosa para conocer el modo de trabajo del escritor italiano, que muy frecuentemente vierte en ellos la primera factura de sus obras, y las numerosas impresiones y juicios que suscitan en él los hombres y las cosas de las tierras árticas. Una página en particular nos interesa. Es la que narra un episodio que tiene a Foxá por protagonista, en una trinchera de Bielowostrowo, frente a los suburbios de Leningrado. La escena ha sido luego reproducida en *Kaputt*, con mínimas, pero muy significativas modificaciones, que obligan a tener presentes ambos textos:

Estábamos en un observatorio de primera línea, y era el día de Viernes Santo. [...] Se veían dos soldados siberianos, de alta estatura, caminar en la nieve a lo largo del borde de un terraplén, llevando en sus espaldas una viga [...] Un oficial superior finlandés, creyendo que le hacía un favor, se volvió a Foxá, diciéndole “*Monsieur le Ministre*, ¿quiere que disparemos dos cañoneadas sobre esos dos?”

Foxá estaba envuelto en su traje blanco de esquiador. Tenía anteojos y parecía un poco grotesco en su improvisada ropa de trinchera. Miró al oficial y respondió: “Le ruego que no dispare. Hoy es Viernes Santo, viernes de Pascua. ¿Por qué debería cargar con esos dos hombres en mi conciencia? No se mata gente para hacer honor a un turista. *Car je ne suis ici qu'un touriste*”. El tono y los gestos eran un poco teatrales. Pero estaba palidísimo, y gruesas gotas de sudor le perlaban la frente.

Sin embargo, los finlandeses dispararon lo mismo sobre los dos soldados enemigos, algunos disparos de cañón. Los dos siberianos se detuvieron, siguiendo con el rostro vuelto hacia lo alto la trayectoria de los proyectiles: que estallaron a poca distancia de ellos, sin afectarlos. Cuando Foxá vio que los dos enemigos retomaban su camino como si nada hubiese sucedido, sonrió y la sangre volvió a iluminarle el rostro. (Ronchi-Suckert 1993: 369-270)

[...] era Viernes Santo y yo estaba con Foxá [...] frente a los suburbios de Leningrado. Abajo [...] había dos soldados rusos que caminaban al descubierto por la nieve [...] cargando a hombros el tronco de un abeto. [...] El coronel Lukander se volvió hacia Foxá y le dijo: «Señor ministro, ¿desea que mande lanzar un par de granadas contra esos dos hombres?» Foxá, envuelto torpemente en un traje blanco de esquiador, miró al coronel Lukander desde debajo de su capucha. “Es Viernes Santo” respondió, “¿por qué han de pesarme esos dos hombres en la conciencia precisamente hoy? Si de veras quiere hacerme un favor, no dispare”. El coronel Lukander parecía asombrado. “Hemos venido aquí a hacer la guerra” dijo. “Tiene razón”, replicó Foxá, *mais moi je ne suis ici qu'en touriste*. Su tono y sus gestos eran insólitamente pronunciados, y eso me impresionó. Estaba muy pálido y grandes gotas de sudor perlaban su frente. *Lo que le horrorizaba no era que esos dos hombres pudieran ser sacrificados en su honor, sino que pudieran ser asesinados en Viernes Santo.*

El coronel Lukander, no obstante, ya porque no captara el conmovido acento del francés de Foxá, ya porque de veras creyera hacerle un honor [...] ordenó de todos modos lanzar un par de granadas contra los soldados rusos. Los dos siberianos se detuvieron y levantaron la vista buscando el silbido de las granadas, que estallaron a pocos metros de ellos sin causarles ni un rasguño. Cuando vio que los dos soldados soviéticos retomaban la marcha sin abandonar

siquiera el tronco de abeto, [...] como si nada hubiese ocurrido, Foxá sonrió y, ruborizándose, dijo con voz afligida: “¡Lástima que sea Viernes Santo! Me hubiera gustado ver volar en pedazos a ese par de valientes”. (Malaparte 2009: 678-679)

¿Sucedieron las cosas como nos la refiere el *Giornale*, aparentemente tomadas del natural, sin especial intervención del escritor? Muy probablemente. Pero Malaparte decidió narrarlas en *Kaputt* con dos añadidos (destacados por nosotros en itálicas) con los que claramente retrata la psicología de Foxá tal como él la percibía. El primero es una observación directa de Malaparte. Resalta el apego literal y dogmático del español al símbolo del Viernes Santo, su observancia incondicional, único obstáculo para el ejercicio gratuito de la crueldad implicado en la propuesta del coronel Lukander. Ya antes notamos que tal era su actitud, igualmente literal, respecto del símbolo de la presencia de Cristo en la eucaristía, lo que había provocado el escándalo de los comensales en el almuerzo de la Legación española. Pero como contrapeso de esto, ha de observarse que en ambos casos el comportamiento de Foxá está contaminado de calculado histrionismo, lo que nos advierte de no tomarlo a la letra. En efecto, en la versión de la escena contenida en el *Giornale*, se dice que “el tono y los gestos del conde eran un poco teatrales”, en tanto que en la versión de Kaputt, esta caracterización es sustituida por la de “insólitamente pronunciados”. Este cambio no desmiente la nota de teatralidad de la conducta de Foxá, antes bien señala un rasgo que es propio de ella: el nerviosismo, la inseguridad de quien representa un papel que no termina de encarnar íntima y convencidamente, que de algún modo se le ha impuesto.

Antes de la escena que consideramos, se puede leer una larga disquisición sobre la personalidad de Foxá, caracterizada por un elemento de rigidez proporcionado por el catolicismo, que limita en los españoles la libertad o flexibilidad de espíritu:

Era profundamente católico, pero a la manera española, es decir que consideraba los problemas religiosos como problemas personales y mantenía frente a la Iglesia y los propios problemas de la conciencia católica una libertad de espíritu –la proverbial insolencia española– que nada tenía en común con la libertad de espíritu volteriana. Su actitud hacia los problemas políticos, sociales y artísticos no era distinta. Era falangista, pero de la misma manera que un español es comunista o anarquista, es decir, a la manera católica. A eso lo llamaba Foxá “tener la espalda contra el muro”. (Malaparte 2009: 676)

El sentido de la metáfora del muro como límite del libre juego de la inteligencia, como su presupuesto o marco inamovible, es explicitado en una página de 1942 del *Giornale* y a renglón seguido del párrafo de *Kaputt* que acabamos de citar. Aunque ambos textos coinciden en lo esencial, conviene también aquí considerarlos conjuntamente, a fin de apreciar las diferencias entre uno y otro:

[Foxá] Hombre ciertamente de primer orden, si bien le falta algo (o tiene algo de más, no sé). Tiene una gran libertad intelectual, pero apoyada a un muro. Todo español está apoyado a un muro. Libre, pero apoyado a un muro alto, liso, infranqueable. El muro católico, el muro teológico, el muro de la ferocidad ibérica. La vida intelectual del español, una eterna corrida contra los elementos animales de la naturaleza, contra el primer reino de la naturaleza. Contra el toro del celo sanguinario, y de la fuerza sexual, contra el caballo que es el honor, el espíritu caballeresco, el heroísmo, el erotismo, contra el perro, que es la fidelidad,

contra todo animal, contra el animal que es el hombre (contra los elementos animales que están en Dios, contra Dios). (Ronchi-Suckert 1993: 268-269)

Todo español es libre, pero con la espalda apoyada a un muro: el muro alto, liso e infranqueable del catolicismo, el muro teologal, el muro de la vieja España, el mismo contra el que disparan los pelotones de fusilamiento (anarquistas, republicanos, monárquicos, fascistas, comunistas), el mismo ante el cual se celebran los autos de fe y se representan los diálogos teológicos de los autos sacramentales. (Malaparte 2009: 676)

Ambas versiones caracterizan la idiosincrasia de los españoles (no solo de Foxá), disciplinada por un catolicismo intransigente y rígido, causa de una historia de violencia. Pero a diferencia del texto de *Kaputt*, el texto del *Giornale* abunda en observaciones preciosas que amplían y precisan considerablemente la visión de Malaparte. Por lo pronto, comprendemos que “el muro del catolicismo”, muro “teológico” o “teologal”, ha instaurado una escisión profunda en el alma española, formándola sobre la base de una íntima hostilidad hacia la inmediatez sensual-sensible de la vida: “los elementos animales de la naturaleza”. Esta repulsión por lo animal corpóreo se complementa en Foxá con una atención tensa hacia el alma y su supervivencia, hacia el mundo fúnebre de los espectros y la noche. Por esto en *Kaputt* Malaparte nos lo muestra “delante de un negocio de cajones de muerto”, cautivado en la contemplación de estos implementos mortuorios, y apunta:

Foxá es cruel y fúnebre como todo buen español. Sólo siente respeto por el alma; el cuerpo, la sangre, los sufrimientos de la pobre carne humana, sus enfermedades, sus heridas lo tienen sin cuidado. Disfruta hablando de la muerte, se alegra como de una fiesta al ver pasar un corte-

jo fúnebre, se para a mirar los escaparates con ataúdes, se deleita hablando de llagas, tumores y monstruos. Pero tiene miedo a los espectros. (Malaparte 2009: 654)⁴

Confinado en su conciencia católica, indiferente “a los sufrimientos de la pobre carne humana”, lo vemos blindado ante la piedad, como en la escena del Viernes Santo: sin salirse del foco en que, bien controlado, representa un papel ya decidido con antelación. Así sortea las circunstancias en que pudiera tentarlo la compasión. Su comportamiento es entonces, como vimos, teatral, irónico, cínico: no capturado por la incumbente gravedad del momento. Como la araña en su tela suspendida sobre el mundo, se siente en ocasiones amenazado por las contingencias de éste. Es lo que subrayan los párrafos que introducen la anécdota del Viernes Santo:

⁴ Este elemento “fúnebre” de la personalidad de Foxá es ilustrado por *Kaputt* en el capítulo “La noche de invierno”, en que se relata la visita del poeta, acompañado de “los jóvenes escritores madrileños César González Ruano, Carlos Miralles, Agustín Viñola y Luis Escobar”, al cementerio madrileño de San Sebastián en 1933, en ocasión en que, ante su inminente demolición, se efectuaban exhumaciones de tumbas. La escena que allí se describe, en la que al caer la tarde Foxá y sus amigos recitan poemas junto a las tumbas abiertas, reproduce con parcial fidelidad una de las jornadas de un curioso “evento cultural”, el ciclo de 1934 de “Visitas de arte a los cementerios románticos” organizado por el *Comité de Arte de los Estudiantes Católicos* y el grupo de *Los jóvenes y el Arte*. En las distintas instancias del ciclo, tenían lugar “extrañas reuniones de un dandismo quizá un poco trasnochado” (González-Ruano 1979: 341), en las que se escuchaba alguna melodía fúnebre y “sobre todo se recitaban versos ante algunos espacios emblemáticos del cementerio de turno” (Amat 2010: XXV). En su edición madrileña del 28 de diciembre de 1934, el *ABC* da cuenta de que Foxá «leyó una magnífica “despedida a los muertos”». De igual modo, inspirado en estas peculiares visitas, Foxá ha escrito una escena de su novela (De Foxá 1962: 148-149), el artículo “Elegía al cementerio de San Sebastián” (De Foxá 1935) y el poema “Cementerio de 1800” incluido en *El toro, la muerte y el agua* (De Foxá 1939).

Otras veces, Foxá se mostraba extrañamente inseguro frente a los aspectos más simples de un problema que parecía haber resuelto hacía tiempo, y de forma definitiva, en lo más profundo de su conciencia católica, como aquel día en Belostrov, frente a Leningrado. (Malaparte 2009: 677)

Foxá es una substancia insoluble en el común elemento humano: inmune a los contactos que suscitan piedad y que, consecuentemente, desafían cualquier personal identidad rígidamente asumida. Su inseguridad es la de quien vive el temor de la disolución.

Tras subrayar muy sugestivamente que, por su sonrisa, su ironía y su aspecto general, Foxá es “semejante al diablo católico que en los autos sacramentales se sienta en los peldaños de la Iglesia”, el narrador apunta:

Su aguda impiedad se veía acentuada en ocasiones por algo sensual, acaso por la continua presencia del orgullo, que estorba y a menudo impide en los latinos, máxime en los españoles, los movimientos espontáneos, los impulsos profundos, el juego libre y gratuito del intelecto. Advertía en Foxá una desconfianza maliciosa, un temor a descubrirse, a mostrarse al desnudo en alguna faceta oculta suya, a exponerse inerme ante un ataque inesperado. (Malaparte 2009: 679)⁵

⁵ Esta “inseguridad” como elemento característico de una psicología, que delata el esfuerzo por afirmarse en un terreno y con unos rasgos que no terminan de ser suyos, que íntimamente no le pertenecen, pero que quiere (necesita) representarlos, es una constante en la caracterización de diversos intelectuales en el Malaparte de los años cuarenta, que se repite en textos suyos de los primeros años cincuenta. Notable, entre estos, el que escribe en Chile, en 1953, sobre Hemingway. Allí identifica de modo preciso el carácter y el objeto de esa necesidad de “afirmarse”, ante sí mismo y ante los otros, en una figura que de todos modos no llega a pertenecerle por entero: “[Hemingway] tiene siempre una necesidad tan aguda, tan prepotente de probar su propia virilidad contra la

Cabe notar que éste, como otros rasgos del español presentes en el retrato de *Kaputt* han sido igualmente destacados por biógrafos, estudiosos y amigos suyos, con total autonomía de la obra malapartiana. Así, a la muerte de Foxá, el escritor José María Pemán subrayaba en su necrológica el mismo temor pudoroso de exponerse, que lo habría convertido en “un violento disfraz de sí mismo”, construyendo una barrera de protección con su proverbial “spiritosità”. Es interesante que Pemán utilice la metáfora del muro, que Malaparte sugiere habérsela oído al propio de Foxá:

Agustín se había construido una densa muralla de gracias porque sentía el pudor de su pavorosa intimidad. [...] Era un celtíbero feroz, que se daba aires de decadente. Un sentimental que jugaba a la despreocupación. Se defendía con sonrisas de todas las cosas que le daban miedo. (Pemán 1959: 43)

En su novela *Madrid de corte a checa*, en lugar de la metáfora del muro, Foxá se sirve para caracterizar a su *alter ego* José Félix de la imagen de la «coraza caliza»: necesaria protección que habría forjado para sí un alma joven, fuertemente apegada al Dios de la tradición y la monarquía, frente a los embates de la modernidad desencantadora.

Era un muchacho de veintidós años, alto, romántico y generoso, que se avergonzaba de su corazón. Porque tenía

naturaleza, contra los animales, los árboles, las nubes; de apuntar el fusil contra todo ser que tiene plumas y vuela y trina o vive libre y feliz en la pradera o en la selva: y todo porque no conoce otro modo de probarse, a sí mismo y a los otros, que es un hombre, un hombre fuerte, valiente. Un macho [...] Nuestra época está llena de hombres que buscan en la sangre ajena, humana o animal, una prueba de la propia virilidad, de la propia existencia. Toda la tragedia de Europa, de la humanidad, está en esta impotencia de muchos, de demasiados hombres de sentirse humanos, viriles, sin necesidad de probarlo a sí mismos y a los otros con la sangre de los inocentes” (Malaparte 1963:208-209).

una inteligencia fina y templada, tentada por [...] los filmes rusos, la pintura cubista de Picasso y los periódicos satíricos. Por eso había recubierto una sensibilidad, que ya no se llevaba, con una coraza caliza como los caracoles. Había nacido en el siglo del automóvil y de la deshumanización del Arte y tenía que abandonar a Dios en la sordidez del Ateneo, a la novia en los libros zoológicos de Freud y a la Patria en los Estatutos de Ginebra. (De Foxá 1962: 10-11)

De manera similar, como almas bellas ocultas tras severa dureza, “un lirio en un vaso de hierro”, son descritos los hermanos Miralles de la “Juventud Monárquica”:

[...] dos desterrados del siglo XIII. Almas de capitanes en un mundo miserable de taxis, tranvías y guardias de Seguridad [...] bajo su empuje valiente se ocultaba una ternura imprevista y una fe ardorosa. (De Foxá 1962: 52)

Es notorio el contraste entre estos retratos, compuestos con inocultable empatía y los que Foxá traza de las clases populares:

Olían las calles a sudor, a vino; polvo y gritos. Pasaban los camiones con hombres arrebatados, enronquecidos, en mangas de camisa, y las golfas [...] con los pechos desnudos, envueltas como matronas de alegoría en las banderas tricolores y rojas. Era el día de los instintos sueltos. Nadie pagaba en los tranvías ni en los cafés. Vomitonas en las esquinas, abortos [...], pellizcos obscenos y el sexo turbio que se enardecía en los apretones. (De Foxá 1962: 65)

Ninguna piedad en la descripción del pueblo rebelde, ningún reconocimiento de los reales sufrimientos, marginación y postergación que pudo haberlos impulsado a las calles. Antes bien, es el altivo desprecio y la indignación de un “señorito” (y su círculo de

pertenencia) ante el espectáculo de ver trastocados la jerarquía y el orden sacrosantos de la tradición lo que aquí habla el lenguaje de la crueldad. Claramente Malaparte está en las antípodas de su amigo español. Vale recordar cuanto los hombres valen para él por su condición de víctimas, “hombres humanos” por los que él toma partido, se trate del proletariado de las trincheras o de las muchachas de Soroca o de tantas otras figuras “crísticas” expuestas en su nuda humanidad. Por esto, aunque también Malaparte nos presenta en *La rivolta* una suerte de orgía de los sublevados de Caporetto, allí se trata de la “*santa canaglia*” de las trincheras traicionada por la “*vigliaccheria*” de la “Italia oficial” con su “patriotismo retórico”: humildes soldados, a los que sin vacilar llama “los cristos del Insonzo” (Malaparte 2009: 90).

Así, pues, la crueldad que caracteriza a Foxá en *Kaputt*, tiene su indudable raíz en la escisión aludida por la imagen del muro (que con diferente valoración encontramos en la propia novela del español). Esta es mentada bajo diferentes formas en la obra de Malaparte. Piénsese sólo en los uniformes de los generales nazis en el capítulo “Hombres desnudos”, asimilados a caparazones sin los cuales los cuerpos que recubren pierden toda su intimidatoria consistencia (recuerdan a la “pulpa de los crustáceos”):

Su rostro, severo y duro, su rostro de alemanes contrasta de un modo singular con la desnudez de sus miembros blancos y flácidos y adquiere casi el valor de una máscara. [...] Los alemanes desnudos son maravillosamente inermes. No dan más miedo. El secreto de su fuerza no está en su piel, sus huesos, su sangre, sino en su uniforme. Tan desnudos están que no se sienten vestidos si no es en uniforme. Su verdadera piel es su uniforme. (Malaparte 2009: 854)

Las gélidas crueldades narradas en *Kaputt* proceden precisamente de esa separación (muro, muralla, coraza, uniforme, caparazón) que sofoca toda piedad.⁶

3. “UN HOMBRE SIN ARQUITECTURA TEOLÓGICA”

La peculiaridad *católica* de la crueldad de Foxá hace a Malaparte anotar en su *Giornale*: “en un cierto sentido, De Foxá es mi antítesis” (Ronchi-Suckert 1993: 269). Sobre el sentido y alcance de esta línea ya hemos dicho algo, que esperamos precisar aún más en lo que siga. Ahora es conveniente considerar otros apuntes del

⁶ No se ha de descartar que en este punto obre en Malaparte la sugestiva visión del pensador ortodoxo ruso Vladimir Soloviev, de cuya cristología Andrea Orsucci ha encontrado resonancias en *La rivolta* (véase Orsucci, 2015: 60-70). En especial, la naturaleza del mal ligada a la clausura de los individuos en formas de un egoísmo “natural”, que los aísla como átomos insolubles, es un aspecto central de esta. “La esencia del mal en el mundo consiste en que los seres se sienten extraños los unos a los otros, presos en discordia y contradicciones” (Soloviev, 1998: 75, 77). Este modo de entender el mal tiene su correlato en Dostoyevski, gran amigo del teólogo ruso (se sabe que la figura de Aliosha está inspirada en él) y lectura clave de Malaparte en la época de la composición de *Kaputt* (como se comprueba en el *Giornale*). Basta leer las páginas de *Los hermanos Karamázov* en las que el stárets Zosima, según el registro manuscrito que ha hecho Aliosha de sus conversaciones, habla del “espantoso aislamiento” – infausto destino posible para el grano de trigo de la parábola evangélica, epígrafe de la gran obra del novelista ruso– que “ahora, sobre todo en nuestro siglo, reina en todas partes [...] Pues ahora cada individuo se esfuerza en destacar su persona en todo lo posible, quiere experimentar en sí mismo la plenitud de la vida, aunque lo único que alcanza con todos sus esfuerzos, en vez de esa plenitud, es un suicidio total; cae en un aislamiento absoluto [...] En nuestro siglo, todo se ha dividido en unidades, cada individuo se aísla en su madriguera, cada uno se aleja de los otros, se esconde [...] Pues se acostumbra a confiar únicamente en sí mismo, a separarse del todo como unidad” (Dostoyevski 2013:369-370).

Giornale y las páginas de *Kaputt* que proveen de material para este cometido.

En la entrada antes citada del *Giornale*, Malaparte, siempre hostil a los lenguajes anquilosados de la “civiltà”, sintetiza así su discrepancia con el español:

En el fondo, lo que me diferencia de Foxá, es esto: el no cree más en la fuerza del espíritu, cree en los viejos símbolos ya sin significado. Yo creo en el espíritu. Se encontrarán nuevos símbolos, tan buenos como los viejos. (Ronchi Suckert 1993: 270)

El apego literal a símbolos (la eucaristía, el Viernes Santo, etc.) perimidos, su fidelidad al sistema del catolicismo, al vasto entramado teológico que lo articula, concebido y vivido como una dimensión no histórica: tal el muro de Foxá y de “todo buen español”. Es un apego que el escritor italiano ve ligado al hecho de que el español no cree en la fuerza del espíritu. Su fe católica se cumple en un respeto irrestricto a los símbolos en su literalidad, como si no constituyeran un lenguaje cifrado y cambiante por el que el espíritu se expresa en la historia sin jamás vaciar en ellos de manera definitiva su sentido inagotable. La fidelidad a símbolos “ya sin significado”, no sólo hace de Foxá un reaccionario en su nostálgica vindicación de un orden perimido; también introduce en su carácter una nota “retórica”, no disímil de la que caracterizaba a los “patriotas retóricos” de *La rivolta*, desprovistos de un vínculo vivo, elemental, anterior a toda articulación derivada-civilizada, con la vida concreta de los hombres. La fidelidad a la sola letra del símbolo expresa y propicia la impiedad que encontramos en Foxá en la escena de la trinchera frente a Leningrado, en la que Malaparte advierte que lo que lo horroriza no es

que se mate gratuitamente al par de soldados, sino sólo que se lo haga en Viernes Santo.

A continuación de la anterior cita, Malaparte vuelve sobre “lo que, en el fondo, es el problema fundamental para Foxá”, transcribiendo una discusión con éste que luego pasará ligeramente modificada a *Kaputt*, convertida en un segmento de diálogo entre el español y el embajador sueco Westmann. La discusión es una ejemplificación o prueba de lo que ha apuntado antes: el dogmático creyente Foxá no acierta a ver que los obreros puedan ser “naturalmente” cristianos, dada su condición de víctimas, sin importar si creen literalmente en la inmortalidad del alma o el infierno y el paraíso:

De Foxá: “Yo estoy en contra de los obreros, porque los obreros no creen en la vida ultraterrena. No creen ni en el infierno ni en el paraíso.”

Yo: “Su infierno es la fábrica, la mina, el tugurio, la miseria. Su Paraíso es una vida mejor en esta tierra.”

De Foxá: “Ils ne sont pas chrétiens”

Yo: “Son políticamente antirreligiosos, para usar la definición oficial, pero también ellos son naturalmente cristianos”.

De Foxá: “Esta definición de Tertuliano no se puede aplicar a los marxistas”

Yo: “¿Por qué no?”, etc. etc. (Ronchi-Suckert 1993: 270)

Otra página del *Giornale* vuelve sobre las peculiaridades del catolicismo del español, subrayando el carácter hecho de automatismos consuetudinarios, asimilables en su ejercicio a los procesos físico-biológicos, desprovistos de real conciencia y de alerta libertad:

De Foxá es católico. Sin duda es católico. Pero hay mucha afectación, y mucho hábito mecánico en su catolicismo. Él va a la Iglesia (¿va?) como iría a la corte. [...] Pero es católico. Come católico, viste católico, ama católico, habla, camina, duerme católico. El catolicismo, en él, es un hecho físico. Es un elemento de su organismo. Es un hecho biológico (como para la grandísima parte de los católicos). (Ronchi-Suckert 1993: 269)

Hay en Foxá una profunda aversión al pensamiento moderno, a la modernidad en sus principales logros emancipatorios. Lo que más parece detestar es la que Joseph de Maistre, uno de los maestros que se le adivinan junto a Maurras, llamó “teofobia del pensamiento moderno”: el prescindir de Dios, el excluirlo de las imágenes del mundo y el destino del hombre en él. En su novela es clara la repulsión que esto le causa. Sin embargo, ¿qué relieve, qué significado vital concreto tiene el Dios de Foxá, clave de bóveda de su catolicismo, a juicio de Malaparte? Un párrafo del *Giornale* lo equipara a M. de Brissac, recordado por Chamfort en una de sus máximas, sugiriendo que el español, no menos que el duque francés, se hace una imagen de Dios que no es más que una desleída proyección de sí, de su clase: “Para él –leemos– Dios es, como para aquel gentilhombre francés, creo que se llamaba De Brissac, que llamaba a Dios “*le gentilhomme d'en haut*” (De Chamfort 1993: 427-428, §796).

Son muchos los lugares en que se lee la valoración crítica del católico Foxá en *Kaputt* y en el *Giornale*.⁷ Sólo hemos considerado los que estimamos que muestran con más elocuencia y nitidez

⁷ Encontramos a De Foxá también en *Il Volga nasce in Europa* (Malaparte, 1965) y en el *Diario di uno straniero a Parigi* (Malaparte 1966). Para nuestro interés, sólo el segundo reviste una relativa importancia, que confiamos el lector pueda apreciar debidamente a la luz de cuanto apuntamos en el presente trabajo.

el sentido de la afirmación de Malaparte según la cual el español es su antítesis. A la luz de la indagación efectuada hasta aquí, podemos ahora precisar más el significado de esta.

Se podría decir que en el centro del catolicismo de Foxá está Dios y es Él lo que más le importa, mientras que en el cristianismo de Malaparte el centro (lo que preocupa dramáticamente) es el hombre y su destino, cuya humanidad queda desnuda y clama en la piel de los inocentes humillados y arrasados por la guerra.

Esto se hace particularmente claro en un momento del diálogo entre Foxá y Westmann en que éste afirma amar a España. La conversación gira entonces hacia Dios, que en la idiosincrasia del español está fusionado con su patria, lo que es coherente con el hecho de que antes el narrador haya afirmado que aquel es católico, como es falangista, etc., “a la manera española”:

“Mais quelle Espagne aimez-vous? Celle de Dieu, ou celle des hommes?”

“Celle des hommes, naturellement”, respondió Westmann. [...]

“También usted?”, dijo. “Los hombres del norte no aman más que lo que España tiene de humano. Y sin embargo, todo lo que en España es joven e inmortal pertenece a Dios. Es preciso ser católico para comprender y amar España, la verdadera España, la de Dios. Porque Dios es católico y español.” (Malaparte 2009: 675)

La centralidad excluyente de Dios no deja lugar en el español a Cristo, cuya naturaleza “anárquica” cuestiona el sistema del catolicismo, su Iglesia:

El [Foxá] dice: “a *les catholiques* no le importa Jesús Cristo”. Si Jesús Cristo no hubiese muerto en la cruz y estuvie-

se vivo, lo mataríamos nosotros para salvar el catolicismo. Cristo era cristiano, esto es, anárquico, etc. No católico. Ha fundado una Iglesia que íntimamente lo repudia, etc.⁸ (Ronchi-Suckert 1993: 269)

A Malaparte, en cambio, precisamente porque coloca en el centro a los hombres le importa Cristo, lo que en éste es humano, tanto como le importa en los hombres lo que tienen de Cristo, del *Cristo sufriente*.⁹ Esto último es lo que comparten con los animales mientras no se vuelven extraños a la inocencia que por doquier se descubre en bestias y hombres, víctimas asimiladas al cordero de sacrificio: “todos estamos destinados a ser *koppâroth*, víctimas, *kaputt*; por eso mismo somos cristianos” (Malaparte 2009: 762). El texto de *Les Métamorphoses* antes citado da voz al corazón más íntimo y sensible de la cosmovisión cristiana de Malaparte y permite integrar en un cuadro coherente cuanto hemos apuntado sobre la irreparable escisión entre el hombre y los animales, figurada en “el muro católico” del español Foxá, que ahora hemos de comprender como imagen de la humanidad caída. La “redención” malapartiana del hombre aparece entonces como “redención del animal” en él:

Es esto lo que en el fondo más amo del Cristianismo: esta idea de que el hombre es un ser caído porque ha traicionado a los animales con los que vivía en perfecta inocencia [...] Siempre me he preguntado si Cristo no vino a la tierra

⁸ A continuación, Malaparte remite el contraste Cristo-Iglesia a “el episodio del inquisidor en *Los hermanos Karamázov* de Dostoievski”, y apunta una importante observación sobre de Foxá: “tengo la impresión de que en su catolicismo el elemento inquisición es simulado, una pose”. Este rasgo se le habría revelado en la escena del Viernes Santo que analizamos.

⁹ Para las fuentes rusas de este tópico, véase Orsucci 2015: 60-70.

y murió en la cruz, para la redención del animal en el hombre. (Malaparte 2009: 736)

La síntesis alegórica de esta visión la encontramos en *Kaputt* en la imagen onírica del “Cristo-caballo” del final de la Parte primera.

En una entrada del *Giornale* de 1942, leemos: “De Foxá me reprocha el no ‘tener una teología’, el ser un hombre sin arquitectura teológica, etc.” (Ronchi-Suckert 1993: 266). En otra, tras una operación de apéndice que lo puso en peligro de muerte, escribe:

El pensamiento de la muerte no me oprime, ni aún en estos días tan próximos a la muerte. Me sorprendí la otra noche pensando que tal vez yo no tengo el sentido de la muerte. He aquí acaso mi separación de la fe, mi religiosidad anárquica. De Foxá dice que jamás encontró ningún hombre que fuera más religioso que yo. Sí, pero anárquico. (Ronchi-Suckert 1993: 280)

Efectivamente, el católico español ha visto bien: el cristianismo de Malaparte carece de “arquitectura teológica”: es anárquico. Y su crítica de la crueldad es inseparable de esta hostilidad a toda concepción “intelectual” y “abstracta” (teológica o metafísica) del hombre. Su cristianismo elemental, se reduce al núcleo de la piedad, que corresponde a la percepción del otro en la finitud compartida; piedad y percepción que el miedo inhibe exacerbando el “sentido de la muerte” y habilitando la fuga hacia una cultura de abstracciones y de crueldad.¹⁰ Cristiana es entonces la creatura

¹⁰ Una página del *Diario di uno straniero a Parigi* es explícita y tajante en la afirmación de esta unidad indivisa de “concepción abstracta” y “crueldad”: “Entendámonos sobre este punto esencial: la crueldad no deriva de la falta de respeto por el hombre, por la vida humana, de un desprecio por el hombre.

digna de piedad, natural *imago Christi*, tanto como quien la percibe y se compadece de ella. Se trata de una piedad que se expresa espontáneamente, sin atender a la observancia de preceptos ni dogmas, porque se recoge en el germen del cristianismo previo a toda configuración en sistema o ideología. Y su posibilidad es una deuda elemental hacia los hombres, extrañamente no exclusiva de estos: “piedad que el hombre debe a su semejante, que la naturaleza debe al hombre” (Malaparte 1965: 310).¹¹

Superados los muros que el miedo erige, aceptada la natural finitud del animal humano desguarnecido, es éste el núcleo originario del “cristianismo anárquico”, no sujeto a “principios”, de Malaparte.

REFERENCIAS

- AA.VV. (2009), *Viaggio fra i terremoti, Malaparte e il giornalismo*, Atti del Convegno Prato, 12 dicembre 2008 (Prato: Biblioteca Comunale Alessandro Lazzerini).
- AMAT, Jordi (Ed.) (2010), *Agustín de Foxá, Nostalgia, intimidad y aristocracia* (Madrid: Fundación Banco Santander).
- CARBAJOSA, Mónica & CARBAJOSA Pablo (2003), *La corte literaria de José Antonio* (Barcelona: Crítica).

Deriva, al contrario, de una concepción del hombre que llamaré abstracta, intelectual.” Allí mismo, aprecia consecuentemente al pueblo etíope (“los etíopes no conocen la tortura, non son crueles”), destacando cómo son “un pueblo, desde el punto de vista moral, altamente civilizado, más civilizado que los blancos, que nosotros” precisamente porque “la crueldad le es tan ajena como la metafísica” (Malaparte, 1966:145-146).

¹¹ En *Kaputt*, en efecto, esta piedad parece constituir un punto límite del credo de Malaparte, sin ningún explícito desarrollo ulterior. En *La piel* (1949), como se sabe, y en el film *Il Cristo proibito* (1951) confluirá en el *sacrificio*, complemento y culminación de la religiosidad malapartiana.

- DE CHAMFORT, Nicolas (1993), *Massime e pensieri* (Milano: BUR).
- DE FOXÁ, Agustín (1935), "Elegía al cementerio de San Sebastián", *ABC*, 1 de Noviembre: 25.
- ____ (1936), *El toro, la muerte y el agua*, prólogo de Manuel Machado (Madrid: Imprenta de Galo Sáez).
- ____ (1962), *Madrid, de corte a checa* (Madrid: Prensa Española).
- ____ (2003), *Artículos selectos*, prólogo y selección de Jaime Siles (Madrid: Visor Libros).
- DOSTOIEVSKY, Fiódor (2013), *Los hermanos Karamázov*, trad. de Augusto Vidal (Madrid: Alianza).
- GONZALEZ RUANO, César (1957), "Aquel joven de Prato de Toscana", *ABC*, 21 de Julio, 57.
- ____ (1979), *Mi medio siglo se confiesa a medias* (Madrid: Técno).
- GUERRI, Giordano Bruno (1991), *L'Arcitaliano, Vita di Curzio Malaparte* (Milán: Leonardo Editore).
- MAINER, Juan Carlos (2013), *Falange y literatura* (Barcelona: RBA).
- MALAPARTE, Curzio (1959), *Mamma marcia*, a cura di Enrico Falqui (Florenia: Vallecchi).
- ____ (1961), *L'Europa vivente e altri saggi politici (1921-1931)*, edición de Enrico Falqui (Florenia: Vallecchi).
- ____ (1963), *Viaggio fra i terremoti* (Florenia: Vallecchi).
- ____ (1965), *Il Volga nasce in Europa e altri scritti di guerra* (Florenia: Vallecchi).
- ____ (1966), *Diario di uno straniero a Parigi* (Florenia: Vallecchi).
- ____ (2009), *Opere Scelte*, a cura di Luigi Martellini (Milán: Mondadori).
- ORSUCCI, Andrea (2015), *Il "giocoliere d'idee", Malaparte e la filosofia* (Pisa: Edizioni della Normale).
- PEMÁN, José María (1959), "Verdad y apariencia de Agustín", *ABC*, 1 de Julio, 43.
- PREZZOLINI, Giuseppe (2015), *Dopo Caporetto, Vittorio Veneto* (Roma: Edizioni di storia e letteratura).

- RONCHI-SUCKERT, Edda (1991), *Malaparte* (vol. 1: 1905-1926) (Città di Castello: Ponte alle Grazie).
- ____ (1993), *Malaparte*, (vol. 6: 1942-1945) (Città di Castello: Ponte alle Grazie).
- ____ (1995), *Malaparte*, (vol. 10: 1952-1954) (Città di Castello: Ponte alle Grazie).
- RUIDREJO, Dionisio (1983), "Foxá", en *Sombras y bultos* (Barcelona: Destino), 102-121.
- SAGRERA, Luis (1960), *Agustín de Foxá y su obra literaria* (Madrid: Cuadernos de la Escuela Diplomática, año 5, vol. 2).
- SOLOV'EV, Vladimir (1998), *I fondamenti spirituali della vita (1882-84)* (Roma: Lipa Edizioni).
- TRAPIELLO, Andrés (2010), *Las armas y las letras, Literatura y guerra civil (1936-1939)* (Barcelona: Destino).