

Dea del Caos: una historia contrafáctica del fascismo

Daniel Del Percio
UCA – UP – USAL
Argentina
Ddelpercio1@gmail.com

Resumen:

Acaso uno de los ejercicios más complejos que puede ofrecernos la literatura fantástica es el extrañamiento de nuestro propio presente. Esta singular experiencia de recepción de la historia es la base de la ucronía, la utopía en el tiempo, vertiente del *fantasy* que opera alterando total o parcialmente un acontecimiento histórico para evaluar las consecuencias de este cambio. Frecuente en el mundo anglosajón (como las novelas *The man in the High Castle*, de Philip Dick, o la más reciente *The plot against America*, de Philip Roth), la ucronía ha tenido también algunos representantes en Italia. De este modo, la ciencia ficción italiana, tan rica en imaginación como poco conocida y muchas veces subestimada, ha producido una serie de ucronías singulares, caracterizadas por problematizar la continuidad del fascismo proyectándolo mucho más allá del fin de la Segunda Guerra Mundial. Dentro de este marco, es nuestro propósito analizar la novela *Dea del caos*, de Giampietro Stocco, en donde este ejercicio histórico y fantástico se entrecruza con el contexto político del tiempo de su enunciación.

Palabras clave: Ucronía, Historia Contrafáctica, Stocco, *Dea del Caos*, *Nero italiano*, narratividad.

Abstract:

Perhaps one of the most complex exercises that can offer fantastic literature is the estrangement of our own present. This unique experience of receipt of the History is the

basis of uchrony, utopy in time, subbranch of altering fantasy operating wholly or partly a historical event to assess the consequences of this change. Frequent in the English and American literature (as Philip Dick's The Man in the High Castle, or the more recent Philip Roth's The Plot Against America), has also had some representatives in Italy. Thus, italian science fiction, so rich in imagination as little known and often underestimated, has produced a series of unique uchronies characterized by problematize the continuity of fascism projecting well beyond the end of the Second World War. Within this framework, it is our purpose to analyze Giampietro Stocco's Dea del caos, a novel where this historic and fantastic exercise it intersects with the political context of the time of its utterance.

Keywords: *Uchrony, Counterfactual History, Giampietro Stocco, Dea del Caos, Nero italiano, narrativity.*

Introducción: la Historia contrafáctica y la narratividad

La Historia contrafáctica constituye uno de los más singulares ejercicios de reflexión sobre la historia que pudieran realizarse. En efecto, a partir de una bifurcación con respecto a la historia conocida o, al menos, documentada, producida a través de la famosa pregunta “qué hubiera pasado si”, se genera una “singularidad”, un cambio en el fluir documentado de los acontecimientos; cambio que incluso puede parecer insignificante, pero que no obstante llega a transformar la forma de pensar nuestro presente.

Una primera cuestión para abordar teóricamente este problema es definir cuál es el concepto mismo de “narratividad” vinculado con este tipo de obras. Dicho de otro modo, qué implica esta forma tan singular de narrar. Paul Ricoeur revisa esta idea, al

considerar que es imposible explicar la narratividad al margen de la llamada *semántica de la acción*. Esto es:

una fenomenología del sufrir-actuar, en la que adquieren sentido nociones como privación y donación. [...] existe entre la actividad de contar una historia y el carácter temporal de la experiencia humana una correlación que no es puramente accidental, pero presenta una forma de necesidad transcultural [considerando] a la temporalidad como esa estructura de la existencia que alcanza el lenguaje en la narratividad y la narratividad como la estructura del lenguaje que tiene en la temporalidad su referente fundamental (Reis, 1995, pp. 170-171).

En esta fenomenología, lo que Ricoeur denomina “trama” o *mythos* (en el sentido aristotélico del término) se constituye en una “mediación” entre planos diversos. El concepto en sí de Ricoeur es tan amplio y fructífero, que no podemos abarcarlo aquí en su totalidad, sino tan solo en el sentido que aplicaremos en nuestro trabajo: el acto de narrar como una “mediación” para el conocimiento del sí mismo, entendido este “sí mismo” tanto en su carácter de identidad individual como colectiva, social¹. En efecto, el ser “otro” a través de un personaje es la base de dicha mediación que, en definitiva, reconfigura la identidad².

La mediación narrativa subraya, de ese modo, que una de las características del conocimiento de uno mismo consiste en ser una interpretación de sí. La apropiación de la identidad del personaje ficticio que lleva a cabo el lector es el vehículo privilegiado de esa interpretación. [...] apropiarse mediante la identificación de un personaje conlleva que uno mismo se someta al ejercicio de las variaciones imaginativas, que se convierten de ese modo en las propias variaciones del sí mismo. (Ricoeur, 1999, pp. 227-228)

Este concepto no solo es aplicable sino que es fundamental para comprender las tres formas de ficción histórica más importantes: la novela histórica, la historia ficcional y la ucronía. En la novela histórica, es esencial la presencia de personajes que

¹ Se trata de la teoría de la Triple Mimesis, que Ricoeur desarrolla en los tres volúmenes de *Tiempo y Narración*, particularmente en su primer tomo dedicado a la narratividad del discurso histórico (2007a). La aplicación completa de la teoría de Ricoeur al relato utópico la hemos desarrollado en otro trabajo (Del Percio, 2012).

² El concepto de *catharsis* propio de la tragedia griega se basa precisamente en esta idea de “mediación”: los personajes, al representar un papel, “median” para lograr la purgación de las penas y angustias de los espectadores que, tienen ante sí, distintas facetas de un drama tanto individual como de la propia *Polis*.

actúen como “mediaciones” entre el receptor y la historia. Constituyen formas individuales de comprender los acontecimientos, que enriquecen la ubicación dentro de la historia que posee el individuo sobre sí mismo y sobre la sociedad de la que él forma parte.

Lo que podríamos denominar “historia ficcional”, en cambio, opera sobre un tipo de discurso esencialmente científico: desde esta perspectiva, la narrativa de la ciencia histórica debería pensarse, también, como una estructura que incluye elementos ficcionales, en cuanto a su capacidad de proyectar futuros posibles en el tiempo. Este rasgo ficcional de la historia ha sido aprovechado tanto desde la ciencia histórica como desde la literatura. En el primer caso, el concepto de “historia virtual” elaborado por Niall Ferguson (Ferguson, 1998, pp. 77-86) se basa en someter los sucesos históricos a la pregunta “qué hubiera pasado si”, en donde el condicional determina un cambio crucial en un evento, ya sea este simple o complejo. Esto ha dado origen a interesantes “historias virtuales” como ser, un Napoleón que no fue derrotado en Waterloo, una Alemania victoriosa en la Segunda Guerra Mundial, un movimiento obrero en la Argentina sin un 17 de octubre. La historia ficcional, en este caso, no puede tomar jamás la forma de una novela o de un relato de ficción, sino que debe limitarse estrictamente a un tipo de narración científica, que implique la rigurosidad propia de la Historia como ciencia, e incluso la Historiografía, en cuanto se debe documentar en detalle la “ficción”. En este caso existe también una mediación, pero única y de diverso tipo a la que presenta la novela histórica: *otra historia* media entre el acontecimiento original y nuestro presente; otra causa dio un mundo igual, diferente o similar al presente de la recepción. Nuestro “otro” es colectivo. En la Historia Ficcional pura, o Historia virtual, es el acontecimiento, con su cadena diacrónica de causas y efectos y su red sincrónica de significados entre los acontecimientos mismos, la que se hace “otra”,

para impugnar o evaluar a la historia presente, tal como la conocemos por el relato que tenemos de ella.

Parecería entonces que necesitaríamos de un género que nos suministrara ambos aspectos de la ficción histórica: una historia otra *vivida* a través de personajes individuales. La misma pregunta presente en la Historia Virtual dio a luz una nueva forma de ficción: la ucronía, género que propone una doble mediación, una en la historia, y la otra, a través de los personajes y de la trama en la que se despliegan.

La palabra ucronía parte del mismo modelo que la palabra Utopía: *Ou-Cronos*, *No tiempo* o, más exactamente, *ningún tiempo, un Tiempo Otro*³. Este *Tiempo Otro* es, no obstante, la paradoja de un tiempo *ya vivido*, y no uno *por vivir*. No implica el viaje en el tiempo, sino una *mutación* del devenir.

Según Umberto Eco, la literatura ucrónica poseería las siguientes variantes (Eco, 1995, pp. 174-175):

Ucronía: La utopía puede transformarse en ucronía, donde el contrafactual asume la forma siguiente: “qué cosa habría sucedido si lo que ha realmente sucedido hubiese sucedido de manera diferente [...] Tenemos bellísimos ejemplos de historiografía ucrónica empleadas para comprender mejor los eventos que han producido la sociedad actual”.

“Metatopía y Metacronía: En fin, el mundo posible representa una fase futura del mundo real presente; y en cuanto es estructuralmente diverso del mundo real, el mundo posible es posible (y verosímil) propiamente porque las transformaciones a las cuales es expuesto no hacen otra cosa que completar líneas y tendencias del mundo real. Definiremos este tipo de

³ La ucronía es un término empleado por primera vez por el filósofo Charles Renouvier en 1857, en su libro *Uchronie: l'utopie dans l'histoire: histoire de la civilisation européenne, telle qu'elle n'a pas été, telle qu'elle aurait pu être (Ucronía: la utopía en la historia: historia de la civilización europea, si aquello que no sucedió hubiera sucedido)*. En este libro, que tiene un carácter bastante novelesco, el autor francés propone una Europa en la que el emperador romano Constantino jamás se convirtió al cristianismo, y por tanto, dio lugar a una sociedad más laica que hubiese marcado una continuidad apreciable con el mundo clásico. En esta “historia” “no hay” Edad Media, por lo que establece una continuidad entre el pensamiento clásico y la Modernidad que, en rigor, ya no existiría como tal. De hecho, el cristianismo recién se incorporaría a la cultura occidental en su forma protestante. Por lo dicho, acaso sea redundante aclarar que Renouvier era, desde el punto de vista filosófico, profundamente kantiano.

literatura fantástica como novela de anticipación y nos serviremos de esta noción para definir de manera más correcta la fantaciencia.⁴

Observemos cómo Eco distingue claramente la ucronía de toda ficción a desarrollarse en un futuro. Es una literatura que logra el extrañamiento del propio presente no solo a través de una mutación de la historia, sino también a través de la mediación de distintos personajes, muchas veces históricos, pero ficcionalizados, y renunciando a toda proyección en el tiempo futuro. No serían ucronías, entonces, obras como *The Time Machine*, de H.G. Wells, ni otras similares.

Lubomir Doležel estudia específicamente las relaciones entre historia y ficción desde la teoría de los mundos posibles. Según este autor (Doležel, 1998, p. 16), “Fictional worlds of literatura are a special kind of possible worlds; they are aesthetic artifacts constructed, preserved and circulating in the medium of fictional texts”⁵, y un mundo ficcional: “is a macrostructure consisting of entities (characters, objects and places) and relations between them”⁶. Entonces, si un mundo ficcional es una macroestructura compuesta por personajes, objetos y lugares y por sus múltiples relaciones, los mundos “fccionales” de la ciencia histórica estarían representados también por personajes, objetos y lugares pero *documentados*, es decir, con un registro físico que establezca un anclaje material de estos *en el presente*.

⁴ Ucronía: L’utopia può trasformarsi in ucronia, dove il controfattuale assume la forma seguente: “cosa sarebbe accaduto se ciò che è realmente accaduto fosse accaduto diversamente [...] Abbiamo bellissimi esempi di storiografia ucronica usata per capire meglio gli eventi che hanno prodotto la società attuale. Metatopia e Metacronia: Infine, il mondo possibile rappresenta una fase futura del mondo reale presente; e per quanto strutturalmente diverso dal mondo reale il mondo possibile è possibile (e verosimile) proprio perché le trasformazioni a cui è sottoposto altro non fanno che completare linee di tendenza del mondo reale. Definiremo questo tipo di letteratura fantastica come romanzo di anticipazione e ci serviremo di questa nozione per definire in modo più corretto la fantascienza.

⁵ “Los Mundos ficcionales en la literatura están constituidos por un conjunto especial de mundos posibles; ellos son artefactos estéticos contruidos, preservados y en circulación por medio de textos ficcionales”.

⁶ “Un mundo ficcional es una macroestructura conformada por entidades (caracteres [en el sentido de “personajes”], objetos y lugares) [nosotros incluiríamos “objetos” como memoria y tiempo] y por las relaciones entre ellos.”.

Los mundos de ficción, historia y contrafactura histórica son fundamentalmente diferentes. Mientras la ficción y la Historia constituyen mundos relativamente independientes y estructurados de manera diversa, las narrativas contrafácticas oscilan en los límites entre los mundos de la ficción y de la historia. Son, entonces, “marginales” a ambos universos, e incompletos, porque son fundamentalmente semánticos. Son contruidos por un tipo específico de texto narrativo. Y poseen una estructura a la vez epistemológica (historia) y ontológica (ficcional). Sus “accesos” son esencialmente ontológicos en el caso de los *fictional worlds*, y epistemológicos en los *historical worlds*. Y a la vez, pueden ser físicamente localizables (historia) o fantásticos (fccionales).

Encontramos en definitiva este esquema estructurante: un mundo posible que se nos ofrece, a partir de una estética del extrañamiento, como contraste del mundo “factual”, el que “experimenta” el receptor. Este extrañamiento es el que habilita una toma de consciencia sobre la realidad, y nos provoca y convoca a reflexionar sobre los peligros de las decisiones que hemos tomado en el pasado, y de cómo pensamos el presente.

De este modo, estamos ante un modo complementario de comprender la historia; no ya solo como una relación causa-efecto, que determina los acontecimientos y los hechos, sino fundamentalmente como una relación de sincronía entre acontecimientos. La famosa pregunta “qué hubiera pasado si”, propia de la ucronía y de la historia virtual, puede no modificar las causas profundas de un acontecimiento complejo (por ejemplo, el surgimiento del fascismo), sino la sincronía dentro de la cual este acontecimiento se carga de sentido. En realidad, deberíamos hablar de “constelación de acontecimientos” para definir un hecho histórico. Esta constelación se estructura sincrónicamente, y deviene como una unidad en constante transformación (puede perder

o incorporar elementos). La estructuración de la trama narrativa, tal como es pensada y elaborada tradicionalmente, establece una vinculación del tipo causa-efecto: construimos una trama que “conecta” determinados efectos con causas específicas. Es decir, en sentido inverso a cómo han ocurrido diacrónicamente los acontecimientos; conectamos los efectos, una vez que ellos han sido considerados “significativos” por nuestro presente, con sus “causas”, cuando también han sido considerados capaces de “significar” el acontecimiento.

Sucede, sin embargo, que encontramos otro aspecto fundamental: la sincronía que existe entre los acontecimientos. Así como la relación causa-efecto es “vertical” (toda causa es anterior a su efecto) y genera sentido a partir de esta específica linealidad, pero construida inversamente, las relaciones de sincronía son “transversales”, mucho más complejas de medir, y en general cargan de significado al acontecimiento central, frecuentemente ocultándose en él. La sincronía opera, en realidad, más que a partir de una modificación en las causas, en una modificación en la estructura de esta sincronía⁷. La aparición o supresión de un hecho, lograda ficcionalmente, implica una reconfiguración de toda la estructura, tanto vertical como transversalmente. Esto hace a una doble operación: sobre la diacronía de los hechos (causas específicas previas a efectos puntuales) y a la vez sobre su sincronía (eventos diversos que convergen resignificándose y reconfigurándose).

⁷ Para tomar un ejemplo clásico del género, la novela *The Iron Dream*, de Norman Spinrad, si Hitler no se dedicó a la política pero sí a la literatura, que puede verse o pensarse como “causa” de un evento mayor que es “la no ocurrencia de la Segunda Guerra Mundial”, en realidad este evento sucedió “en sincronía” con una multiplicidad de otros eventos y de otros actantes históricos (el papel de la URSS ante ese “vacío”, por ejemplo, o el rol que podría haber tomado la derecha francesa). Por ejemplo, Spinrad propone en esta novela, más cercana al género de la Ciencia-Ficción, que el genocidio fue llevado a cabo por la URSS: la sincronía “reconfiguró” todo el sistema complejo de la historia europea en “otra historia” que, sin embargo, deviene esencial y trágicamente idéntica. Parafraseando a Borges, “sólo han cambiado el tiempo, el lugar, y algunos nombres propios”.

En definitiva, estamos ante una polifonía de horizontes de posibilidades en donde el receptor, autoextrañándose a través de distintos personajes, juzga su presente histórico. En la segunda parte de este trabajo aplicaremos este modelo teórico a dos novelas del escritor italiano Giampietro Stocco.

El Caos como Historia:

Nero italiano y *Dea del Caos* son dos novelas sucesivas de Giampietro Stocco publicadas en 2003 y 2005, respectivamente, que si bien pueden leerse independientemente, en rigor conforman una unidad, ya que la segunda retoma no solo los personajes de la primera, sino también, y esencialmente, el conflicto, que sin embargo posee características singulares e interesantes variantes. Este surgimiento de la ucronía “al itálico modo” no es casual. En un ensayo sobre el estado de la Ciencia Ficción en Italia, el propio Giampietro Stocco hace una brevísima revisión de la ucronía en la Península, ubicando la obra de Mario Farneti como una suerte de iniciadora de la historia contrafáctica inspirada en los avatares del gobierno de Mussolini. No obstante las críticas atribuibles desde lo ideológico (Farneti posee rasgos filofascistas), Stocco parte del mismo punto clave que Farneti en sus ficciones: la no caída del fascismo en 1943 (Stocco, 2006).

Nero italiano constituye una singularidad dentro del cosmos de ficciones contrafácticas: al igual que las famosas y ya clásicas ucronías *The Iron Dream*, de Norman Spinrad, y *The Man in the High Castle*, de Philip Dick, y la más actual *The plot against America*, de Philip Roth, su tema son las transformaciones políticas derivadas de un diverso desarrollo político europeo en el contexto 1930-1950⁸. Pero a diferencia

⁸ *The Iron Dream* aborda una “historia” en donde Hitler jamás se dedicó a la política, sino a la literatura. *The Man in the High Castle*, la ominosa posibilidad de un triunfo nazi en la Segunda Guerra Mundial.

de ellas, la bifurcación histórica, el “as if” de la historia, no es único, sino doble. El principio constructivo (no escrito) de la ucronía, que parece exigir una bifurcación inicial única, rigurosamente respetado por los escritores anglosajones citados, parece encontrar en el autor italiano un curioso impugnador, al proponer dos bifurcaciones: la primera, esencialmente italiana, por cuanto *il Duce* Benito Mussolini, por la constante intervención de Galeazzo Ciano, opta por no cumplir el “Pacto de Acero” y no entrar en la guerra junto con Alemania (una historia alternativa con una Italia neutral); la segunda, de carácter global, constituye un resultado diverso del famoso atentado del coronel von Stauffenberg en el “Nido del Águila”, en 1944. En aquella oportunidad, en la historia de “nuestro mundo”, un día de calor excepcional hizo que la reunión no se llevara a cabo en el búnker habitual (donde los muros de hormigón habrían amplificado la potencia de la explosión de la bomba, hecho con el que contaba von Stauffenberg), sino en una sala amplia y con las ventanas abiertas, que diluyeron el efecto del estallido. En la historia de “este mundo contrafáctico”, ese día no fue tan caluroso, y la reunión del alto mando hitleriano fue en el búnker, y su resultado, la muerte de Adolf Hitler en Julio de 1944.

El mundo que construye Stocco a partir de esta doble bifurcación es muy extraño, altamente complejo, ya que implica dos series convergentes de acontecimientos, y dos series de sincronías diversas y, a la vez, oscuramente familiar (entre sus curiosos efectos, el Che Guevara terminará siendo el presidente de Cuba, en lugar de Fidel Castro, hasta bien entrada la década del 80; Joseph Ratzinger será Pontífice en 1978, pues el papel de menor relevancia de la URSS hará innecesario un Papa polaco; y Tarik Aziz, que en nuestro mundo fue el canciller de Sadam Hussein en el Iraq de la Guerra del Golfo, será presidente de un estado islámico unificado). Las

The plot against America, por último, el fantasma del nazismo en la propia sociedad norteamericana, en 1940.

derivaciones de la historia alternativa reconfigurarían un mundo con una distribución también en dos bloques ideológicos, pero el oriental quedaría significativamente más acotado por el “muro capitalista” europeo, básicamente Alemania e Italia. De este modo, en Italia el fascismo no desaparecerá tras la muerte de Mussolini, por causas naturales, también en 1944, sino que continuará, en manos de Galeazzo Ciano, como una suerte de “fascismo de baja intensidad” hasta 1976, tiempo del enunciado de *Nero Italiano*. En efecto, ese año *il Gran Trombone*, como era llamado Ciano *in sottovoce*, observa lúcidamente el agotamiento del sistema que él ha continuado, y opta por una supuesta apertura, sugerida por el personaje enteramente ficcional (es decir, sin ningún referente histórico) de Maria De Carli, discípula de Julius Evola e hija (aunque este dato es desconocido por todos los personajes, salvo por ella) de Palmiro Togliatti, secretario general del PC italiano asesinado en 1944. La propuesta de De Carli implica una apertura hacia la Unión Soviética, en cierto modo cercada por una Alemania no nazi pero poderosa, ya que Albert Speer, sucesor de Hitler y amigo de Ciano, firma tempranamente la paz con los aliados occidentales en agosto de 1944 y los rusos jamás cruzan la frontera alemana. Esto deviene en una “primavera democrática” que en rigor oculta una conspiración de De Carli para volver a instalar un neo-fascismo estricto e, insólitamente, de carácter matriarcal. La conspiración es abortada por un grupo de estudiantes y periodistas, entre ellos Marco Diletti (personaje puramente ficcional también), y por una intervención militar alemana sobre Roma, ordenada por Speer y apoyada por John Fitzgerald Kennedy, el “beloved president” y “presidente reelecto” de EE.UU. por dos períodos consecutivos para salvar a Ciano e interrumpir la restauración fascista. Supuestamente, Maria De Carli muere en el bombardeo del *Palazzo Venezia* que realiza la *Luftwaffe*.

El resultado de esta historia tan singular (podríamos discutir largamente sobre su verosimilitud; lo cierto es que el autor no emplea casi ningún recurso tradicional de lo fantástico: podríamos decir que el desarrollo de la historia sigue una pauta, si bien compleja, rigurosamente epistemológica) es el punto de partida de *Dea del Caos*: una Italia fragmentada en tres estados: en el noroeste, la *Repubblica Democratica Cisalpina* de carácter comunista (el Piamonte, Liguria, Emilia-Romagna, Lucchesia y Lunigiana) y con capital en Génova, la Lombardía quedará como una suerte de protectorado germánico, y la *Nuova Repubblica Italiana*, constituida a partir de la línea entre Marche y Romagna hacia el Sur. Esta fragmentación de Italia será tratada en la novela, parafraseando a Sciascia, como una especie de “metáfora del mundo posmoderno”, en donde se vive una profunda hibridación de las ideas políticas. De hecho, podríamos afirmar que el verdadero sentido del sistema que conforman ambas novelas es precisamente la infinita capacidad de mutación de las ideologías y de los valores éticos y morales del así llamado “fin de los grandes relatos”.

La Historia como mutación:

Efectivamente, *Dea del Caos* es, una vez más, la historia de una conspiración que, a diferencia de su antecesora, recurre no solo a la Historia sino también a la *science-fiction*: revolucionarios conocimientos tecnológicos y científicos en manos del estado islámico unificado (*la Nuova Mezzaluna*) y en particular sus armas nucleares serán esenciales para el desarrollo de los acontecimientos. Un componente no menor lo constituye la continuidad de los personajes enteramente ficcionales: Marco Diletti, ya anciano y jubilado, y su hija Bianca, también periodista nacida en 1976 (que, por lo que se observa, se convierte en año puente entre ambas novelas), parecen seguir una investigación que, superficialmente, sugiere un melodrama. En efecto, a un drama

familiar (la búsqueda de la madre de Bianca, que al final no será otra que, y esto está muy novelescamente resuelto, María De Carli), se superpone la sospecha del surgimiento de un neo-fascismo de impronta tecnológica. Ambas líneas argumentales convergen en una trama única, cuyo eje es un proyecto aún mayor: no un neo-fascismo, ni un neo-comunismo, ya de por sí hibridados, sino un movimiento fundamentalista liderado por De Carli, quien efectivamente había sobrevivido al bombardeo del Palazzo Venezia, quien se llamará a sí misma, precisamente, *Dea del Caos*. Este fundamentalismo, detrás de ritos rigurosamente calculados, concentra las mutaciones convergentes de la izquierda y la derecha más extremas.

El tiempo de la enunciación (que coincide con el del enunciado, pero en diferentes líneas históricas) es el año 2003, fecha que promedia “en nuestra historia” el segundo gobierno de Silvio Berlusconi (2001-2006). Por tanto, este análisis de la hibridación política del fascismo funciona como “doble” de este momento particular de la historia italiana. Estos “dobles” actúan, desde la recepción, como auténticos “fósiles del presente”, como restos, fragmentos de posibilidades no realizadas, pero desde las que es posible dar testimonio desde la ficción. Exagerada mediante el grotesco la figura mesiánica, estética tan cara a los autores italianos, se profundiza el carácter de la mediación histórica. Mientras, los personajes ficcionales individuales, particularmente Marco Diletti y su hija, adquieren relevancia, en cuanto ellos serán los que podrán ponerle fin al complot. El empleo de los sistemas de información, tanto por parte de los conspiradores como de la resistencia, será esencial⁹.

⁹ En medio del caos en que deviene la propia novela, *caos* que encuentra su centro en la aparición de María De Carli, un elemento tecnológico propio de la *fantascienza* aparece como metáfora de la hibridación genética: un material en parte orgánico, en parte metal, obtenido por los científicos de la *Nuova Mezzaluna*, y con el cual se encuentra construido su sofisticado armamento.

El sistema que conforman ambas novelas implica una profunda lectura sobre la genética de los totalitarismos de fines del siglo XX y del XXI. Mientras que en la primera se revisa el agotamiento del totalitarismo “clásico”, particularmente en la figura del “fascismo de Ciano”, en la segunda se observa la hibridación que atraviesa el sistema político mundial. En efecto, en la estructura de este se asienta un profundo nihilismo, evidenciado por ciertos aspectos fundamentalistas, en donde frecuentemente, mediante un uso abusivo de símbolos, se enmascaran dictaduras “de baja intensidad”. Este nihilismo, o vacío ideológico y ético, esta “política líquida”, para apropiarnos de una famosa expresión de Zygmunt Bauman, ofrece a las sociedades su identidad como “horizonte último” de la realidad y como referente exclusivo de la vida, al generar una politización no solo en un único sentido, sino también de todos los órdenes de la vida.

Simplificación, concentración y monología: tres ejes del totalitarismo cuyo modelo ficcional es Italia a través de tres etapas: Mussolini, Ciano y De Carli. A lo largo de *Dea del Caos*, la estructura semántica no se transforma; solo muta el contenido con el cual el poder la colma. En la idolatría fundamentalista de una diosa del Caos, la posmodernidad se reconfigura precisamente como un caos en el que se mimetiza, bajo su pátina de libertad, de fe o de nacionalismo, la forma encriptada del poder.

Conclusiones:

La aparente complejidad de la ucronía oculta una acción muy simple: se trata de que tomemos distancia de nuestro propio presente, para pensarlo con mayor cuidado y detenimiento. No es un mero juego fantástico, sino un análisis profundo de la historia a partir de algunas de sus posibilidades no desarrolladas, pero latentes. Si son posibles desde los mundos ficcionales un neo-fascismo-comunismo y una hibridación ideológica

profunda, que deviene en fundamentalismo, es porque, con diferente grado e intensidad, dicho fenómeno se encuentra presente como posibilidad en nuestro tiempo, en nuestra línea temporal. Que el autor haya logrado hacer converger ficcionalmente tres caminos de la política actual: los totalitarismos, las democracias institucionalmente débiles, y el fundamentalismo religioso, no hace más que mostrar, desde lo fantástico, como el poder en la posmodernidad se constituye en una suerte de “categoría formal y vacía”, que es llenada mediante símbolos muchas veces contradictorios entre sí. De este modo, Italia, metáfora de esta visión del poder en una ficción en cierto modo especular del gobierno de Berlusconi, metáfora él también de esta hibridación, deviene campo de experimentación histórica que el autor, entendemos que sabiamente, resuelve gracias a sus personajes mediadores. No son las grandes figuras históricas las que reconducen el mundo y las que actúan con cordura, sino un modesto periodista jubilado y su hija. El valor del individuo y de su capacidad de comunicar “su verdad” como ejes de todos los principios éticos y políticos, mal que le pese a los totalitarismos, constituyen el núcleo de estas ucronías que, desde lo fantástico y desde lo epistemológico, denuncian al propio presente en la forma de un “otro”, de su doble tan siniestro como familiar.

Referencias bibliográficas

- Del Percio, D. (2012). Cuando la ficción nos hace promesas: una aproximación teórica a los vínculos entre el relato histórico y la literatura utópica. En Montezanti, G. (Ed). *Actas de las X Jornadas de Literatura Comparada* (p.p. 169-176). La Plata: UNLP. Recuperado de: <http://xjornadaslc.fahce.unlp.edu.ar/>
- Doležel, L. (1998). *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Eco, U. (1995). I Mondi della Fantascienza. En *Sugli Specchi e altri saggi* (p.p. 173-179). Milano: Bompiani.
- Ferguson, N. (1998). *Historia virtual* [Traducido al español de Virtual History]. Madrid: Taurus.
- Reis, C., Lopes, C. (1995). *Diccionario de Narratología*. Salamanca: Colegio de España.

- Ricoeur, P. (1999). *Historia y narratividad* [Traducido al español de Histoire et Récit]. Barcelona: Paidós.
- Ricoeur, P. (2007a). *Tiempo y Narración: configuración del tiempo en el relato histórico* [Traducido al español de Temps et Récit: La configuration du temps dans le récit historique]. México: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (2007b). *Tiempo y Narración: configuración del tiempo en el relato de ficción* [Traducido al español de Temps et Récit: La configuration du temps dans le récit de fiction]. México: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (2007c). *Tiempo y Narración: El tiempo narrado* [Traducido al español de Temps et Récit: Le temps raconté]. México: Siglo XXI.
- Stocco, G. (2003). *Nero Italiano*. Recuperado de <http://www.bookzz.org/>
- Stocco, G. (2005). *Dea del Chaos*. Recuperado de <http://www.bookzz.org/>
- Stocco, G. (2006). Ciencia Ficción italiana: el estado del arte. En *Axxón*, (171). Recuperado de <http://axxon.com.ar/rev/171/>.