

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DOCTORADO EN LETRAS**

**VARIACIONES TEÓRICAS Y RESOLUCIONES ESTÉTICAS
EN EL SIGLO XX. ITALO CALVINO**

DOCTORANDA: Lic. Elena del Carmen Toriano
DIRECTOR DE TESIS: Dr. Víctor Gustavo Zonana
CODIRECTORA: Dra. María Josefa Calvo Montoro
Mendoza, 2007

A mis sobrinos
que están hoy y son mañana.

A David y Susy
con quienes vengo de ayer y somos hoy.

A nuestros padres
que ahora viven en nosotros.

Agradecimientos

A la Doctora María José Calvo Montoro, agradezco las sugerencias, recomendaciones, materiales inéditos y libros que envió desde el otro lado del mar, acompañados de su calidez y entusiasmo invariables.

A Susana Tarantuviez, constantemente *on line*, agradezco la revisión de las traducciones, el comentario inteligente, la recuperación de archivos irrecuperables y las notas de humor en medio de las tensiones.

A la Doctora Estela Saint-Andrè, gracias por ser la primera lectora voluntaria de esta tesis y compartir, siempre, su lectura incomparable de los libros y del mundo.

Al Doctor Horacio Scattareggi, agradezco el acompañamiento profesional en la carrera de la vida. Su afecto y su confianza están detrás de cada palabra de este escrito.

INDICE GENERAL

I. INTRODUCCIÓN	7
1. LOS EJES DE LA INVESTIGACIÓN	7
2. POR QUÉ TEORÍA LITERARIA	8
3. POR QUÉ LITERATURA	10
4. CÓMO SE ORGANIZA LA EXPOSICIÓN	12
5. CRITERIOS DE SELECCIÓN Y CORPUS PROPUESTO.....	14
6. METODOLOGÍAS DE APROXIMACIÓN A LOS TEXTOS.....	16
7. JUSTIFICACIONES Y PROPÓSITOS.....	17
8. ESTADO DE LA INVESTIGACIÓN SOBRE EL TEMA	20
II. CONSIDERACIONES PRELIMINARES.....	27
1. UNA TRADICIÓN DE DEFENSA EN EL ABORDAJE DE LA TEORÍA.....	27
<i>René Wellek</i>	27
<i>Vítor Manuel de Aguiar e Silva</i>	29
<i>Raman Selden</i>	31
<i>Terry Eagleton</i>	32
<i>Jonathan Culler</i>	33
2. ACERCA DE LA REFLEXIÓN SOBRE LA LITERATURA	35
<i>Poética, Retórica, Hermenéutica</i>	36
<i>Del paradigma clásico al Siglo XX</i>	41
<i>La propuesta de Raman Selden</i>	44
<i>La propuesta de Jean Weisgerberg</i>	47
Primera Parte: LITERATURA, PRODUCCIÓN Y CONTEXTO.....	51
III. LITERATURA Y SOCIEDAD	52
1. LITERATURA, SOCIEDAD Y TEORÍA LITERARIA.....	53
2. TEORÍA SOBRE EL REALISMO. GEORG LUKÁCS	56
3. EL ‘ANTI-REALISMO’ DE BERTOLD BRECHT	60
4. LA ESCUELA DE FRANKFURT.....	63
5. EL ESTRUCTURALISMO GENÉTICO DE LUCIEN GOLDMANN.....	68
6. EL CASO ITALIANO	71
IV. LITERATURA Y SOCIEDAD EN LA OBRA DE ITALO CALVINO	76
1. UN EPÍLOGO COMO PRÓLOGO	77
2. UN RELATO DE LA GUERRA.....	83
3. UNA CONSTRUCCIÓN DEL MUNDO	86
<i>La vida en un callejón</i>	88
<i>Entre la cárcel y el sendero</i>	89
<i>Desde la resistencia a los nidos</i>	90
<i>La vida en el sendero de los nidos</i>	93
4. UNA LECTURA DEL MUNDO.....	94
5. UN CAPÍTULO EN CUESTIÓN.....	97
6. ACERCA DE CALVINO Y LA RELACIÓN LITERATURA-SOCIEDAD.....	101
V. TERRITORIO LIMÍTROFE: EL GÉNERO FANTÁSTICO.....	106
1. TERRITORIO LIMÍTROFE.....	106

2. EL TERRITORIO DE LOS GÉNEROS.....	108
3. EL TERRITORIO DE LO FANTÁSTICO: BAJTIN.....	112
4. DESPUÉS DE BAJTIN.....	117
5. DESPUÉS DE TODOROV.....	120
VI. LO FANTÁSTICO Y CALVINO.....	123
1. EL TERRITORIO FANTÁSTICO DE CALVINO.....	123
2. EL VIZCONDE, EL BARÓN Y EL CABALLERO.....	125
3. LA ACTUALIDAD DEL CABALLERO.....	129
4. ACERCA DE CALVINO, LA LITERATURA Y LO FANTÁSTICO.....	139
Segunda Parte : LA OBRA EN SU INMANENCIA.....	141
VII. LA TEORÍA Y EL TEXTO.....	142
1. FORMALISMO. SHKLOVSKI, TINIANOV Y EICHEMBAUM.....	143
2. LA ESCUELA DE PRAGA. JAN MUKAROVSKI.....	149
3. ESTRUCTURALISMO. ROLAND BARTHES.....	153
VIII. EL TEXTO Y CALVINO.....	158
1. CALVINO. LOS ENSAYOS DE LOS AÑOS SESENTA.....	158
2. EL MAR DE LA OBJETIVIDAD.....	158
3. EL DESAFÍO AL LABERINTO.....	159
4. CALVINO Y PARÍS.....	162
5. CIBERNÉTICA Y FANTASMAS.....	164
6. LA LITERATURA COMO PROYECCIÓN DEL DESEO.....	166
IX. LOS TEXTOS DE CALVINO.....	168
1. LAS ‘NOVELAS’ DE LOS AÑOS SESENTA.....	168
2. LA ESTRUCTURA NATURAL DE LAS ESTACIONES.....	170
3. LA ESTRUCTURA FANTÁSTICA DEL CASTILLO.....	172
<i>Un castillo de naipes</i>	172
<i>Un itinerario de visita</i>	175
<i>Otra curiosidad del castillo</i>	182
<i>Mirando hacia la colina</i>	183
4. LA ESTRUCTURA UTÓPICA DE LAS CIUDADES.....	184
<i>El mapa de Calvino</i>	187
<i>El tablero de Marco Polo</i>	189
5. ACERCA DE CALVINO, EL TEXTO Y LA TEORÍA LITERARIA.....	193
Tercera parte : LITERATURA, RECEPCIÓN Y CANON.....	196
X. LA TEORÍA Y EL LECTOR.....	197
1. RETOMANDO HILOS.....	198
2. REVISANDO PRINCIPIOS FILOSÓFICOS: LA FENOMENOLOGÍA.....	200
3. REVISANDO PRINCIPIOS FILOSÓFICOS: LA HERMENÉUTICA.....	203
4. LITERATURA Y RECEPCIÓN: LA ESCUELA DE CONSTANZA.....	206
5. EL LECTOR ECO Y EL AUTOR NARCISO.....	209
XI. EL LECTOR DE CALVINO.....	212
1. EL LECTOR EN LA TEORÍA.....	212
2. EL VIAJE DEL LECTOR.....	221
<i>Estación de partida: los inicios</i>	225
<i>Segunda estación: el marco</i>	230
<i>Estación obligada: un diario</i>	234

<i>Viaje de regreso</i>	238
3. LA ÚLTIMA (Y PRIMERA) ESTACIÓN	240
4. ACERCA DE CALVINO, EL LECTOR Y LA TEORÍA LITERARIA	244
XII. TERRITORIO LIMÍTROFE: EL CANON	248
1. TERRITORIO LIMÍTROFE	248
2. INSTITUCIÓN Y HERENCIA.....	250
3. FUERZA ESTÉTICA Y VIDA ETERNA	254
4. CRITERIOS Y VARIACIONES.....	256
5. CANON, RESPUESTAS Y REACCIONES	258
XIII. EL CANON Y CALVINO	261
1. CALVINO, EL CANON Y LOS CLÁSICOS	263
2. CALVINO, CLÁSICOS Y CANONICIDAD.....	267
3. CLÁSICOS, LECTURA E INSTITUCIÓN	268
4. LAS ÚLTIMAS REFLEXIONES DE CALVINO Y LOS VALORES DE LA LITERATURA.....	269
<i>Levedad</i>	271
<i>Rapidez</i>	274
<i>Exactitud</i>	277
<i>Visibilidad</i>	280
<i>Multiplicidad</i>	282
5. ACERCA DE CALVINO, LA LITERATURA Y EL NUEVO MILENIO	285
XIV. CONCLUSIONES	288
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	304
I. OBRAS DE ITALO CALVINO	304
<i>Versiones en italiano</i>	304
<i>a. Narrativa</i>	304
<i>b. Ensayos y otros escritos</i>	305
<i>Versiones en español</i>	306
<i>a. Narrativa</i>	306
<i>b. Ensayos y otros escritos</i>	307
II. BIBLIOGRAFÍA SOBRE CALVINO.....	309
III. TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA.....	311
IV. HISTORIA DE ITALIA Y DE LA LITERATURA ITALIANA	323
V. DICCIONARIOS.....	324

I. INTRODUCCIÓN

1. LOS EJES DE LA INVESTIGACIÓN

El tema propuesto implica presentar variaciones clave operadas en la concepción de la literatura durante el siglo XX, dentro del ámbito teórico y desde una producción literaria particular. En consecuencia, la presente tesis propone un recorrido por los cambios más relevantes en la reflexión sobre la literatura durante el recién pasado siglo y, al mismo tiempo, investiga la correspondencia entre ellos y los evidenciados en un caso literario, la obra de Italo Calvino. Por esto el trabajo se orienta en dos direcciones: analiza los giros teóricos fundamentales de las últimas décadas y examina cómo se funcionalizan en un autor cuya escritura abraza gran parte del arco de tiempo establecido.

En lo que respecta al primer aspecto, se trata de sistematizar las posibilidades de periodización de las corrientes teóricas contemporáneas, considerando intentos reconocidos y figuras sobresalientes de las diferentes escuelas. En cuanto al segundo, también implica una labor de selección y reordenamiento, en tanto la obra de Italo Calvino es amplísima, compleja, y ha sido abordada insistentemente por la crítica desde diversas perspectivas. La investigación se propone entonces, en primer término, una doble labor de rastreo, análisis y síntesis y, a partir de ella, proyecta un enfoque que puede resultar novedoso: describir el movimiento evolutivo de la teoría atendiendo las corrientes más destacadas y, paralelamente, dar cuenta de la trayectoria de un autor, tanto en lo que hace a su reflexión teórica como a su creación literaria. La intención es mostrar, en el cruce entre teoría y práctica creadora, cómo ambos desarrollos iluminan, retroalimentan y potencian los diferentes modos de considerar el hecho literario durante el tiempo puesto en cuestión.

De este modo, la originalidad radicaría en el método de aproximación a los objetos. En el caso de la teoría, circunscribiendo las corrientes a un eje que considera las tres instancias básicas del fenómeno literario -producción, manifestación textual y recepción- y focalizando problemas que estas instancias generan y que se pueden referenciar en la obra de Italo Calvino. En el caso del autor, analizando escritos teóricos y producciones narrativas de diferentes épocas y géneros en relación con el referente teórico que plantean.

En consecuencia, se parte de la hipótesis de que examinar el desarrollo, cambio o evolución de determinados principios de la teoría literaria y el de los asumidos en una producción estética contemporánea, en un lapso establecido, permite advertir una clara interdependencia entre las dos series (la teórica y la literaria). En otros términos, se trata de demostrar que las variaciones específicas operadas en los postulados de la teoría literaria del siglo XX y las entramadas en la producción artística contemporánea de Italo Calvino guardan estrecha correspondencia factible de ser identificada. Esta demostración, a su vez, pone al descubierto gran parte de las mutaciones en la conceptualización de la literatura acontecidas en el pasado siglo, desde la perspectiva de la reflexión sobre la literatura, la práctica crítica y la resolución estética.

2. POR QUÉ TEORÍA LITERARIA

La revisión de la teoría se aborda con la convicción de su necesidad e importancia en la investigación y la práctica docente. La afirmación no es vana y se insiste en ella a pesar de la aparente obviedad atendiendo, sobre todo, al hecho de que la presente tesis se escribe en el marco de una institución que la ha incluido en su *curricula* hace menos de una década y en la que ocupa, desde entonces, un espacio opcional y solitario.

Por eso se insiste con que una formación teórica adecuada proporciona herramientas básicas para orientar y enriquecer las lecturas literarias, modificar el modo de leer, de ver el mundo y de vernos a nosotros mismos. Ante la objeción de que las teorías y los conceptos teóricos disminuyen la espontaneidad en la experiencia literaria, Raman Selden advierte que esa 'espontaneidad' "proviene de modo inconsciente de la teorización de las generaciones anteriores" y que "su discurso sobre 'sentimiento', 'imaginación', 'genio', 'sinceridad' y 'realidad' está lleno de teoría muerta, santificada por el paso del tiempo y convertida en parte del

lenguaje del sentido común”¹. En efecto, la teoría trata de demostrar cómo eso que pareciera ser dado espontáneamente es en sí una teoría ‘naturalizada’ hasta tal punto que deja de parecer teoría².

La finalidad del acercamiento teórico es, sin duda, enriquecer la actuación del lector sobre los textos literarios y superar la mera intuición, el relativismo radicalizado o la unidireccionalidad dogmática: diferentes maneras de limitar el encuentro con la obra y fomentar la actitud pasiva del lector en general y del estudiante de literatura en particular. Por esto la teoría está necesitada, ante todo, de “la máxima coherencia y simplicidad en sus planteamientos” y del “rechazo al narcisismo teórico y la eutrapelia metalingüística que tanto han perjudicado su credibilidad”³. Con esto, además de adherir a una concepción de la teoría, se anticipa el nivel de lenguaje que prevalece en la presente tesis y argumenta a favor de la claridad, simplicidad y concisión. Asimismo, debido a que la manifestación literaria de la reflexión teórica aquí tiene como referente principal a Italo Calvino, también se pretende que la ‘levedad’ sea una característica del presente escrito⁴.

Volviendo a la teoría, debe reconocerse que si bien ahora provoca menos desconfianza y menosprecio, en contrapartida, su proliferación la torna dificultosa y, sobre todo a partir de momentos cruciales como han sido los años sesenta o los ochenta, esa expansión se identifica, generalmente, con el borramiento de antiguas certidumbres epistemológicas, categorías y valores⁵. Sin embargo, la propagación puede, en cambio, verse como síntoma de renovación y marcar la tendencia a considerarla un área interdisciplinar⁶, necesaria para el abordaje y comprensión del hecho literario y para la enseñanza de la literatura en particular, e incluso de otros espacios considerados igualmente manifestaciones de la cultura. En este sentido, la

¹ SELDEN, Raman. *Teoría literaria contemporánea*. Traducción de Juan Gabriel López Guix. Barcelona, Ariel, 1989, p. 9.

² Cf. CULLER, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Traducción de Gonzalo García. Barcelona, Crítica, 2000, p. 15.

³ VILLANUEVA, Darío. “Pluralismo crítico y recepción literaria”. En: VILLANUEVA, Darío (Compilador). *Avances en teoría de la literatura*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, p.20.

⁴ Se hace referencia a la voluntad de Calvino “de quitar peso a la estructura del relato y al lenguaje”. Cf. CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*, p. 15.

⁵ En este sentido es reveladora la posición de Ana María Barrenechea -para citar a una crítica argentina- cuando habla de la “ruptura del contrato mimético” en la recepción de las últimas producciones, refiriendo los contratos que se vuelven invisibles y naturalizan, precisamente, cuando el público se acostumbra a ellos. Barrenechea, Ana María. “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos”. En: *Revista Iberoamericana*, Vol. XLVIII, N° 118-119. Pittsburg, enero-junio 1982, pp. 377-381.

⁶ Cf. REYES, Graciela. “El nuevo análisis literario: expansión, crisis, actitudes ante el lenguaje”. En: AAVV. *Teorías literarias en la actualidad*. Editora Graciela Reyes. Madrid, El Arquero, 1989, p.21.

actual abundancia de corrientes teóricas en el campo de la literatura y la consecuente variedad metodológica, si bien señalan lo complejo de la cuestión también indican que es necesario un espacio de reflexión específico, donde se ordene y sistematice dicha heterogeneidad y modificación constante: este espacio especulativo es el de la teoría literaria. Posiblemente sólo desde él se pueda debilitar la declamación de la crisis de la literatura y de los estudios literarios, y promover el abordaje serio y fructífero de su problemática, el análisis de las razones y criterios de los cambios, las consecuencias de los mismos y sus posibles encauzamientos.

El tono de defensa de la teoría hasta aquí asumido puede resultar extemporáneo. No lo es, amén de formar parte de una tradición de la que se da cuenta en las consideraciones previas al desarrollo de la tesis.

3. POR QUÉ LITERATURA

Por lo demás, la literatura y la reflexión que la tiene por objeto se fueron desarrollando juntas a través del tiempo y se dieron y cedieron materia mutuamente. En un largo periodo de su historia, la literatura sólo se dedicó a crecer, y reinó mucho antes de saber su nombre. Los estudios literarios siguieron el mismo ritmo pero se hicieron notar como tales recién en la segunda mitad del siglo XX. Entonces la teoría cambió y en el binomio ganó espacio. Tal vez mucho del que fue perdiendo la literatura. El posicionamiento de la teoría, después de tanta presión y justificaciones, se ha logrado finalmente, en algunos casos incluso hasta conseguir independizarse de la literatura y adquirir autonomía. La literatura por su parte, indiscutida primero y luego amenazada en su universalidad, pareciera haberse rendido frente a otras expresiones culturales que invaden un territorio que le pertenecía o que ocupaba 'naturalmente'.

En esta situación sigue en pie la pregunta qué es la literatura, aunque ya no exige una definición sino, más bien, reflexionar en torno a definiciones posibles. Por eso la presente tesis propone un eje de investigación de teoría e historia de la teoría que posibilite reconstruir, panorámica aunque sintéticamente, un mapa de las variaciones más importantes acontecidas en el dominio teórico durante el siglo XX pero, además, implica en este eje un caso en que la reflexión y el acto creativo van juntos y atraviesan la última y problemática mitad del siglo. Es decir que la revisión de los conceptos y renovaciones teóricas se acompaña con el abordaje de la producción teórica y de creación de Italo Calvino, un autor polifacético, cuyas

especulaciones cambian notoriamente entre los años 1940 y 1985 y, al mismo tiempo, se actualizan en sus creaciones literarias.

Por su parte, el centro de interés del ejercicio crítico reside en indagar el modo en que un escritor problematiza ciertos núcleos teóricos, reconocer los cambios sufridos en dichas problematizaciones, y determinar la convergencia entre ellos y las consecuentes resoluciones estéticas. Italo Calvino es representativo del siglo y en su producción se funden paradigmas históricos, científicos y filosóficos de la modernidad y la posmodernidad; por esto interesa identificar cómo operan estos paradigmas en la evolución de una obra literaria característica y caracterizadora del siglo XX y cuánto alteran sus principios constructivos, temáticos y problemáticos. También es importante identificar, en el fuerte sustrato teórico de la obra, los modelos literarios, matemáticos y lógico-formales que ha subsumido, y los discursos histórico-ideológicos moduladores de sus realidades literarias.

La producción de Calvino deja traslucir una solidarización entre la literatura y el pensamiento epocal, filosófico, científico, teórico y crítico que en general sólo se reconoce en las últimas décadas, cuando los escritores de todos los continentes imbrican en lo literario el pensamiento teórico e, incluso, predeterminan qué herramientas son aptas para su descodificación y excluyen otras no consideradas pertinentes. Dicho en palabras de Severo Sarduy, para sumar un referente latinoamericano, “el discurso científico y la producción simbólica del arte contemporáneo –aparentemente antípodas, o al menos incomunicados y halógenos-, intercambian, en realidad, sus mecanismos de exposición, la utilería de sus representaciones, hasta sus seducciones y truculencias”⁷.

La afirmación de Sarduy induce a trazar puentes más allá de los planteados entre la teoría y la literatura y confirma que ante lo literario es necesario aceptar la interdisciplinaria. Además, indica la relevancia de abandonar el prejuicio de que lo estético ha perdido algún tipo de terreno frente a otros discursos, ya que hoy los literarios dan cuenta de las disquisiciones teóricas, y muchas veces las preanuncian. Para Sarduy, científicos y artistas trabajan a partir de una imaginación creadora que se expresa en discursos con diferentes estrategias, pero comparten una visión del universo que abraza tanto lo cosmológico como lo cultural.

⁷ SARDUY, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires, FCE, 1987, p.11.

Ahora bien, el hecho de que obras literarias y no literarias puedan estudiarse conjuntamente y con los mismos métodos indica, tal vez paradójicamente, que la noción de literatura continúa desempeñando un papel importante que conviene desentrañar. Por alguna razón cada época, cada espacio, formula de manera diferente la gran pregunta “qué es la literatura” y obtiene respuestas marcadas por esos lugares desde los que se interroga, según diferentes visiones de mundo, ideologías, valores que se defienden frente a otros que se relegan.

Por eso el propósito presente es diseñar un recorrido entre los posibles, que permita poner en evidencia una serie de respuestas representativas del pasado siglo XX, en el orden de la teoría, la crítica, y la práctica creativa. Desde esta mirada, el primer interrogante se abre en otros y no sólo importa qué es la literatura sino también por qué hay que ocuparse de ella, qué factores han contribuido con el desdibujamiento de su dimensión ontológica, y cuáles pueden ser decisivos para alcanzar un nuevo posicionamiento en el ámbito de las humanidades y de la enseñanza en general, problemáticas de las que la teoría literaria debe hacerse cargo y a las que la obra de Calvino, sin duda, pone luz.

4. CÓMO SE ORGANIZA LA EXPOSICIÓN

Con el propósito de ordenar la exposición de manera funcional y manteniendo la relación propuesta entre teoría y literatura, se adopta el criterio que Jean Weisgerber asume en el ordenamiento del panorama teórico del siglo XX. Después de reconocer la dificultad que implica intentar una sistematización de la multiplicidad de escuelas y tendencias que han reflexionado sobre el hecho literario, atendiendo a las concepciones globales en que las diferentes corrientes encuentran su origen y despreocupándose provisionalmente de su desarrollo posterior, Weisgerber distingue tres perspectivas iniciales: “1. desde la producción: los textos se examinan como objetos fabricados por uno o muchos autores y se insertan en el contexto sociocultural donde viven los hombres; 2. desde la perspectiva de los objetos mismos: los textos o las obras se consideran aisladamente como totalidades; 3. desde el consumo o la recepción: los objetos literarios son vistos desde el ángulo de su destino final o de la comunicación (lectores, auditores, espectadores)”⁸.

⁸ BESSIERE Jean, KUSHNER Eva, MORTIER Rolan y WEISGERBER Jean. *Histoire des poétiques*. Paris, Presses Universitaires de France, 1997, pp. 387-394.

Las tres perspectivas han sido adoptadas por Italo Calvino en las consideraciones acerca del arte literario a lo largo de su vida, incluso en ese orden. Por esto se propone reseñar los fundamentos de las principales escuelas teóricas desde estas tres perspectivas y observar cómo se manifiestan en la obra y el pensamiento de Calvino, cuya producción teórica y creativa, desde esta lectura, da cuenta de: a) el compromiso del autor con su tiempo y la relación literatura-sociedad; b) el valor de la obra en su inmanencia, los postulados estructuralistas y el arte combinatoria; c) la atención puesta en el lector, en la literatura como comunicación, la recepción y el canon.

Es decir que las posturas más radicales dentro del panorama teórico del siglo XX se articulan en la experiencia teórica y creativa de Calvino, cuya caracterización de la literatura, al mismo tiempo, se proyecta hacia el siglo XXI. Esto permite seguir la propuesta de Weisgerber, organizar los resultados de la investigación en tres partes y justificar la selección del corpus literario sobre el que se trabaja.

En consecuencia, la síntesis de la teoría literaria del siglo XX ocupa un espacio específico de la tesis y trata de constituir una visión condensada pero abarcadora, reorganiza la lectura del corpus calviniano y sugiere un recorte y periodización de su obra atendiendo a la relación con el contexto teórico. Por esto, después de un capítulo con consideraciones que dan cuenta del punto de partida, la exposición se divide en tres partes que responden a las problemáticas teóricas generadas por cada una de las instancias básicas del hecho literario: las de la producción en la primera parte, las de la materialidad textual en la segunda, y las de la recepción en la tercera. A su vez, cada parte incluye tres módulos: en el primero se atiende a los problemas teóricos específicos y a los estudios más destacados de teóricos reconocidos (teoría literaria); en el segundo se sintetizan los planteos de Calvino relacionados con los problemas referidos (teoría de autor); y por último, se analizan diferentes textos narrativos de Calvino (ejercicio crítico) que permiten operativizar los principios trabajados en los otros dos módulos.

5. CRITERIOS DE SELECCIÓN Y CORPUS PROPUESTO

La amplitud de la producción ensayística y narrativa de Italo Calvino⁹ obliga a acotar el corpus de las fuentes que constituyen la parte medular de la teoría de autor y del ejercicio crítico. Con respecto a los ensayos, la selección obedece a las motivaciones que el desarrollo de la tesis genera. En cuanto a las obras, a partir de un recorte genérico que privilegia novelas y textos narrativos de mayor formato, se opta por las que muestran con mayor especificidad la poética del autor, la personal visión del hecho literario y, en particular, la textualización de sus concepciones teóricas.

Cabe adelantar que, en el caso de Calvino, hablar de relaciones entre teoría y puesta en obra también implica discernir las problemáticas teóricas entrelazadas en sus relatos, cuando no directamente literaturizadas y hechas historias. Además de estas asunciones discursivas en las que teoría y práctica se corresponden, es dable observar un tercer elemento central: los prólogos, prefacios y epílogos que el autor escribió a sus propias obras. Tienen un interés particular porque manifiestan, en términos generales, planes de trabajo preparatorios, modificaciones posteriores, principios literarios y móviles ideológicos, estéticos, sociales y políticos que inciden en la composición de sus novelas. Por estas razones diseñan con características propias un recorrido ineludible para el logro de los objetivos finales de la investigación. En otro sentido, constituyen un aporte fundamental para identificar las huellas sobre las que se modulan los postulados del escritor.

De esta manera, el trabajo sobre la teoría de autor se realiza a partir de las siguientes colecciones de ensayos¹⁰: *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y*

⁹ La bibliografía más amplia de los escritos de Italo Calvino realizada a la fecha, es la de Luca Baranelli: *Bibliografia degli scritti di Italo Calvino*. En: Calvino, Italo. *Romanzi e racconti*. Edizione diretta da Claudio Milanini a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto. Volume terzo. Racconto sparsi e altri scritti d'invenzione. III edizione I Meridiani. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2001, pp. 1351-1528.

¹⁰ *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Torino, Einaudi, 1980. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano, Garzanti, 1988. *Perché leggere i classici*. Milano, Mondadori, 1992. *Saggi 1945-1985* a cura di Mario Barenghi. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2001.

Además se priorizan las siguientes composiciones paratextuales: *Prefazione* 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*. *Nota introduttiva* 1954 al *Sentiero dei nidi di ragno*. *Postfazione ai Nostri antenati* (Nota 1960). *Introduzione inedita* 1960 ai *Nostri antenati*. *Prefazione* 1965 all'edición scolastica del *Barone rampante*. *Presentazione* 1966 all'edición scolastica di *Marcavaldo*. En: CALVINO, Italo. *Romanzi e racconti*. Edizione diretta da Claudio Milanini a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto. Volume primo. VIII edizione I Meridiani. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2001.

Nota a Il castello dei destini incrociati. *Premessa* 1968 a *La memoria del mondo e altre storie cosmomiche*. *Postilla* 1975 a *La memoria del mondo e altre storie cosmomiche*. En: CALVINO, Italo. *Romanzi e racconti*. Edizione diretta da Claudio Milanini a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto. Volume secondo. VI edizione I Meridiani. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2001.

Los ejercicios críticos abordan las siguientes obras: *Il sentiero dei nidi di ragno*. Torino, Einaudi, 1964, *Il cavaliere inesistente*. Torino, Einaudi, 1960. *Le città invisibili*. Torino, Einaudi, 1972. *Il*

sociedad. Traducción de Gabriela Sánchez Ferlosio. Barcelona, Bruguera, 1983. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Traducción de Aurora Bernárdez. Madrid, Siruela, 1989. *Por qué leer los clásicos*. Traducción De Aurora Bernárdez. Barcelona, Tusquets, 1993. *Saggi 1945-1985* a cura di Mario Barenghi. Due tomi indivisibili. III edizione I Meridiani. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2001.

Además se priorizan las siguientes composiciones paratextuales: Introducción y Epílogo de *Nuestros antepasados*. Traducción de Esther Benítez. Madrid, Alianza Editorial, 1983. Prólogo de *El sendero de los nidos de araña*. Torino, Einaudi, 1964. Prólogo de *Las ciudades invisibles*. Traducción de Aurora Bernárdez. Madrid, Siruela, 1994. Nota Preliminar de *La jornada de un escrutador*. Traducción de Ángel Sánchez-Gijón. Madrid, Siruela, 1999. Notas a *Las memorias del mundo y otras cósmicas*. Torino, Einaudi, 1975.

Los ejercicios críticos abordan las siguientes obras: *-El sendero de los nidos de araña*. Traducción de Atilio Dabini, Buenos Aires, Editorial Futuro, 1956. *-Nuestros antepasados*. Traducción de Esther Benítez, Madrid, Alianza Editorial, 1983. *-Las ciudades invisibles*. Traducción de Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1994. *-El castillo de los destinos cruzados*. Traducción de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Fausto, 1977. *-Si una noche de invierno un viajero*. Traducción de Esther Benítez. Barcelona, Bruguera, 1984.

Es oportuno referir en este apartado de la introducción, una ‘cuestión de lengua’: la presente tesis está escrita, naturalmente, en español, y el criterio que sigue es mantener la unidad lingüística en todo el desarrollo. Por esta razón, en el caso de las fuentes, cuando se tiene acceso a las dos versiones, italiana y española, se opta por la segunda. Cuando sólo se cuenta con la versión original, se traduce y se consigna la fuente en italiano: esto sucede sobre todo con el material ensayístico y paratextual proveniente de la colección *I Meridiani*, del que damos cuenta detallada en la bibliografía general de la tesis.

Por lo demás, se procede de igual manera con la totalidad de los textos teóricos o críticos citados, cuya lengua de origen es el italiano o el francés.

castello dei destini incrociati, Torino, Einaudi 1973. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.

6. METODOLOGÍAS DE APROXIMACIÓN A LOS TEXTOS

Los textos narrativos proponen, por su variedad, diferentes modos de acercamiento que incluyen: a) el análisis del contexto de producción y, por tanto, la obra considerada en su carácter de producto testimonial de una época que el autor tiene la responsabilidad de representar. En este caso, además de tener en cuenta la mirada ideológica desde la que se construye el mundo literario, se detectan las huellas que la impronta social e histórica deja en la creación; b) el análisis de las formas que atiende a la estructura de las acciones, la sintaxis narrativa y la organización de los elementos que constituyen la obra, el desmontaje de esos elementos y la composición de esquemas que sugieren para observar las relaciones y funciones que se pueden establecer entre ellos; c) el análisis desde el rol atribuido al lector en la construcción del relato, atendiendo a los principios formulados por la estética de la recepción y las consideraciones del hecho literario como proceso comunicativo.

Se recurre a la semiótica, sobre todo en lo referente a deslindes temáticos fundamentales. Se operativiza el análisis de los tres niveles de funcionamiento de los signos: el sintáctico, el semántico y el pragmático. Esto implica analizar la combinación de los elementos de expresión; observar luego las cuestiones temáticas, priorizando las concernientes al campo de la reflexión metaliteraria; y, en el nivel pragmático, examinar los elementos que remiten a la relación autor-obra-lector y su inserción en el conjunto de prácticas que constituyen una formación social¹¹.

Se siguen además los modelos de polifonía textual y transtextualidad, atendiendo a los trabajos de Mijail Bajtin y Gérard Genette y Graciela Reyes¹². De Genette además se funcionalizan los principios básicos de su narratología.

Se apela también a la hermenéutica para verificar interrelaciones interpretativas y, en este sentido, se sigue a los teóricos que señalan los vínculos profundos que

¹¹ Se entiende la división exclusivamente metodológica, ya que semántica, sintaxis y pragmática se implican como se sigue de la siguiente afirmación: “Conviene aclarar que todo análisis del nivel semántico implica un análisis de las formas de combinación de los elementos semánticos, y al mismo tiempo toda teoría sobre las combinaciones entre unidades conceptuales o unidades expresivas conlleva una teoría sobre el significado de las reglas de combinación. [...] Del mismo modo, toda combinación por parte del autor de los signos utilizados implica una finalidad claramente delimitada frente al receptor que debe hacer productivo ese mensaje, de esa forma nos encontramos con que el nivel pragmático aparece también articulado, e inseparable del nivel semántico y del nivel sintáctico”. TALENS, Jenaro. “Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión”. En: TALENS, Jenaro, ROMERA CASTILLO, José, TORDEBA, Antonio y HERNÁNDEZ ESTEVE, Vicente. *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)*. Madrid, Cátedra, 1995, p.58.

¹² BAJTIN, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoiévski*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988. REYES, Graciela. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid, Gredos, 1984. GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Du Seuil, 1982.

existen entre semiótica y hermenéutica¹³. Este aspecto también pone en evidencia la intención de sumar proyectos que aunados enriquecen el estudio de la significación y de los procesos interpretativos.

Por último, en lo que respecta a la metodología, es muy importante insistir en tres cuestiones básicas en el desarrollo de la tesis y sobre todo en los apartados críticos: en cada caso se parte de las novelas puestas en consideración; en segundo término se priorizan las teorizaciones que el autor propone en general respecto de la literatura y las referidas en particular a las obras en cuestión; en tercer lugar, siempre se pretende integrar métodos apuntando a dar cuenta de una lectura que involucre las aristas temáticas, estructurales y semióticas de los textos, además de las biográficas y sociológicas cuando es pertinente.

7. JUSTIFICACIONES Y PROPÓSITOS

El interés teórico de la presente tesis encuentra, no casualmente, amplia hospitalidad en la creación de Italo Calvino. El talante humanístico de su reflexión, el optimismo intelectual, la vitalidad de sus escritos y su renovada confianza en la literatura se redimensionan en esta época de supuesta crisis de lo literario, en la que abunda el manejo acrítico de nociones como ‘la muerte del autor’ o ‘del sujeto’, ‘la crisis de la representación’, o arriesgadas simplificaciones que conducen a desvirtuar la literatura, objeto de estudio de la teoría literaria.

Se justifica también por esto la revisión de los fundamentos de la literatura desde la perspectiva de un autor contemporáneo que, en la diversidad de manifestaciones contiene una común matriz ética y una declarada valoración de diferentes funciones de la literatura.

Por otra parte, Italo Calvino ha trascendido, desde hace tiempo, las fronteras italiana y europea. También esto fundamenta el interés de un estudio que recoja la crítica precedente sobre este autor y una visión global de su obra, la cual, además del valor propio por la renovada y novedosa construcción de mundos literarios, representa, como se viene diciendo, un aporte valioso a la teoría literaria.

¹³ Cfr., por ejemplo, ECO, Umberto. *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona, Lumen, 1990. No se desconoce sin embargo que la semiótica contemporánea, en la práctica, se ha desarrollado independientemente de la hermenéutica: cfr. DUCROT, Oswald y SCHAEFFER, Jean-Marie. “Semiótica”. *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid, Arrecife, 1998, pp. 193-205.

Las diferentes etapas de su producción son tratadas por la crítica que señala sus rasgos distintivos -la historia y el compromiso en la primera, la metafóricidad de *Nuestros antepasados*, la 'ciencia cómica' de *Las cósmicas*, hasta el arte combinatoria y el ensimismamiento del texto en sus mecanismos constructivos e interpretativos al final-; pero no ocurre lo mismo desde una perspectiva teórica integradora. Revisar las regularidades estructurales, las constantes temáticas y el sustrato ideológico en el marco de la reflexión literaria, permite reconstruir, desde una mirada integrada, los conceptos literarios modulados a través de su narrativa.

Se ha señalado que en la producción literaria de Calvino se funden los paradigmas históricos, científicos y filosóficos de la modernidad y la llamada posmodernidad. Desentrañar de qué paradigmas se trata, de qué manera se explicitan o con qué procedimientos se enmascara su presencia, permite determinar cómo operan en la evolución de su obra narrativa y alteran los principios constructivos, temáticos y problemáticos de la misma.

En términos generales se ha hecho referencia a los ecos teórico-literarios que contiene la obra de Calvino: su amistad con Barthes, el conocimiento de Bataille y Blanchot, la escasa simpatía por Derrida, su gran interés en la obra de Lévi-Strauss y la semiología de Greimas, la relación estrecha con el *Oulipo* (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) y la atracción de sus modelos matemáticos y lógico-formales. Un análisis atendiendo a este sustrato teórico-literario permite definir en qué consisten estos aportes y cómo se funcionalizan en su creación literaria, en qué medida los subsume o los rechaza, critica o satiriza. La inclusión de otros saberes que no pertenecen específicamente a la enciclopedia literaria, de carácter científico -biológicos, matemáticos- o de carácter no científico -tradición oral, tiras cómicas, discursos de los medios masivos de comunicación- entran en la obra de Calvino y confieren características particulares a sus relatos. Realizar un estudio de las modalidades con que estos lenguajes operan dentro de la realidad ficcional, permite observar cómo el mundo de la literatura se abre a partir de los potenciales imaginarios que ellos ofrecen.

Sistematizar los resultados obtenidos en los aspectos señalados diseña un panorama del modo en que se gesta su concepción de lo literario, las regularidades que se observan y los cambios que se producen en el lapso de cuatro décadas.

A través de este recorrido y a partir de las reflexiones teóricas del autor y de su producción narrativa, se concreta una caracterización de la literatura, de sus relaciones y funciones.

Por otra parte, en el ámbito de la teoría, en el siglo XX se observa un territorio sumamente complejo y accidentado. En los comienzos del siglo predominan los conceptos teóricos de la estilística idealista; paralelamente se desarrollan enfoques historicistas, filológicos sobre todo, que hoy incluso persisten en el ámbito del hispanismo. Otra línea desplegada en torno a la figura del autor, se interesa por la interpretación de las imágenes, el ingrediente biográfico, la psicología, las elecciones temáticas, y constituye un enfoque que se renueva en la actualidad con el auge de los estudios autobiográficos.

Desde el inicio del formalismo ruso se despliega otra línea que pasando por el New Criticism norteamericano y los estructuralismos, el francés sobre todo, marca el gradual desinterés por la dimensión histórica y las alusiones al contexto de producción de la obra. En esta dirección se pueden incluir los estudios narratológicos y algunas teorías semiológicas.

Otra orientación a partir del segundo formalismo y el funcionalismo dinámico, gira hacia el estudio de las relaciones entre literatura, historia, sociedad y cultura y tiene continuación con las propuestas de la semiótica cultural que insiste en la dimensión histórica de los textos, postula los análisis intratextuales y las relaciones entre textos y contextos históricos, culturales, filosóficos, económicos.

En otro sentido, y sobre la base de los estudios de Foucault y la conexión entre conocimiento y poder, se difunde la idea de que tanto los textos literarios como aquellos que los asumen como objeto de reflexión son productos ideológicos que dependen de los discursos dominantes. En relación con esto surge una línea de estudios étnicos, feministas o de género que frecuentemente se integran en la versión norteamericana de los estudios culturales.

Este entorno extremadamente polémico, fragmentado y múltiple, sumado a la inquieta disposición de la inventiva creadora del autor elegido, da por resultado un interesante caleidoscopio en el que se entrevén los intrincados juegos, contrastes y encajes que la literatura y la teoría ejecutan en conjunto.

La intención ‘panorámica’ se ve limitada, primero y naturalmente, por la voluntad de privilegiar la claridad y consistencia de la investigación; en segundo lugar por la necesidad de establecer un punto de inicio del recorrido y un lapso que se pueda abarcar razonablemente; en tercer lugar, la selección de escuelas implica la

de figuras representativas y, al mismo tiempo, las dos se relacionan con el caso literario tomado como eje. Por lo tanto, la inicial pretensión panorámica se mantiene sólo aceptando de antemano la omisión de enfoques y de autores, que no por ausentes se dejan de reconocer importantes.

En síntesis, y para cerrar lo concerniente a las justificaciones y propósitos, el trabajo se propone, por una parte, diseñar un panorama de corrientes teóricas significativas del siglo XX, atendiendo las variaciones que implican en la concepción de la literatura y en la posibilidad de abordarla; por otra, analizar un corpus de Calvino para ofrecer, a partir de una selección de ensayos y de novelas, los giros clave de su concepción de la literatura, de las funciones que asume y de cuáles podría asumir.

8. ESTADO DE LA INVESTIGACIÓN SOBRE EL TEMA

De la relevancia de la obra de Italo Calvino en el ámbito de los estudios literarios, interesa destacar, como hecho inobjetable, su fe en la literatura y en los diferentes roles que ha asumido ante el vertiginoso cambio del mundo, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX. Por eso y para eso se prioriza particularmente la reflexión llevada a cabo en su producción ensayística y la que se puede inferir de sus relatos.

Estas consideraciones que orientan el camino a seguir en el presente trabajo, tiene su origen en antecedentes personales que han promovido la indagación sobre estos temas. Se trata sobre todo de ponencias presentadas en Congresos y Jornadas que hoy están publicadas en las actas correspondientes: “En busca del texto perdido: *Si una noche de invierno un viajero*”¹⁴; “Tarot y literatura: mágica predicción del pasado”¹⁵; “*De los destinos cruzados: Borges, Si una noche y El castillo...*”¹⁶; “Las seis -cinco diez y una- propuestas de Italo Calvino”¹⁷.

¹⁴ TORIANO, Carmen –coautora-. En: *Actas del Encuentro sobre Teorías y Prácticas Críticas*. Mendoza, F. Filosofía y Letras, U.N. de Cuyo, 1991, pp. 407-416.

¹⁵ TORIANO, Carmen. En: *Actas del IX Congreso de Lengua y Literatura Italiana*. Oberá, Facultad de Artes, U.N. de Misiones, 1993, pp. 283-292.

¹⁶ TORIANO, Carmen –coautora-. En: AAVV. *Borges, Calvino, la Literatura (El coloquio en la Isla)*. Universidad de Poitiers. Madrid, Editorial Fundamentos, 1994, pp. 281-310.

¹⁷ TORIANO, Carmen. En: *Actas del II Encuentro Internacional sobre Teorías y Prácticas Críticas*. Mendoza, F. Filosofía y Letras, 1994. (Trabajo aceptado para la publicación pero las Actas no han sido hasta el presente editadas).

También hemos publicado, como capítulo de libro, “De cómo se configura el humor en las aventuras de Agilulfo”¹⁸; además de “Italo Calvino: mundos de ficción y conocimiento del mundo”¹⁹, resultado de un estudio realizado entre 1995-1997, en el marco del Programa de Incentivos subsidiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Cuyo CIUNC, dentro Proyecto *La literatura como modo de conocimiento*.

Estos trabajos constituyen un acercamiento a la obra del autor desde distintas perspectivas y, si bien no constituyen un todo homogéneo, cada uno de ellos considera en alguna medida la relación entre las reflexiones teóricas y las creaciones del autor y, en conjunto, conforman un antecedente para el presente proyecto, una base del conocimiento de la obra que facilita la profundización de la temática elegida, y fundamenta la formulación de las hipótesis ahora propuestas.

Por otra parte, se atiende al hecho de que la bibliografía crítica, aun cuando ha aumentado notoriamente en las últimas décadas²⁰, no se ha ocupado puntualmente del aspecto teórico relacionando su producción narrativa en general con la ensayística y, al mismo tiempo, con la serie de la teoría literaria.

El relevamiento de los estudios críticos y las bibliografías de la crítica disponibles permite observar que gran parte de los artículos, ensayos y capítulos contenidos en obras mayores -Historias y Panoramas de la literatura italiana, Actas de Congresos-, libros o revistas, abordan aspectos parciales –“Italo Calvino y lo femenino”, “Lo visual en Calvino”, “El mundo hispánico en Calvino”²¹-, atienden a relaciones del autor con figuras prominentes de la historia de la literatura²², focalizan

¹⁸ TORIANO, Carmen. “De cómo se configura el humorismo en las aventuras del paladín Agilulfo, sus colegas, escuderos, doncellas, monjas y no tanto, curvaldos y demás personajes de *El caballero inexistente*”. En: Mannuci, Alicia (Compiladora). *El humor en la lengua y literatura italianas*. Córdoba, Comunic-arte Editorial, 2005, pp. 53-66.

¹⁹ TORIANO, Carmen. En: Genoud de Fourcade, Mariana –Coordinadora-. *Literatura y conocimiento*. Mendoza, Editorial Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 1998, pp. 77-102.

²⁰ La bibliografía más amplia sobre la obra de Italo Calvino que conocemos a la fecha es la de BARENGHI, Mario, FALCETTO, Bruno e MILANINI, Claudio. *Bibliografia della critica*. En: CALVINO, Italo. *Romanzi e racconti*. Edizione diretta da Claudio Milanini a cura di Mario Berenghi e Bruno Falchetto. Con una bibliografia degli scritti di Italo Calvino a cura di Luca Baranelli. Volume terzo. Racconti sparsi e altri scritti d’invenzione. III edizione I Meridiani. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2001, pp. 1529-1558.

BARENGHI, Mario *Bibliografia della critica*. En: CALVINO, Italo. *Saggi 1945-1985* a cura di Mario Berenghi. Tomo secondo. III edizione I Meridiani, 2001, pp. 3033-3044.

²¹ CALVO MONTORO, María José y RICCI, Franco, Coordinadores. *Italo Calvino: Nuevas visiones*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.

²² AAVV. *Borges, Calvino, la literatura*. Op.cit.

diferentes períodos de su obra: “el primer Calvino”, los cuentos, “el Calvino combinatorio” o “el último Calvino”²³.

Para dar muestra del carácter heterogéneo de los estudios se puede referir el de Algirdas Greimas, reconocido lingüista y semiólogo de origen ruso, radicado buena parte de su vida en París. En “Le guizzo”, un capítulo de su libro *De l'imperfection*²⁴, realiza un juego de interpretaciones semióticas en torno a una microsecuencia de *Palomar*. Analiza el modo de percepción del sujeto observador y señala las marcas del texto que permiten distinguir el cambio de isotopías que intervienen en la visión ordinaria y en la visión extraordinaria de un objeto estético, o del mundo mismo.

Jürgen Habermas, por su parte, en el artículo “¿Filosofía y ciencia como literatura?”²⁵, asume una postura crítica ante la voluntad posmoderna de desdibujar las tradicionales fronteras genéricas y el consecuente intento de nivelar filosofía, ciencia y literatura. Habermas argumenta a favor de la diferencia entre el autor filosófico y científico y el autor literario; denuncia, al mismo tiempo, el peligro de que la ficción contamine los textos de quienes escriben ciencia y filosofía. En este marco analiza el ensayo de Italo Calvino “Los niveles de realidad en literatura” y su novela *Si una noche de invierno un viajero*. Señala en ambos los puntos de coincidencia del pensamiento del autor con el de Foucault y Derrida y desde esta perspectiva analiza la teoría inserta en la novela. Se refiere sobre todo a la recepción y a la intención de Calvino de dar cuenta de que las páginas emigran de un libro al siguiente, de que no existen originales sino sus rastros. Es decir, según Habermas, para ‘el último Calvino’ no hay textos sino lecturas, no hay autor sino un prototexto que hace surgir de sí el espacio y el tiempo, y no hay diferencias entre mundo ficticio y mundo real.

Jean Starobinski, en el artículo “Ponts sur le vide -note sur Italo Calvino-”²⁶ señala la omnipresencia del tema de la vida en la obra del autor y la intención de tender puentes sobre la vida representada de distintas maneras en *El vizconde demediado*, *El*

²³ Cf. BONURA, Giuseppe. *Invito alla lettura di Calvino*. Milano, Mursia, 1974. DOVARA DE VAROLI, Isolina y NOTTI, Elena. “La crítica actual en la obra de Italo Calvino”. En: *Revista de lenguas extranjeras* N°6, 1985, Facultad de Filosofía y Letras, U.N. de Cuyo, pp. 47-68. MONDELLO, Elisabetta. “Bibliografía essenziale”. En: *Italo Calvino*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1990, pp. XXVII-XLII.

²⁴ GREIMAS, Algirdas. *De l'imperfection*. Périgueux, Pierre Fanlac, 1987, pp. 23-33.

²⁵ HABERMAS, Jürgen. *Pensamiento postmetafísico*. Madrid, Taurus, 1990, pp. 240-260.

²⁶ STAROBINSKI, Jean. *Littérature*. Février 1992, N°85, pp. 10-18.

castillo de los destinos cruzados, Si una noche de invierno un viajero y Bajo el sol jaguar.

Hans Robert Jauss, en el capítulo “Italo Calvino: *Si una noche de invierno un viajero*. Informe sobre una estética posmoderna”²⁷ considera que la novela de Calvino plantea el uso de la ficción en tres niveles: el de la relación de la escritura y la lectura, el de la interacción entre lector leyente y leído, y el de la relación yo-tú de lector y lectora que abre múltiples posibilidades en la apropiación mutua de discursos ficticios. Desde estos niveles realiza un análisis según el cual, desde su contenido, la novela ofrece resistencia a los rasgos de la posmodernidad y exalta, en cambio, la recuperación de la fascinación narrativa, la alta cultura y la reflexión estética.

Por otra parte, una de las obras específicas, entre las disponibles, es la de Giuseppe Bonura, *Invito alla lettura di Calvino*²⁸, de 1974. Es un estudio tradicional que no ha dejado de ser un punto de referencia de los estudios posteriores sobre Calvino. Comienza con una cronología que en forma esquemática indica los hechos más importantes de la vida de Calvino, sus publicaciones, y los acontecimientos culturales e históricos sobresalientes desde 1923 a 1973. En el primer capítulo reseña la vida del autor, dedica el segundo al comentario de los cuentos y novelas más destacadas hasta *El castillo de los destinos cruzados* (1969), y en el tercer capítulo analiza los temas y motivos predominantes en la narrativa de Calvino.

En el cuarto y último presenta un valioso compendio crítico de la crítica: los artículos que reseña son considerados según representen juicios valorativos de la obra, totales o parciales, o simplemente registren datos sin criterio interpretativo. Los ordena en apartados de acuerdo con los aportes que brindan a problemáticas puntuales: aquellos que se centran en la riqueza de la fantasía del autor, los que lo miran desde los postulados neovanguardistas, los que se asumen como cautos defensores de una obra que escapa a los paradigmas comunes de la época, los que polemizan con sus concesiones teóricas y su visión de la realidad.

²⁷ JAUSS, Hans Robert. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid, Visor, 1995, pp. 223-251.

²⁸ BONURA, Giuseppe. *Op cit.*

Por su parte, Claudio Milanini, en *L'utopia discontinua*²⁹, reúne siete ensayos iluminadores de las obras narrativas que, en su opinión, intentan interpretar los momentos clave, las etapas esenciales de la vasta producción calviniana. El propio autor reconoce el carácter fragmentario de sus ensayos y se declara lejano de expresar una valoración definitiva. Considera que, para lograr un estudio omnicomprendivo de la obra de Calvino, se deberá esperar un desarrollo suficiente de los estudios de literatura comparada: sólo así -dice- será posible abarcar esta experiencia narrativa tan compleja, tan anómala en el panorama literario italiano.

A pesar de las 'limitaciones' y el fragmentarismo declarados por su autor, los análisis que realiza abarcan diferentes aspectos en cada novela y si bien la perspectiva de abordaje es variada, mantienen un punto de contacto con el título que los reúne: cada ensayo refiere, en algún momento, la presencia de la utopía en la obra de Calvino, modulada y modificada en el arco de cuatro décadas.

Por otra parte, la variedad de recursos teórico-críticos (teorías de Freud y de Jung, neorretórica, estructuralismo, sociocrítica, narratología, aportes filológicos) ofrece acercamientos acordes con el carácter particular de cada una de las composiciones analizadas. En este sentido, también es destacable la precisión de las notas que acompañan cada estudio y el aporte bibliográfico que representan.

En síntesis, se trata de una obra de consulta ineludible para un estudioso de la narrativa de Calvino.

Elisabetta Mondello³⁰ ofrece una mirada panorámica de la vida y obras de Calvino, enriquecidas con notorios aportes críticos y referencias históricas. Explicita los compromisos sociales y políticos asumidos por el escritor y sus relaciones con los diferentes círculos intelectuales de la época. Aporta además una extensa bibliografía especializada y una serie de semblanzas escritas por amigos del autor.

Elizabeth Sánchez Garay³¹ realiza particularmente el análisis de tres obras de Calvino, orientado desde un recorrido histórico de la construcción del concepto de voluntad y el análisis de la ironía en el mundo moderno y en su dimensión filosófica. Esto le permite reconocer tres momentos en la producción del autor que muestran

²⁹ MILANINI, Claudio. *L'utopia discontinua*. Milano, Garzanti, 1990.

³⁰ MONDELLO, Elisabetta. *Op.cit.*

³¹ SÁNCHEZ GARAY, Elizabeth. *Italo Calvino. Voluntad e ironía*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

sucesivamente las relaciones del individuo con su entorno y con la historia, la voluntad de generar relatos cristalinos que ordenan intelectualmente el caos de la realidad y la pulverización de las imágenes osificadas del mundo que da lugar a un conocimiento que incluye la contingencia. El estudio de corte filosófico, además de un rico panorama de la literatura contemporánea, incluye un análisis singular de *El sendero de los nidos de araña*, y sobre todo de *El barón rampante* y *Palomar*.

El libro de Marco Belpoliti³² reúne cuatro ensayos que respectivamente se ocupan de poner a la luz metáforas visuales, emblemas e imágenes recurrentes en la obra de Calvino; abordar el tema de la descripción, considerado núcleo de la relación entre el tiempo y el espacio; recorrer el interés de Calvino por el arte, la fotografía, la pintura, el cine, las colecciones; y proponer la pintura de un hipotético blasón de Italo Calvino. El libro es un conjunto abigarrado de cruces y relaciones de lecturas literarias y artes plásticas que atienden siempre a la percepción prodigiosa de Calvino y a la vocación visual con las que observa la completa superficie del mundo. El trabajo abunda en detalles que descubren lo más rico de ciertas expresiones de Calvino pocas veces objeto del comentario y el estudio, es decir, sus escritos de ocasión, entrevistas, publicaciones en periódicos y reseñas.

La tesis doctoral de María José Calvo Montoro³³ se ocupa del problema del lector en la obra de Calvino. Estudia las modulaciones del papel que desempeña a lo largo de su producción a partir del análisis de ensayos específicos, novelas y colecciones de cuentos. El trabajo demuestra la prioridad concedida por Calvino al destinatario y al acto de leer a través de su trayectoria literaria y de la labor de crítico y editor. El volumen incluye una bibliografía amplísima y tres textos de Calvino, inéditos al momento de la publicación.

Otro trabajo de la misma estudiosa, *Italo Calvino*³⁴, brinda el contexto histórico y cultural, la biografía, la evolución de la obra y un análisis de la crítica sobre Calvino. Ofrece además una interesante selección de textos del autor y también de crítica sobre su obra. Esta publicación constituye un aporte sustancial sobre todo en

³² BELPOLITI, Marco. *El ojo de Calvino. Sobre la mirada del escritor*. Traducción de Guillermo Piro. Buenos Aires, Eudeba, 1999.

³³ CALVO MONTORO, María José. *El problema del lector en la narrativa de Italo Calvino*. Tesis (Doctorado en Letras). Murcia, Universidad de Castilla - La Mancha, 1995.

³⁴ CALVO MONTORO, María José. *Italo Calvino*. Madrid, Síntesis, 2003.

el mundo de habla hispana y, junto con el mencionado estudio sobre el lector, ha sido un texto relevante para la presente tesis.

Queda mencionar en esta sección el aporte invaluable que implica para el conocimiento de la obra de Calvino el trabajo realizado por Mario Berenghi, Bruno Falcetto y Claudio Milanini en los volúmenes que reúnen la obra completa del autor en la colección *I Meridiani*³⁵. Desarrollan una labor filológica inconmensurable, además de un ordenamiento de obras, publicaciones, ediciones, estudios críticos, bibliografía y presentación de textos inéditos. Especial referencia requieren los prólogos e introducciones de cada uno de los volúmenes, y en particular el realizado por Jean Starobinski que abre la colección³⁶, los cuales se detallan en la bibliografía específica de la tesis.

Estos trabajos han permitido un acercamiento a la obra de Calvino desde distintas perspectivas. Precisamente a partir de ellos y de sus contribuciones -que la tesis recoge, analiza y sistematiza- se puede considerar que la propuesta presente significa un aporte novedoso en tanto otorga un lugar relevante a la vena teórica del autor, la ilumina desde un panorama de la teoría y un conjunto de problemas teóricos representativos del siglo que, a su vez, se enriquecen con las valiosas contribuciones de Calvino teórico, crítico y escritor.

³⁵ *Romanzi e racconti*. Edizione diretta da Claudio Milanini a cura di Mario Berenghi e Bruno Falcetto. Volume primo. VIII edizione I Meridiani. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2001. *Romanzi e racconti*. Edizione diretta da Claudio Milanini a cura di Mario Berenghi e Bruno Falcetto. Volume secondo. VI edizione I Meridiani. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2001. *Romanzi e racconti*. Edizione diretta da Claudio Milanini a cura di Mario Berenghi e Bruno Falcetto. Con una bibliografía degli scritti di Italo Calvino a cura di Luca Baranelli. Volume terzo. Racconto sparsi e altri scritti d'invenzione. III edizione I Meridiani. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2001.

³⁶ STAROBINSKI, Jean. "Prefazione". En: CALVINO, Italo. *Romanzi e racconti*. Volume primo. *Op.cit.*, pp. IX-XXXIV.

II. CONSIDERACIONES PRELIMINARES

Con todo, la teoría literaria no está en peligro de hundirse; no puede sino florecer y, cuanto más resistencia encuentra, más florece, ya que el lenguaje que habla es el lenguaje de la auto-resistencia. Lo que sigue siendo imposible es decidir si este florecimiento es un triunfo o una caída.

Paul De Man

1. UNA TRADICIÓN DE DEFENSA EN EL ABORDAJE DE LA TEORÍA

Decíamos en la introducción que el tono de defensa de la teoría no es anacrónico. Además, agregamos, es parte de una tradición que se evidencia en los prólogos de cinco libros de alguna manera canónicos en la formación de la disciplina: la *Teoría literaria* de René Wellek y Austin Warren, de 1948; la *Teoría de la literatura* de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, de 1967; *Una introducción a la teoría literaria* de Terry Eagleton, de 1983; la ya citada *Teoría literaria contemporánea* de Raman Selden, de 1985; y la *Breve introducción a la teoría literaria* de Jonathan Culler, de 1997.

RENÉ WELLEK (1903-1995) -de origen austríaco, miembro del Círculo Lingüístico de Praga y emigrado a Estados Unidos en 1927- y su colega norteamericano, Austin Warren, escriben datos clave en 1948, cuando prologan la primera edición de su *Teoría Literaria*, libro que, según ellos, “carece de paralelo próximo”. Se declaran innovadores en cuanto a la perspectiva integradora que los aparta del carácter doctrinario de los rusos y también del eclecticismo alemán. Su propuesta abarca *la estática* de la literatura, que comprende la *poética* en tanto teoría

literaria y la *crítica* como valoración; la *historia literaria*, que entienden como la *dinámica* de la literatura; y la *erudición* o *saber*, que incluye la investigación. De este modo, intentan reunir áreas que hasta entonces han formado parte de especializaciones particularizadas y abarcan la totalidad con la intención de “habilitar un organon metodológico”.

Ambos autores comparten antecedentes semejantes en la investigación histórica y el estudio de la historia de las ideas y, en el momento de esta publicación que comentamos, han llegado a la certeza de que los estudios de la literatura deben ser específicamente literarios. Por otra parte, entienden que investigación y crítica son compatibles y se autodenominan, llamativamente, “escritores”. Desde esta perspectiva, el libro resulta “un acuerdo sustancial entre dos espíritus distintos”: se está lejos de pensar el carácter “no genético” de la escritura y cerca de lo que, algunos años después, interpretado como borramiento de fronteras genéricas, dará lugar a tanta disputa.

En la segunda edición sólo aclaran las modificaciones fundamentales a que obligan ocho años de distancia con la primera, sobre todo debido a los cambios en la bibliografía y el avance en la enseñanza de la literatura. El último aspecto los ha llevado a suprimir un capítulo referido al tema porque, aclaran, en 1948 proponían reformas pedagógicas ya vigentes en 1955. El conocimiento de un avance pedagógico en el área indica la preocupación por la docencia, rasgo que se repite en las obras que son objeto de estas consideraciones previas que escribimos.

En 1959, once años después de la primera edición, y el dato es relevante, se realiza la primera traducción española. Es de señalar que el libro, altamente novedoso en su momento, llega a España de la mano de Dámaso Alonso, de quien al menos se debe recordar su impresionante actividad filológica, la dirección de la Real Academia Española entre 1968 y 1982, y su actuación como reconocido crítico literario, editor de clásicos, antólogo, poeta y traductor. En el prólogo que hace a esta edición destaca el cambio operado en el campo de la literatura, desde la concepción genética de la obra a la mirada estructural y, lo que es sorprendente, afirma la capacidad del libro de contener “todo lo que el mundo de la cultura ha pensado o piensa hoy sobre el estudio de la obra literaria”¹: le otorga así un poder inédito que

¹ WELLEK, René y WARREN, Austin. *Teoría Literaria*. Versión castellana de José María Gimeno Capella. Segunda edición, ampliada y corregida. Madrid, Editorial Gredos, 1959, p. 9.

no volverá a repetirse en la azarosa historia de la teoría de la segunda mitad del siglo. Además, reconoce su acuerdo con el contenido a través de abundantes marcas personales y declaraciones explícitas como las contenidas en la cita siguiente:

Si yo he elegido sin vacilación este libro, en cuanto lo leí por primera vez, para que figurara en la Biblioteca Románica Hispánica, me sentía, antes que nada, movido por una entrañable afinidad: dos ilustres críticos bien alejados de mí –y que habían, en general, desconocido mi propia obra tanto como yo la de ellos-, no sólo tocaban en esta *Teoría Literaria* una gran parte de los temas que más me habían preocupado a lo largo de muchos años, sino que los trataban desde un punto de vista bastante cercano al mío, tanto que yo podía asentir sin la menor violencia a las tesis fundamentales de la presente obra.²

De las coincidencias reconocidas en este prólogo, interesa subrayar un común espíritu de época y el gran cambio de actitud frente a la literatura respecto del siglo XIX: ya no importa “por qué y cómo” se ha originado el poema sino que ahora interesa saber “qué es”: expresión que sintetiza y sanciona el definitivo giro desde lo histórico-genético a lo estructural.

VÍTOR MANUEL DE AGUIAR E SILVA, crítico y catedrático portugués, por su parte, publica en 1967 su *Teoría de la literatura* que, en 1972, es traducida por García Yebra. Anuncia desde el título la confianza en un saber claro e independiente capaz de reflexionar sobre un objeto diferenciado y reconocible: la literatura. El autor ha puesto a prueba el material que presenta, durante cinco años, en sus cursos de teoría literaria, de modo que el manual resulta de un intercambio supuestamente provechoso en tanto ha dado lugar a un libro sólido, preciso, y también abarcador, aunque lo declara con mucha más prudencia que Wellek y Warren. No sólo pasa revista a la historia del concepto de literatura, teoría, crítica e historia literarias, y examina las funciones de la literatura, la caracterización de los géneros y la periodización literaria, sino que en su obra también comienzan a despuntar noticias de las corrientes teóricas del siglo XX: el Formalismo ruso, el New criticism, y la Estilística. En el interesante último capítulo “¿Bajo el signo de Babel?” el autor compendia críticamente los principios de la Nouvelle critique, la Sociología de la

² *Ibid.*, p. 7.

literatura y el Estructuralismo, con la presencia de nombres como el de Jacques Derrida, Michel Foucault, Julia Kristeva.

Volviendo al prólogo, una nota importante es la invitación “al diálogo crítico, al desacuerdo” que flexibiliza la rigurosidad propuesta y considera con amabilidad al lector. Además, la obra se reconoce voluntariamente descriptiva, pero con la reserva de que “la objetividad no significa neutralismo absoluto ni eclecticismo acéfalo”, aspecto que contribuye también a definir los lineamientos que interesa subrayar de la teoría.

La inesperada acogida del libro motiva una segunda edición apenas un año después de la primera, en el que aparentemente han sucedido muchos cambios: el autor debe ampliar la presentación de la estilística, profundizar el estudio del estructuralismo y agregar algunas páginas sobre sociología literaria. Además, incluye en el prólogo un abierto alegato a favor de la literatura, cuando se preanuncia el inminente avance de la electrónica, las telecomunicaciones y la astronáutica y, sobre todo, rondan los (descreídos) riesgos vaticinados por McLuhan respecto de una nueva cosmovisión instituida por la imagen, causante de “una cohesión tribal semejante a la de los tiempos primitivos, pero ahora dotada de una dimensión planetaria”. De este modo, de Aguiar toma partido en la disputa literatura versus imagen que atraviesa el siglo, y argumenta de la siguiente manera:

No creemos, sin embargo, en la extinción de la literatura: se modificará, solidaria con los tiempos que han de venir; cobrará nuevos impulsos y nuevas fuerzas, pero seguirá siendo una forma insustituible para que el hombre se conozca a sí mismo y conozca también su relación con el mundo.

Por otra parte, exhorta a dejar de lado el sentido de gratuidad o simple divertimento con que se la asocia y a ver en ella “una actividad artística que, con multiformes modulaciones, ha expresado y sigue expresando de modo inconfundible la alegría y la angustia, las certezas y los enigmas del hombre”. Importa esa visión de la literatura *en* el mundo, como parte y expresión del mundo, a través de una voz que

se hace cargo de visiones humanas diversas y, simultáneamente, se abre a recepciones múltiples a través del tiempo y en diferentes comunidades de lectores³.

RAMAN SELDEN, reconocido profesor británico, publica *A Reader's Guide to contemporary Theory* en 1985. Han pasado casi veinte años de la primera edición del libro de de Aguiar y el panorama ha cambiado ampliamente, aunque la necesidad de afirmar que “lejos de tener un efecto esterilizante sobre nuestra lectura, las nuevas formas de entender la literatura vigorizan nuestro compromiso con los textos” implica que aún se resiste a la teoría. En comparación con los estudios que se han referido anteriormente, la traducción al español es casi inmediata: 1987.

Raman Selden, en Inglaterra, y desde una posición de insularidad no sólo geográfica frente a los teóricos alemanes y a los racionalistas franceses, presenta una valiosa introducción al panorama de la teoría en el siglo XX: sintetiza gran parte de las corrientes teóricas vigentes al momento de su publicación y ofrece abundante bibliografía para su estudio pormenorizado. El prólogo tiene una relevancia particular para la presente reflexión en tanto hace explícita la defensa de la teoría, de su estudio, y de la necesidad de defenderla.

Cuando Peter Widdowson, lingüista y profesor de literatura inglesa, discípulo y amigo de Selden, reedita la obra doce años después, mantiene la idea de que la teoría contribuye a renovar el compromiso con el quehacer literario y no quita naturalidad a la lectura sino que la nutre de fundamentos y perfecciona. Suma a esto la noción de operatividad de la teoría y compendia las ‘lecciones’ que los debates teóricos de los últimos treinta años fueron precisando: “que toda la actividad teórico-crítica está siempre sostenida por la teoría; que la teoría, sea la que sea, representa una postura ideológica, si no expresamente política; que es más efectivo, si no más honesto, tener una praxis que sea explícitamente teorizada que funcionar con suposiciones naturalizadas y sin revisar; que una praxis así puede ser más táctica y estratégica que un absoluto aparentemente filosófico; que la ‘teoría’ ya no es claramente monolítica e impresionante (y aún así difícil); y que deberá ser puesta en

³ AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoría de la literatura*. Versión española de Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1972, p.8. Los ejemplos son los que siguen: “Así sucedió con Esquilo y con Ovidio, con Petrarca y con Shakespeare, con Racine y con Stendhal, con Eca y con James Joyce; y así sucede todavía con Sartre y con Beckett, con Jorge Amado y con Nelly Sachs, con Norman Mailer y con Scholajov, con Miguel Torga o con Herberto Hélder. Y así sucederá con los escritores de mañana. Sólo cambiará el tiempo y el modo”.

uso y criticada en vez de estudiada en abstracto y por sí misma”⁴. No es fácil superar esta síntesis de la caracterización de la teoría que compartimos en todos los términos.

TERRY EAGLETON, crítico, novelista y dramaturgo británico, publica en 1983 *Una introducción a la teoría literaria*, que es traducida al español en 1988⁵. El estudio revisa críticamente las distintas corrientes teóricas desde una declarada ideología marxista. Analiza las concepciones tradicionales inglesas en las primeras décadas del siglo y luego expone los fundamentos de la fenomenología, la hermenéutica y la teoría de la recepción, así como los del estructuralismo, el posestructuralismo, la semiótica y la crítica psicoanalítica, y concluye reafirmando los lineamientos políticos de la crítica que se subrayan en cada capítulo. Eagleton cuestiona la noción de literatura unida a la de consenso de valoración no arbitrario; en su opinión depende de una estructura de poder y, en consecuencia, procura demostrar que “la historia de la teoría literaria moderna es parte de la historia ideológica de nuestra época”, que “la teoría literaria ha estado indisolublemente ligada a las ideas políticas” y que “sin duda, la teoría literaria es menos un objeto de investigación intelectual por propio derecho que una perspectiva especial desde la cual se observa la historia en nuestra época”⁶.

Para dar cuenta de la continuidad en la actitud de defensa con que se abordan los estudios teóricos, el prefacio de Eagleton es tan breve como elocuente. En poco más de una página, señala el gran giro de la teoría a partir 1917 -año en que Víctor Shklovsky publica el artículo “El arte como recurso”-, destaca la expansión de los años ’60 y enfatiza el escaso eco de esta revolución teórica en los estudiosos de la literatura y en los lectores en general al momento de la publicación de su libro.

Afirma que la teoría literaria no es más difícil que otras teorías, que se puede hacer de ella una relación comprensiva y que está al alcance de muchos; reitera su imposible neutralidad y especifica que no es ajena a los valores, reconfirmando en este sentido el camino que se delinea desde Aguiar a Selden.

⁴ SELDEN, Raman, WIDDOWSON, Peter y BROOKER, Peter. *La teoría literaria contemporánea*. Traducción de Blanca Ribera de Madariaga. Tercera edición actualizada. Barcelona, Ariel, 2001, p. 20.

⁵ EAGLETON, Terry. “¿Qué es la literatura?” En: *Una introducción a la teoría literaria*. Traducción española de J. Esteban Calderón. Primera reimpresión. México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 11-28.

⁶ *Ibid.*, p.231.

En Eagleton, el tono de defensa es terminante, atribuye la desvalorización de la teoría a ataques prejuiciosos que refiere con una terminología particular: “hay quienes se quejan de que la teoría literaria es *inasequiblemente esotérica* y sospechan que se trata de un *enclave arcano* y *elitista* más o menos emparentado con la *física nuclear*”. Claro está, se compromete a demostrar lo contrario con su libro, destinado también a poner en evidencia que “la hostilidad a lo teórico equivale a una oposición hacia las teorías de los demás y al olvido de las propias”.

JONATHAN CULLER. Para finalizar este recorrido proponemos el prólogo de su *Breve introducción a la teoría literaria*, que aparece en 1997. La primera edición española se realiza en el 2000, en la colección Biblioteca de Bolsillo de la Editorial Crítica. Se trata de una edición diferente respecto de las anteriores, que habla a las claras de un cambio en la recepción del género -como Culler llama a la teoría- y en los intereses de los lectores. Se entiende que el cambio responde a las variaciones sufridas en el ámbito de la teoría y en el literario en general, sobre todo a partir de la irrupción de los estudios culturales y de su propagación vertiginosa en las universidades norteamericanas. En este volumen, la teoría se aborda desde las grandes problemáticas que le son propias: se exponen y discuten cuestiones de lenguaje, retórica, poética, identidad y sujeto, y abundan referencias a obras de teóricos emblemáticos como Barthes, Foucault, Lacan, Deleuze, Derrida, Genette, Paul De Man. No hay un repaso de las escuelas, aunque sí una exposición compacta y ordenada, relegada a un brevísimo “Apéndice”.

El prefacio describe puntualmente el modo en que se aborda la teoría y así denota el cambio rotundo respecto de los prólogos comentados. No se defiende la teoría sino una nueva manera de concebirla. Ella ya ha ganado fuerza e interés “a pulso con su enérgico reto a las ideas de sentido común y sus investigaciones sobre la producción de sentido y la configuración de la identidad humana”⁷. Ahora se trata de discutir las afirmaciones y preguntas que las diferentes corrientes comparten, los debates significativos de la teoría y sus grandes temas. También se trata, según la sugerente indicación con que el autor cierra el prefacio, de disfrutarla⁸.

⁷ CULLER, Jonathan . *Op.cit.*, p. 7.

⁸ Textualmente, “¡que disfrutéis!”. *Ibid.*, p.9:

Este recorrido, aunque breve, da cuenta del modo en que la resistencia a la teoría, sin desaparecer, ha ido disminuyendo, y de cuánto se han acortado las distancias entre las primeras manifestaciones en el mundo anglosajón y sus traducciones españolas. También resulta curioso observar y contrastar el punto de partida de cada obra.

En 1948, Wellek y Warren comienzan su empresa abordando en el primer capítulo *La literatura y los estudios literarios*: la literatura es y existen estudios sobre ella. Aguiar, en 1967, propone en cambio *El concepto de literatura. La teoría de la literatura*: hay un concepto con una historia que se puede recorrer y hay, separada, una disciplina asumida como teoría, cuyo objeto de estudio se define claramente e, incluso, se delimita frente a nuevas expresiones culturales que avanzan sobre la sociedad y acaparan el consumo.

El inicio de Eagleton es muy diferente. Él se embarca en “una introducción” a un campo que, como se señaló, se ha vuelto inabarcable o, al menos, abordable sólo en cierta medida. El primer capítulo no tiene nada para afirmar. El título “Introducción: ¿Qué es la literatura?” asume cierto grado de conflicto respecto del objeto de estudio. No está tan sobreentendido qué es la literatura y no alcanza con recorrer la historia del concepto; se debe revisar cómo ha sido percibida y cuestionar cada enfoque: al principio es un conjunto de textos que la imaginación separa de otros declaradamente -aunque no siempre efectivamente- objetivos; para los formalistas se distingue por un uso particular del lenguaje; luego se tiene en cuenta su carácter no pragmático; más luego, su carácter pragmático. En fin, termina siendo una idea lábil, según Eagleton, supeditada a valores dependientes de ideologías que ostentan los grupos de poder.

En 1997 Culler tampoco tiene una afirmación para el primer capítulo: el título “¿Qué es la teoría?” anuncia que la duda se ha desplazado un punto y al mismo tiempo la teoría en sí se ha posicionado y requiere un momento de reflexión específico. No es la de antes, sus límites son difíciles de definir, lee y atiende escritos ajenos al ámbito literario, se ha convertido en género. Un género constituido por discursos variados, de diversas disciplinas, que provocan lecturas diferentes, que tiende a demostrar cómo lo atribuido con seguridad al ‘sentido común’ es, de hecho,

“una construcción histórica, una teoría particular que ha llegado a parecerse tan natural que ya ni siquiera la percibimos como teoría”⁹.

Respecto del objeto de estudio, en el segundo capítulo no sólo se pregunta por él: el doble interrogante “¿Qué es la literatura, y qué importa lo que sea?” da pie para enfrentar el problema a partir de la revisión de las respuestas dadas, perspectivas que se superponen y entrecruzan pero que nunca han podido contenerla. Finalmente formula su propuesta: se distinguen rasgos que caracterizan a la literatura pero ninguno es definitorio; ha asumido funciones múltiples, pero ninguna privativa.

En fin, concluimos con que la pregunta por la literatura promueve el análisis constante de sus manifestaciones, la discusión de sus abordajes, la lectura y relectura de sus textos, la creación inagotable de caminos que conducen a ella y que ella abre para una interpretación de sí misma, del sujeto que lee, del mundo en que vivimos. Por eso seguimos preguntándonos qué es la literatura, no en busca de una definición sino para reflexionar en torno a las definiciones alternativas que la teoría ha formulado y diseñar un mapa con las posibilidades.

2. ACERCA DE LA REFLEXIÓN SOBRE LA LITERATURA

En este apartado se propone una síntesis introductoria con los hechos generales acerca de la reflexión sobre la literatura y algunos ordenamientos propuestos para su estudio. Se presenta a modo de marco de las corrientes que luego aborda la tesis con los problemas teóricos que suscitan y del criterio adoptado para realizar el recorrido.

Un posible punto de partida de la reflexión acerca de la *ciencia de la literatura*, lo ofrece Doležel en su estudio de la historia de la teoría poética. Señala que existe una línea divisoria entre las etapas anteriores al siglo XX, en las que se formularon los problemas teóricos y las cuestiones de poética, y las tendencias posteriores que explicitaron y sistematizaron modos concretos de resolver esos problemas¹⁰. Esta divergencia abre dos líneas de interrogantes: por un lado, qué problemáticas teóricas suscitan, desde siempre, las realizaciones literarias; por otro, de qué manera las posibles respuestas configuran paradigmas con asunciones del

⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰ DOLEŽEL, Lubomír. *Historia breve de la poética*. Versión en español de Luis Albuquerque. Madrid, Síntesis, 1997, p.16.

hecho literario a veces similares, otras con ciertas coincidencias, o diametralmente opuestas, o conciliadoras, o complementarias.

Con respecto al primero, se puede afirmar que las preguntas acerca del hecho literario oscilan entre dos polos: la instancia de producción y la instancia de recepción. Desde siempre se ha querido explicar de dónde vienen estas composiciones artísticas cuyo material es la palabra, si son producto de un arrebató divino, de la inspiración, de un furor, o si el poeta participa de estas creaciones y en qué medida. También ha sido constante el interés en sus efectos, si representan un peligro para los pueblos, o son inocuas, o provocan respuestas intencionales en sus receptores. Además, en determinados momentos de la historia, también se ha buscado la especificidad de la literatura en la propia expresión textual, considerada su modo y su razón de ser. De esta manera, el desarrollo de la literatura, o de las diferentes realizaciones que toman forma bajo su nombre, se lleva a cabo conjuntamente con la reflexión que tiene por objeto su origen, su ontología y su destino.

En cuanto a la organización de las respuestas, desde la Antigüedad se realiza con diferentes criterios. En términos generales, hasta fines del siglo XVIII, predomina la referencia a tres ciencias: la Poética, la Retórica y la Hermenéutica¹¹, las cuales, privilegiadas alternativamente a través del tiempo, tienen vigencia aún hoy. Posteriormente, y sobre todo en la actualidad, el espacio de estudio que tiene por objeto la literatura ha multiplicado de manera notoria sus aristas y la aborda desde los aspectos más variados; aun así, esas múltiples posibilidades tienen en común la referencia a uno o más de los tres elementos esenciales del hecho literario -autor, obra, lector-. Aunque sea, o incluso, para anunciar la muerte de alguno de ellos. De ambas opciones nos ocupamos a continuación.

POÉTICA, RETÓRICA, HERMENÉUTICA

En una amplia mayoría los estudios actuales demuestran que la teoría literaria, aun en sus variadísimas versiones, sigue construida sobre la base de una tradición, y que sus postulados, de una manera u otra, terminan remitiendo a los

¹¹ DUCROT, Oswald y SCHAEFFER, Jean-Marie. *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*. Paris, Du Seuil, 1995, pp. 73-74.

Presocráticos, a Platón o a Aristóteles¹². A la poética, a la retórica y a la hermenéutica. Por eso se ofrece seguidamente una revisión de las mismas y sus proyecciones.

Dentro del sistema clásico, la *Poética* estudia las obras literarias, consideradas desde la perspectiva de arte verbal producida en la actividad creativa de la *poiesis*, como construcciones discursivas de modelos de realidad diferentes, ficcionales o imaginarios, *mimesis* de acciones efectivas o posibles. Los artistas expertos en el arte de la poesía producen obras poéticas; “los estudiosos de poética observan y describen el arte de los poetas, sus principios, orígenes, funciones, efectos y productos”; en consecuencia, la *Poética* de Aristóteles –según la afirmación de Doležel- “ha de ser clasificada dentro del dominio de la investigación científica”¹³.

Desde entonces y hasta el presente, la palabra *poética* asume variaciones semánticas innumerables¹⁴. Remitiéndonos a Todorov¹⁵, se pueden distinguir dos actitudes que determinan las elecciones fundamentales asumidas por los estudios literarios: para una, el texto es la manifestación de una estructura abstracta; para la otra, un objeto de conocimiento suficiente. Ambas posiciones no se excluyen pero permiten diferenciar con claridad dos tendencias: aquellas para las cuales lo importante es establecer las leyes generales de las que un texto literario particular es producto, y las otras, cuyo objeto último y único lo constituye el propio texto.

Todorov llama *interpretación* a esta última actitud y señala que su aspiración mayor contiene el propio límite; en efecto, la intención de hacer hablar al texto, de ser fiel al objeto y de atenerse únicamente a lo que él dice, contiene en sí su limitación ya que sólo sería posible repitiendo, palabra por palabra, lo que el texto dice. Desde que existe un lector, el texto es algo más porque el lector transgrede y trasciende su inmanencia; el crítico, lector especializado, trata de decir algo que la obra no dice y, a pesar de su afán por alcanzar *el* sentido, sólo puede hallar *un*

¹² Esta síntesis introductoria ha sido redactada, fundamentalmente, considerando los siguientes estudios: DUCROT – SCHAEFFER. *Op.cit.* POZUELO YVANCOS, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra, 1989. GARCÍA BERRIO, Antonio y HERNANDEZ FERNANDEZ, Teresa. *La poética, tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1994.

¹³ DOLEŽEL, Lubomír. *Op.cit.*, p. 33.

¹⁴ Cf. ZONANA, Gustavo. “Introducción”. En: ZONANA, Gustavo -Director Editor- y MOLINA, Hebe -Co-editora-. *Poéticas de autor en la literatura argentina (Desde 1950)*. Buenos Aires, Corregidor, 2007.

¹⁵ TODOROV, Tzvetan. *¿Qué es el estructuralismo? Poética*. Traducción de Ricardo Pochtar. Buenos Aires, Losada, 1975.

sentido. Esto es así, entre otras cosas, porque lo que se deja describir objetivamente no permite deducir el sentido, resulta de utilidad pero no alcanza para ‘decidir’ *el* sentido.

Desde la otra perspectiva, la finalidad del analista no es la descripción de la obra singular, la designación de su sentido (o de un posible sentido), sino el establecimiento de leyes generales de las que el texto en cuestión es producto. La obra literaria, de esta manera, es expresión de *algo*; con su estudio se persigue desentrañar ese *algo* pero, y aquí está lo cuestionable, *eso* que la obra manifiesta responde a leyes externas que se refieren a ámbitos diferentes y diversos, tales como la psique, la sociedad, la historia. La obra es abordada desde estudios, aunque científicos, ajenos al ámbito de la literatura; el objeto de estos estudios puede ser alguna ley psicológica, social o etnológica, ilustrada por un hecho particular que sí es literario.

En este orden de cosas, la *poética* “apunta al conocimiento de leyes generales que presiden el nacimiento de cada obra” pero, en oposición a ciencias como la psicología o la sociología, esas leyes se encuentran dentro de la literatura misma. “Por consiguiente, la *poética* es un enfoque de la literatura a la vez ‘abstracto’ e ‘interno’.”¹⁶

Cabe reiterar entonces que desde esta perspectiva el objeto de la *poética* no es la obra literaria en sí; lo que ella interroga son las especificidades de ese discurso particular que es el discurso literario: la obra es una de las realizaciones posibles de una estructura abstracta mucho más general. Planteada de esta manera, la teoría debería presentar un cuadro de los posibles literarios y las obras aparecer como casos particulares realizados; por su parte, cada texto permitiría describir las propiedades de la literatura. Se declara, una vez más, la estrecha interrelación entre interpretación y *poética* y, al mismo tiempo, se ratifica la diferencia entre los objetivos de ambas: mientras una se ocupa de determinar lo particular, la otra aspira a proclamar las generalidades.

Algún tiempo después, las consideraciones de Todorov indican que las acepciones de la voz *poética* se pueden agrupar en tres direcciones: “1) toda teoría interna de la literatura; 2) la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias: “la *poética*

¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

de Hugo”; 3) los códigos normativos construidos por una escuela literaria, conjunto de reglas prácticas cuyo empleo se hace obligatorio.”¹⁷

A partir de este ordenamiento, Zonana propone una cuarta dirección que contempla el ejercicio teórico de un escritor sobre el objeto literario. También analiza la homologación entre *poética* y *teoría literaria* sugerida por la primera acepción de Todorov y realiza un valioso deslinde. La teoría literaria -explica- “surge en un contexto que concibe el saber teórico como modélico, axiomático y sujeto a un sistema de validaciones constantes de sus enunciados en forma de un todo coherente.” Por esto delimita su objeto de estudio y define un método para describirlo. Pero, señala Zonana, el pensamiento posestructural redefine estos objetivos cuando declara el fracaso de la delimitación del objeto. Entonces, concluye, en este nuevo contexto, *poética* y *teoría literaria* difieren básicamente en cuanto a objetivos y alcances: producir una obra bien hecha, los de una; explicar con cierto grado de universalidad el objeto, los de otra.

Por otra parte, Schaeffer aclara que “la poética no pretendería ser *la* teoría de la literatura: hay tantas teorías de lo literario como vías cognitivas de acceso a la literatura.” En ese sentido, la *poética* también es una teoría pero difiere del resto de aproximaciones cognitivas (histórica, psicológica, filosófica y otras) en la medida en que su objeto es el *arte* literario, más extensamente, la *creación* verbal¹⁸.

La reflexión poetológica, presente desde Aristóteles, no pierde vigencia en la historia de las teorizaciones sobre la literatura ni en los momentos en que aparece subsumida por la *Retórica*. Incluso se señala la dificultad de trazar límites entre ambas, en determinados periodos de la historia, y el desarrollo de temas afines a la *Retórica* en los tratados aristotélicos, como por ejemplo, la caracterización de la metáfora. También se observa que en la baja Antigüedad y en la Edad Media, cuando desaparecen los contextos sociales que propician el desarrollo de la *Retórica*, se produce un trasvase de sus contenidos a la *Poética*¹⁹.

En fin, la *Retórica* inicialmente se ocupa del análisis de los discursos; es decir, es la ciencia de la expresividad que tiene por objeto la actividad persuasiva del

¹⁷ TODOROV, Tzvetan. “Poética”. En: DUCROT, Oswal y TODOROV, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México D.F., Siglo Veintiuno Editores, 1986, pp. 98-104.

¹⁸ Cf. SCHAEFFER, Jean –Marie. “Poétique”. En DUCROT-SHAEFFER. *Op.cit.*, pp.162-163.

¹⁹ Cf. ZONANA, Gustavo. “Introducción”. *Op.cit.*

arte verbal o, mejor, el arte de la persuasión, ya que en los comienzos, sus consideraciones incluyen la formación del emisor/orador y la posición del receptor y oyente: abarca el acto de la comunicación de manera integral, y atiende todos los factores y recursos para garantizar su eficacia. Desde su origen, la retórica tiene un componente analítico y éste responde a modelos discursivos dentro de los cuales, con la declinación de la vida democrática antigua, los literarios comienzan a ocupar un lugar privilegiado. Pareciera que eso, precisamente, produce el empobrecimiento de la retórica hasta reducirla a los problemas de la *elocutio*, al estudio del “adorno verbal”²⁰. Con todo, hoy se le reconoce un legado importantísimo en tanto procura un paradigma teórico con dos postulados básicos: pensar el lenguaje y pensar la literatura como hecho del lenguaje²¹.

Por su parte la *Hermenéutica*, si bien como disciplina es moderna y surge con el desarrollo de un corpus de métodos interpretativos desarrollados al calor de la Reforma y la Contrarreforma²², como arte o técnica de la interpretación remonta su historia a los antiguos griegos: el nombre se considera derivado de Hermes, mensajero de los dioses, por una interpretación etimológica probablemente falsa. Comienza siendo la interpretación de los textos sagrados y luego abarca también la de los textos literarios. El desarrollo de un área específica de la teoría moderna llamada hermenéutica, separada de la práctica de la interpretación bíblica, fue obra de Friedrich Schleiermacher, Wilhelm Dilthey, Martin Heidegger, y Hans Georg Gadamer²³. El distanciamiento se hace notorio especialmente durante el cambio de paradigma en la época romántica, momento en que la práctica hermenéutica logra su mayor apertura hacia textos literarios, tanto medievales como contemporáneos, y se encauza en dos direcciones: la hermenéutica intencionalista y la no intencional. La primera constituye el arte interpretativo al servicio de la comprensión de los textos, entendida como la reconstrucción de la significación intencional del autor contenida

²⁰ Cf. CURTIUS, Robert Ernst. *Literatura europea y Edad Media Latina*. Traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1955. AUERBACH, Erich. *Lenguaje literario y público en baja latinidad y en la Edad Media*. Traducción de Luis López Molina. Barcelona, Seix Barral, 1969. ALBALADEJO, Tomás. *Retórica*. Madrid, Síntesis, 1991.

²¹ Cf. POZUELO YVANCOS. *Op.cit.*

²² Cf. GADAMER, Hans Georg. *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca. Sígueme, 1984.

²³ BOWIE, Andrew. “Hermenéutica”. En: PAYNE, Michael (Compilador). *Diccionario de teoría, crítica y estudios culturales*. Paidós, 2002, p. 380.

en ellos; comprende la teoría -reconstrucción de la significación textual a través de la interpretación gramatical, individual, histórica y genérica-, y la crítica -aplicación de la teoría interpretativa que presupone su validez²⁴. Por su parte, la hermenéutica no intencional entiende que la comprensión textual puede develar significaciones subyacentes no visibles en la estructura intencional, y en este sentido se relaciona con algunas variantes de las teorías expresivas.

Después de estas líneas desplegadas a partir del modelo clásico, interesa resaltar que el desarrollo del paradigma hermenéutico produce el repliegue de la retórica, de la que apenas sobrevive la teoría de las figuras con un rol importante dentro de las estilísticas. Pero en la segunda mitad del siglo XX se asiste a la reactivación de una retórica general y a una mirada sistematizada de la dimensión pragmática de la literatura.

DEL PARADIGMA CLÁSICO AL SIGLO XX

En 1953, M. H. Abrams realiza una distinción integradora que aún resulta operativa. Propone diferentes orientaciones de la crítica y las relaciona con las ciencias clásicas: las *teorías objetivas* identifican la obra con su estructura textual inmanente y se relacionan con la poética; las *teorías miméticas* consideran la relación de la obra con la realidad y, en la medida en que aluden a un modelo de análisis semántico y proponen un análisis en términos de referencia, están emparentadas con la hermenéutica; las *teorías pragmáticas* analizan los efectos que la obra produce en el receptor y tienen relación directa con la retórica; las *teorías expresivas* definen la obra como expresión de la subjetividad artística y comienzan a desarrollarse, consecuentemente, a partir del romanticismo²⁵.

En efecto, en los finales del siglo XIX cobra cuerpo la idea de la obra literaria como expresión de la subjetividad del autor, lo cual presupone una concepción particular no sólo de la obra sino, y sobre todo, de la interioridad y de la subjetividad. También por entonces, la relación entre literatura y sociedad determina un espacio específico en el estudio de la literatura, su valor testimonial y el posible efecto en los

²⁴ La crítica genética, fundada en las comparaciones de los estados textuales, estudia los procesos creadores tal como se manifiestan en los diferentes estados textuales y, a diferencia de la filología, no pretende establecer un texto original en las transformaciones autoriales que manifiestan los textos.

²⁵ Cf. DUCROT, Oswald y SCHAEFFER, Jean-Marie. *Op.cit.*, pp. 74-75.

lectores. En oposición, las teorías ‘objetivas’ promueven la tesis de la naturaleza autoteleológica de la obra y de su carácter autorreferencial, perspectiva que en Europa sólo alcanza pleno desarrollo después de 1960.

De esta manera, con el romanticismo comienza la gran revolución que se profundiza en tanto avanza el final del siglo XIX y los comienzos del XX, en cuya primera mitad prevalece la tendencia del estudio orientado al poder de la literatura de reflejar la realidad y ser expresión del sujeto individual o social. Por otra parte, también se desarrolla el estudio de las particularidades de lengua poética entendida como desvío y esto da lugar a manifestaciones muy diferentes entre sí: las Estilísticas durante buena parte del mismo, el Formalismo en los primeros treinta años, y el Estructuralismo con sus variadas orientaciones a partir de la década de los sesenta.

Los formalistas centran la atención en la realidad material del texto literario, en la forma resultante de una organización especial del lenguaje²⁶. Es el primer movimiento que se ocupa sistemáticamente de los problemas de ritmo y de métrica, de composición y de estilo, y defiende el juego verbal libre y sin trabas, que puede prescindir de sanciones metafísicas o de cualquier relación con el mensaje que dicho juego “encarna”²⁷. Abocados al estudio de la “literariedad”, observan las estrategias verbales y los mecanismos a través de los cuales se produce el desvío de la norma, la desautomatización del uso y el extrañamiento de la experiencia producida.

La ciencia del lenguaje cobra protagonismo y determina el estudio de la literatura como arte verbal, como fenómeno lingüístico. Esto produce la retroalimentación entre los conocimientos de la lengua y los de la literatura, la iluminación recíproca de los dos campos de estudio. De aquí que el formalismo pueda ser visto como el primer gesto efectivo de crear una ciencia literaria autónoma que parte de las cualidades intrínsecas de los materiales literarios²⁸, cuya continuidad asume después el estructuralismo.

En los Estados Unidos, a partir de los años treinta, los principios del formalismo convergen con los del New Criticism que, contrario a la erudición historicista, responde con la propuesta de liberar a la literatura de su carácter histórico y del valor de documento. Focaliza la obra literaria como una unidad

²⁶ Cf. Terry EAGLETON. *Una introducción a la teoría literaria*. *Op.cit.*, pp. 14 – 15.

²⁷ Cf. ERLICH, Víctor. *El formalismo ruso*. Barcelona, Seix Barral, 1974, pp. 71-99.

²⁸ Cf. EIKHENBAUM, Boris. “Le théorie de la ‘méthode formelle’”. En: AAVV, *Théorie de la littérature*. Paris, Seuil, 1965, pp. 31 – 76.

integral, para cuyo estudio no importan ni las circunstancias, ni el contexto histórico, ni las intenciones del autor, sino sus propiedades verbales. A partir de la década del veinte proponen hipótesis sobre el funcionamiento del sentido en la literatura (I. A. Richards, W. Empson), y también sobre el problema del narrador en la ficción literaria (P. Lubbock). Después acuden al centro los problemas de la imagen poética, relacionados con categorías tales como la ambigüedad, la ironía, la paradoja (Brooks, Wimsatt).

Aunque superada por numerosas perspectivas y discursos críticos, esta escuela dejó como herencia el *close reading* y la valoración de la crítica como provocadora de interpretaciones más ricas y profundas de las obras individuales²⁹. *La teoría literaria* de Wellek y Warren es el resultado de una doble influencia: indirecta, del formalismo ruso; directa, del New Criticism³⁰.

En cuanto al estructuralismo, su objetivo es identificar las estructuras inmanentes de la obra. “En lugar de descripciones fenomenológicas de la conciencia, el estructuralismo quiere analizar las estructuras que operan inconscientemente (estructuras lingüísticas, psicológicas, sociales).”³¹

Con la inclusión de los métodos científicos, en el campo de la teoría literaria comienzan a articularse perspectivas filosóficas, históricas, psicológicas y antropológicas, además de las presentes en el origen mismo del estructuralismo, es decir, las aportadas por la lingüística. Los conceptos de la teoría de Saussure también se aplican al estudio de los fenómenos sociales y culturales y, de este modo, el estructuralismo se constituye en un grupo numeroso de pensadores, sobre todo franceses, pertenecientes a ámbitos diferentes del saber, que en realidad nunca formaron una escuela pero que, más allá de las fronteras de su país, se consideraron una unidad.

Por una parte, esto permite identificar el momento en que la interdisciplinariedad comienza, definitivamente, a ser uno de los rasgos más notorios en el ámbito de estudio de la teoría literaria y a constituirse en un núcleo problemático que no deja de enriquecer el debate hasta la actualidad. También permite asistir al momento en que la teoría y la crítica literarias incentivan la

²⁹ Cf. CULLER, Jonathan. *Op.cit.*, pp. 146-147.

³⁰ Cf. DUCROT, Oswald y TODOVOV, Tzvetan. *Op.cit.*, p. 102.

³¹ CULLER, Jonathan. *Op.cit.*, p. 148.

explicación de diferentes procesos de creación de significado en las prácticas más variadas de la cultura.

LA PROPUESTA DE RAMAN SELDEN

La clasificación de Abrams evoluciona en la versión de Selden que, en 1985, reformula el esquema elaborado por Jakobson y lo presenta de la siguiente manera³²:



Aunque un poco forzado, como todo intento esquemático, el gráfico resulta funcional. Las teorías expresivas de Abrams se relacionan directamente con la romántica humanista de Selden; las miméticas, con la marxista; las objetivas, con el formalismo y estructuralismo; y las pragmáticas, con escaso desarrollo hasta el momento en que Abrams las enuncia, aquí se definen claramente en la teoría de la recepción.

Hans Robert Jauss³³, figura relevante de la Escuela de Constanza, señala que en el desarrollo de la poética se han sucedido tres paradigmas: el clásico-humanista, según el cual las obras son literarias en tanto adaptan o imitan el modelo de los textos clásicos; el histórico-positivista en el que la historia literaria se constituye en legitimación nacional de cada estado naciente durante los siglos XVIII y XIX; y, en tercer término, el paradigma estético-formalista que asocia los estudios estilísticos de Leo Spitzer, el Formalismo Ruso y el New Criticism. Desde esta perspectiva de índole también cronológica, se infiere que las reflexiones literarias se inician considerando explicaciones modélico-causales de la obra, pasan luego a dar explicaciones de índole histórica y contextual y, finalmente, se concentran en la obra misma.

³² SELDEN, R. *Op.cit.*, p. 10.

³³ Cf. IGLESIAS SANTOS, Monserrat. “La Estética de la Recepción y el horizonte de expectativas”. En: VILLANUEVA, Darío (Compilador). *Avances... Op.cit.*, pp. 35 – 117.

En este estado de cosas, Jauss estima que el paradigma emergente debe dar respuestas con respecto a la interpretación y actualización del arte del pasado, la mediación entre arte, historia y realidad social, la inclusión de la literatura popular y de masas, y la unión de los métodos estructural y hermenéutico. En 1977, más de diez años después de los inicios de la Escuela de Constanza, el propio Jauss declara la asunción de este cuarto paradigma por parte de la Estética de la Recepción que, a esa altura, ha alcanzado sorprendente repercusión en el panorama internacional.

Entonces, con la Teoría de la Recepción y los aportes de la fenomenología se sistematiza teóricamente la problemática del lector y del proceso de recepción. Se describe el recorrido realizado por un lector a través de un texto y analiza cómo se lleva a cabo la producción de sentido relacionando, infiriendo, leyendo lo no dicho, confirmando o defraudando hipótesis formuladas, según postula la “crítica de la respuesta del lector” de Stanley Fish o Wolfgang Iser, otra versión de la fenomenología diferente de la de Jauss.

Esto se vincula con otros postulados que se dirigen hacia otras direcciones:

El privilegio inicial de la obra y su carácter inmanente planteado por el estructuralismo, da lugar, casi de inmediato, a la puesta en crisis del autor, un factor absolutamente indiscutible en ese momento, por lo menos en el ámbito europeo. En 1968, el ensayo de Barthes que proclama “La muerte del autor” revoluciona el mundo teórico, y aún hoy es objeto de las más ácidas críticas. Por lo demás, representa una bisagra y marca el tránsito desde el estructuralismo al posestructuralismo, un paso decisivo para lo que, en su caso, culminará, en 1970 con *S/Z*.

De la misma manera que Barthes, otros autores como Jacques Lacan, Michel Foucault y Jacques Derrida, aun siendo considerados estructuralistas manifiestan posiciones asociadas con el posestructuralismo. De una manera u otra reconocen la imposibilidad de abarcar un sistema de significación en su totalidad, de proporcionar un modelo único, completo y coherente. Pero también es importante recordar que “el posestructuralismo no demuestra los errores o inadecuaciones del estructuralismo; más bien abandona el proyecto de averiguar qué hace comprensibles los fenómenos

culturales para centrarse en la crítica del saber, la totalidad y el sujeto, que son considerados como efectos problemáticos”³⁴.

Por lo demás, se coincide en señalar que la crisis estructuralista tiene su origen en la propia teoría de Saussure y a partir, sobre todo, de la arbitrariedad del signo³⁵. Los posestructuralistas consideran la significación esencialmente inestable; y el signo, en lugar de ser una moneda de dos caras, es una fijación momentánea entre dos capas en movimiento. El diccionario que antes servía para demostrar cierta estabilidad, permite comprobar lo contrario: el significado es un significante que impulsa a buscar un nuevo significado, el cual lleva, inevitablemente, a otro significante; el significado no está en el signo, está disperso, diseminado en una serie de significantes. El lenguaje es algo mucho menos estable de lo que se creía y esto pone en crisis las teorías tradicionales sobre el significado. Los signos ya no reflejan experiencias interiores u objetos del mundo real, ni hacen presentes pensamientos o sentimientos, ni representan determinados referentes. Desde esta perspectiva se concluye con que nada hay plenamente en los signos.

Desde esta problematización del lenguaje se expande un abigarrado conjunto de cuestionamientos implicados por el posestructuralismo, del que, al menos, debe aclararse que abarca una gran variedad de discursos teóricos, coincidentes en la crítica de un conocimiento objetivo y la existencia de un sujeto capaz de conocerse a sí mismo: los feminismos, las teorías psicoanalíticas, las teorías marxistas, el poscolonialismo, las teorías de los discursos de las minorías (escritura de negros, asiáticos, latinos), la teoría *queer*.

Pero por posestructuralismo se entiende sobre todo la deconstrucción y la obra de Jacques Derrida.

En 1966, el filósofo francés -en rigor argelino y proveniente de familia judía- se da a conocer en los Estados Unidos cuando, en la Universidad de Johns Hopkins, con la conferencia “Estructura, signo y juego en el discurso de las ciencias humanas”, pone en tela de juicio el sistema binario de la propuesta lingüística saussuriana y el concepto estructuralista de estructura; es decir, lo que el estructuralismo presupone como centros y orígenes incondicionados que dan los fundamentos para describir objetivamente diversos fenómenos. Según Derrida, el

³⁴ CULLER, Jonathan. *Op.cit.*, p. 150.

³⁵ Cf. los presentes comentarios sobre el posestructuralismo con SELDEN, Raman. *Op.cit.*, pp. 89-119. EAGLETON, T. *Op.cit.*, pp. 261-262. CULLER, Jonathan. *Op.cit.*, pp. 150 – 152.

pensamiento occidental ha sido estructurado en oposiciones jerárquicas que se asumen como naturales cuando, en realidad, constituyen construcciones producidas por discursos que dependen de ellas. Deconstruir, precisamente, es demostrar que dichas oposiciones no provienen de la naturaleza sino de los discursos, y no implica destrucción sino desmantelamiento, desenmascaramiento de la pretendida naturalidad que se les atribuye.

Como forma de lectura, en palabras de Barbara Johnson, deconstruir es “desenredar fuerzas de significado que combaten en el interior de un texto” o, en palabras de J. Culler, “investigar la tensión entre modos de significar”³⁶.

En fin, a pesar del aparente desmoronamiento, ciertos aportes de la deconstrucción en particular y del posestructuralismo en general son innegables. Sin más, la posibilidad de examinar las relaciones entre conocimiento y poder, de poner en crisis verdades construidas discursivamente, de investigar las certezas que perduraron a través de la historia.

LA PROPUESTA DE JEAN WEISGERBERG

En síntesis, el siglo XX inaugura una vertiente inmanentista que perdura hasta bien entrados los años setenta y se despliega paralela a otras que, o bien resisten las nuevas miradas y continúan lejos de la aspirada objetividad del estudio científico, o bien integran consideraciones y conceptos de teorías científicas, psicológicas, sociales y artísticas, y en la interdisciplinariedad crecen su campo de acción. También hay tendencias que incluyen factores extratextuales, y así el lector individual, o las diferentes comunidades de lectores que a través de la historia tienen a su cargo la concreción o actualización del texto artístico, son incluidos en las consideraciones teóricas. Por otra parte, la crítica cerrada a las nociones de conocimiento objetivo y a la idea de un sujeto capaz de conocerse a sí mismo da lugar a múltiples discursos teóricos agrupados bajo el nombre de posestructuralismo y multiplica las voces en el debate actual de la teoría.

En fin, todo muestra la multiplicidad de direcciones en que se abren los caminos de la teoría y la necesidad de un criterio de sistematización y recorte. En función de las elecciones y propósitos declarados, seguimos el criterio de Weisgerberg que presentamos en la introducción y que ahora repetimos: ante la

³⁶ *Ibid.*, p. 152.

dificultad de abarcar el complejo panorama, se propone atender a las concepciones globales en que se originan las diferentes corrientes “1. desde la producción: los textos se examinan como objetos fabricados por uno o muchos autores y se insertan en el contexto sociocultural donde viven los hombres; 2. desde la perspectiva de los objetos mismos, es decir de los textos o las obras consideradas aisladamente como totalidades; 3. desde el consumo o la recepción, los objetos literarios son considerados desde el ángulo de su destino final o de la comunicación (lectores, auditores, espectadores)”³⁷.

Además de resultar abarcadora, esta propuesta interesa por el carácter integrador de cada perspectiva, lo cual recuerda de alguna manera las consideraciones polisistémicas de Even-Zohar³⁸. La producción comprende una amplia zona que abre notoriamente la concepción del ‘autor’: incluye la posibilidad de ‘fabricación’ del objeto, asumida, además, por uno o más sujetos, e inserta a ambos en un marco social y cultural desde el cual los textos se abordan vitalmente. La misma apertura caracteriza el ámbito de la recepción que a partir de la idea de consumo permite inferir la consideración del mercado como parte integrante del circuito en el que, además, se consideran posibles receptores quienes leen y también quienes escuchan y quienes asisten al espectáculo de la literatura.

Por otra parte, la presentación de la mirada panorámica de la teoría, desarrollada con el objeto de distinguir sumariamente las concepciones de literatura que diferentes vertientes teóricas propician a lo largo del siglo, pone de manifiesto, simultáneamente, las maneras de separar los que son textos literarios de los que no lo son. Lo que es literatura de lo que no lo es. Este deslinde en la actualidad pareciera no importar demasiado ya que, cada vez más, obras literarias y no literarias pueden estudiarse conjuntamente y con métodos comunes³⁹; por otra parte se señala, y con notoria frecuencia, la literariedad de numerosos fenómenos no literarios. Sin embargo, el solo hecho de hablar de la literariedad de fenómenos no literarios para referir la complicación de separar lo que es literatura de lo que no es, indica que la noción de literatura continúa desempeñando algún rol dentro de la generalidad de

³⁷ BESSIERE Jean, KUSHNER Eva, MORTIER Rolan y WEISGERBER Jean. *Histoire des poétiques*. Paris, Presses Universitaires de France, 1997, pp. 387-394.

³⁸ EVEN-ZOHAR, Itamar. “El ‘sistema literario’”. Versión traducida por Ricardo Bermudez Otero de “The ‘Literary System’”, *Poetics Today* 11 – 1, Primavera 1990, pp. 27-44.

³⁹ Seguimos refiriendo conceptos de CULLER, Jonathan. *Op.cit.*, p.29.

expresiones culturales y que, de cualquier forma, los dominios de la literatura reclaman un análisis, un replanteo serio acerca de por qué hay que ocuparse de ella, qué factores contribuyen al desdibujamiento de su dimensión ontológica, y cuáles pueden ser decisivos para alcanzar un nuevo posicionamiento en el ámbito de las humanidades y de la enseñanza en general: problemáticas de las que, sin duda, la teoría literaria se hace cargo.

Este análisis propuesto así tendría lugar, claro está, dentro del ámbito de la reflexión teórica y consistiría en una revisión de los aspectos que la hacen ser ella y no otra cosa, del rol que desempeña en el mundo actual y del que, en nuestra opinión, podría o debería desempeñar. La propuesta conduce a hablar de características, valores, funciones y relaciones, temas presentes desde siempre y por lo tanto, desarrollados profusamente en una bibliografía inabarcable. El riesgo es múltiple; caer en reincidencias innumerables, intentar síntesis imposibles y abandonarse en razonamientos puramente teóricos son los peligros más evidentes. De aquí que el abordaje se circunscriba a un espacio singular en que teoría y práctica interactúan: el universo de Italo Calvino, teórico, crítico y escritor, cuya mirada reflexiva sobre la literatura a lo largo de su vida puede ser considerada, en primera instancia, una *mise en abîme* de la teoría contemporánea y, además, la proclamación de la supervivencia del arte literario.

PRIMERA PARTE: LITERATURA, PRODUCCIÓN Y CONTEXTO

Las cosas que la literatura puede buscar y enseñar son pocas, pero insustituibles: la forma de mirar al prójimo y a los demás, de poner en relación hechos personales y hechos generales, de atribuir valor a cosas grandes y a cosas pequeñas, de considerar los propios límites y vicios y los de los demás, de encontrar las proporciones de la vida, el lugar que ocupa el amor en ésta, así como su pureza y su ritmo, y el lugar que corresponde a la muerte y la forma de considerarla; la literatura puede enseñar la dureza, la piedad, la tristeza, la ironía, el humorismo, y tantas otras cosas necesarias y difíciles. Lo demás debe aprenderse en otra parte, en la ciencia, en la historia, en la vida, donde todos tenemos continuamente que ir aprendiéndolo.

Italo Calvino

III. LITERATURA Y SOCIEDAD

El presente trabajo propone observar la interdependencia entre la serie teórica y la serie literaria, considerando postulados de figuras reconocidas de la teoría y la producción ensayística y narrativa de Italo Calvino. La organización responde, como se anticipó en las notas introductorias y en el capítulo precedente, al criterio con que Jean Weisgerber ordena el panorama teórico del siglo XX; por lo tanto se tienen en cuenta las tres perspectivas básicas desde las cuales las teorías focalizan el hecho literario: la producción, la obra y la recepción o consumo.

En esta primera parte de la tesis se atiende al ámbito de la producción. El capítulo dedicado a la teoría, examina los postulados de quienes reflexionan sobre los modos en que la obra literaria establece nexos con la realidad, consideran la responsabilidad del autor con su contexto y a la literatura como producto y parte de esa realidad. Es decir, concepciones del arte que reenvían a tendencias y métodos de investigación focalizados por lo menos en una de las posibles cualidades o propiedades de la literatura en relación con la realidad efectiva: una función referencial que atiende a los distintos atributos del contexto representados en la obra; una función expresiva que observa la elaboración artística, psicológica, emocional y consciente, por parte de un escritor, y el posible impacto sobre el pensamiento, las emociones y la conciencia del lector; otra función que atañe a la capacidad cognitiva, instructiva y pedagógica de la comunicación literaria; y una cuarta función que se puede adjudicar a la obra cuando contiene una carga ideológica asumida y explícita y se convierte en posibilidad de propiciar reformas históricas y sociales.

El capítulo dedicado a Italo Calvino, a la teoría del autor y a la funcionalización narrativa de la misma, se centra en el análisis de la primera novela, *El sendero de los nidos de araña*, y atiende especialmente a los conceptos vertidos en el prólogo. Este escrito de índole ensayística redactado en 1964, curiosamente se ubica a mitad de camino entre la primera publicación de 1947 y *Seis propuestas para el próximo milenio*, de 1984, el último escrito que contiene las cinco conferencias que daría en Harvard y no alcanzó a pronunciar. En este eje temporal, se distinguen con nitidez tres etapas en que las preocupaciones de Calvino se orientan hacia uno de los elementos fundamentales del hecho literario: el contexto y el acto de producción, el texto en su inmanencia y el lector. En todas se articula la vinculación entre literatura y realidad –ya sea historia, sociedad, naturaleza o vida- y asume las más variadas actualizaciones. Por eso en general, y en particular en el caso de la problemática que aquí nos ocupa, distinguir entre textos literarios y teóricos no implica subestimar los primeros como ámbito de reflexión, registro y construcción de lo que llamamos realidad efectiva, vida, o mundo, sino, por el contrario, reconocer a ambos la capacidad de asumir estos aspectos.

1. LITERATURA, SOCIEDAD Y TEORÍA LITERARIA

El estudio de los vínculos que se establecen entre literatura, sociedad, escritor, crítica y público, en el ámbito teórico retrotrae al siglo XVII, cuando la literatura, en mayor o menor grado, es una actividad que sigue pautas fijas y aspira a los modelos de la antigüedad clásica; cuando, en términos generales, la concepción del arte considera el carácter suprahistórico de la belleza y de las leyes que la definen. Las convenciones provenientes del clasicismo se proponen como normas universalmente válidas, la reflexión sobre la literatura se reduce a determinadas cuestiones formales y la obra se aborda desde temáticas exclusivamente literarias¹. Por su parte, el escritor depende de un grupo reducido, generalmente noble, y las relaciones entre él y sus lectores se subordinan a esta dependencia. El mecenazgo establece “una ligazón plena de contradicciones y conflictos pero particularmente sólida entre el escritor, sus condiciones económicas de existencia y su público”².

¹ Cf. AAVV. *Literatura y sociedad*. Introducción, notas y selección de textos: Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977.

² *Ibid.*, p. 8.

En el siglo XVIII se inicia un lento proceso que finaliza con la ruptura de esa relación entre el artista y el círculo ilustrado y aristocrático del que depende; el quiebre, previsible, se acelera sobre todo con el desarrollo de la producción mercantil, el ascenso de la burguesía y la aparición de un mercado mediador. A partir de entonces el artista deja de ser un protegido, cambia la relación entre literatura y sociedad, y el tema de los condicionamientos o determinaciones de la producción literaria comienza a generar su ámbito propio dentro de la reflexión teórica.

Estas nuevas miradas sobre la relación entre literatura y sociedad coinciden, no casualmente, con la transformación de las concepciones tradicionales de la historia y la cultura. El siglo XIX vive las consecuencias de la Revolución Francesa y el despertar de las nacionalidades europeas, hechos que en conjunto marcan la decadencia del iluminismo y el surgimiento de un historicismo idealista y romántico. En el ámbito social y político, esto propicia la idea de nación como entidad histórica individual, cuya cultura responde a una unidad espiritual asumida por el pueblo de esa nación. En el ámbito estético, favorece el rechazo de un ideal universal de belleza y el abordaje de la obra de arte desde la perspectiva de las condiciones de su contexto de producción.

En efecto, al influjo del historicismo romántico se atribuyen los primeros estudios de ciertas manifestaciones artísticas hasta entonces ignoradas o subestimadas, como la poesía y el cuento populares, además de investigaciones referidas a la literatura como producto y parte integrante de la realidad social, o a la sociedad como lugar del consumo literario y sujeto de la creación literaria³.

La atención a los lazos que unen literatura y sociedad puede rastrearse, en rigor, desde Platón o, más lejos aun, desde los filósofos presocráticos, pero su estudio sistematizado remite, básicamente, al siglo XIX: se coincide en señalar que el proyecto de una sociología de la literatura se enuncia en 1810, en el título de la obra de Madame de Staël, *De la literatura considerada en sus relaciones con las instituciones sociales*. Jacques Leenhardt participa de tal afirmación y agrega: “esta escritora inaugura una tradición sociológica que nunca definirá con precisión las

³ Cf. ESCARPIT, Robert. “La definición del término ‘literatura’”. En: Escarpit, Robert y otros. *Hacia una sociología del hecho literario*. Madrid, Edicusa, 1974, pp. 259-272 -la referencia es de la p. 269-.

relaciones entre la sociedad y la obra, o entre la sociedad y el escritor, pero que no dejará de afirmar la existencia de tales relaciones”⁴.

También se coincide en señalar que las corrientes teóricas del siglo XX orientadas a la formulación y estudio de estos vínculos, constituyen desarrollos derivados del universo de discursividad fundado por Marx⁵, en colaboración con Engels, aunque ninguno de los dos se ocupó específicamente de la teoría literaria. Leenhardt rastrea de manera breve y completa la evolución de estos estudios de tendencia sociológica hasta 1967 y señala tres corrientes: la de F. Mehering, representante de una tradición filosófica y sociológica con fuerte marca de Hegel y Marx; la de Dilthey, con ascendencia kantiana, que propone aplicar el concepto de forma a la sociedad y a sus producciones culturales; y una tercera, de Luckács, kantiana en su origen, hegeliana y marxista después, que aporta en sus inicios el deslinde del concepto de “forma” y el de “estructura significativa” para abandonar luego el dominio de las formas puras y relacionarlas con el mundo. Cercano a este último, Karl Mannheim realiza aportes a la sociología del conocimiento pero, según Leenhardt, su trabajo en el campo específicamente literario no es comparable con el de Lukács.

En fin, en la década del veinte se asiste al nacimiento de una teoría estética propiamente marxista que subraya la importancia de la cultura y la filosofía en relación con la literatura. Las direcciones que multiplican la actualización de sus principios y se extienden aun en la segunda parte del siglo, pueden organizarse en las siguientes líneas: a) la teoría sobre el realismo de Georg Lukács (1885-1971); b) el anti-realismo basado en la crítica de la mimesis aristotélica de Bertold Brecht (1898-1956); c) el marxismo estructuralista de Lucien Goldmann (1913-1970); d) el anti-realismo o estética de la negatividad de Theodor Adorno (1903-1969) en el marco de la Escuela de Frankfurt; e) la consideración del arte como resistencia a las

⁴LEENHARDT, Jacques. “La sociología de la literatura: algunas etapas de su historia”. En: GOLDMANN, Lucien y otros. *Sociología de la creación literaria*. Traducción de Hugo Acevedo. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1971, pp. 45-73.

⁵FOUCAULT, Michel. “Qué es un autor”. En: *Entre filosofía y literatura*. Introducción y edición a cargo de Miguel Morey. Barcelona, Paidós, 1999, p. 344, 345 y 346. Cf. también con la siguiente idea de Eliseo Verón: “El destino póstumo de estos tres hombres [Marx, Freud, Saussure] dentro de sus campos científicos específicos es muy semejante: los desarrollos posteriores han sido antes que nada un diálogo -no siempre pacífico- con lo que ellos dijeron.” VERÓN, Eliseo. “Introducción: hacia una ciencia de la comunicación social”. En: AAVV *Lenguaje y comunicación social*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1968.

condiciones sociales de producción de Walter Benjamin (1892-1940); f) el marxismo anglo – norteamericano de Raymond Williams, Terry Eagleton y Frederic Jameson.

Exponer todas las variantes escapa a los objetivos del presente estudio que, en cambio, propone revisar los desarrollos relacionados con el pensamiento y el contexto teórico del autor literario tomado como núcleo organizador, Italo Calvino. Por esto las siguientes consideraciones atienden sobre todo las teorías de Lukács, Brecht y Goldmann.

2. TEORÍA SOBRE EL REALISMO. GEORG LUKÁCS

Georg Lukács (1885-1971) se ocupa de los nexos entre literatura y sociedad desde antes de su filiación al marxismo. En “Del prólogo a *Historia evolutiva del drama moderno*”, de 1909, expresa su convicción de que “las diferencias separadoras son más profundas entre determinadas épocas que entre distintas individualidades de la misma época”⁶ y si bien manifiesta su interés por la sociología de la literatura, deja suficientemente claro su desacuerdo, por aquel entonces, respecto de que lo social del arte se encuentra sólo en el contenido de las creaciones artísticas y de que las condiciones económicas son la causa del hecho artístico. En su opinión, “en épocas determinadas sólo son posibles determinadas concepciones de la vida, y a pesar de que la Sociología de la Literatura no se puede ocupar buscando la causa que origina esta concepción de la vida, estas intuiciones del mundo, constata en cambio el hecho de que determinadas intuiciones del mundo aportan unas formas determinadas, las posibilitan, y del mismo modo excluyen otras *a priori*”⁷.

En su *Sociología del drama moderno*, señala las diferencias formales entre éste y el drama desde la antigüedad hasta el siglo XVII. Observa que la composición del drama en el pasado se relaciona con la visión del mundo propia de la nobleza. En él, la valoración ética -única e incuestionable- no funciona como principio organizador y, en consecuencia, la acción dramática gira en torno a los conflictos de carácter.

⁶ LUKÁCS, György. “Del prólogo a *Historia evolutiva del drama moderno*”. En su: *Sociología de la literatura*. Barcelona, Península, 1966, p. 67.

⁷ *Ibid.*, p.69. En este sentido se acerca a lo que poco después propone Bajtin en su ensayo de 1924, “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”. En: BAJTIN, Mijail. *Problemas Literarios y Estéticos*. La Habana, Arte y Literatura, 1986, pp. 11-82.

El drama burgués, por su parte, “es el primero nacido de un contraste consciente de clases; el primero cuya meta fue dar expresión a la manera de sentir y de pensar de una clase que luchaba por la libertad y el poder y dar expresión a sus relaciones con las restantes clases”⁸. Es decir, constituye la manifestación de un grupo social conocedor de su lucha que se propone dar cuenta de ella artísticamente; por lo tanto, las clases y la lucha entre ellas desempeñan un rol determinante en la estructura de la acción y de los caracteres.

Por otra parte, en la medida en que se asume que los sentimientos, pensamientos y valoraciones de los hombres cambian según las circunstancias, la valoración también aparece como fuerza motriz de la composición dramática. Cada clase encarna una visión del mundo, una ideología, y en conjunto aportan diferentes éticas que marcan las oposiciones entre los hombres. Lukács denomina ‘pluridimensionalidad en lo social’ a este rasgo que considera formal⁹: las diferentes valoraciones éticas en la sociedad burguesa que en primera instancia parecerían representar un problema de contenido, se revelan entonces como problema decisivo de la forma.

En su *Teoría de la novela*, de 1920, sigue relacionando las formas artísticas con las formas de vida pero despoja sus análisis de categorías sociológicas como las de nobleza o burguesía. Define la epopeya como la épica de las “civilizaciones cerradas”, civilizaciones de otras épocas felices que creían en los dioses, y a la novela como la épica de las “civilizaciones problemáticas”, de épocas sin dioses. De este planteo se desprende que vincula las diferentes visiones de mundo asumidas por ambas composiciones con épocas históricas o, mejor quizás, con épocas de la historia de la filosofía¹⁰. También se deriva que epopeya y novela son dos formas del mismo género; es decir que una misma disposición apriorística del espíritu (épica) se modula de diferente manera en virtud de condicionamientos histórico-filosóficos diferentes. En otras palabras, la épica es una forma apriorística de estructuración y

⁸ LUKÁCS, György. *Sociología del drama moderno*. En su: *Sociología de la literatura*. Ed.cit., pp. 265, 267 y ss.

⁹ WAHNÓN BENSUSAN, Sultana. “La sociología de la literatura de Georg Lukács”. En: Sánchez Triguero (Director). *Sociología de la literatura*. Madrid, Editorial Síntesis, 1996, p. 57.

¹⁰ Reconoce además que sólo en las civilizaciones cerradas es posible la coincidencia entre historia y filosofía y señala que si bien las condiciones histórico-filosóficas que presiden la aparición de cada forma singular se pueden reconocer perfectamente, esto no alcanza para distinguir un sentido de progreso o decadencia que permita elaborar una filosofía de la historia. Cf., *Ibid.*, p. 60; y en: LUKÁCS, Georg. *Teoría de la novela*. Buenos Aires, Siglo XX, 1966, pp. 36, 37 y 40.

tiene por objeto “la totalidad extensiva de la vida”; la epopeya, por su parte, forma “una totalidad de vida acabada en sí misma”, mientras que la novela “busca describir y edificar la totalidad secreta de la vida”¹¹. La totalidad de la epopeya está establecida, es cerrada y responde a un mundo normatizado en el que no se pone en cuestión la imperfección de la vida porque no se advierte; en la novela en cambio, la totalidad se construye, no hay presupuesto sino búsqueda.

En efecto, según Lukács “la novela es la historia de una búsqueda *degradada*: búsqueda de valores auténticos en un mundo también degradado, pero a nivel más avanzado y de modo diverso”. El protagonista degradado –héroe demoníaco o problemático- es un loco o un criminal que busca de modo inauténtico valores auténticos en un mundo de conformismo y convenciones, “representa el contenido de este nuevo género que los escritores han creado en la sociedad individualista y al que se le ha dado el nombre de novela”¹².

A partir de esta relación entre el protagonista y el mundo –aunque poniendo el énfasis en la relación hombre/mundo, interior/exterior, y no en la lucha de clases ni en los condicionamientos materiales del sujeto-, Lukács distingue tres tipos de novela: la del “idealismo abstracto”, en la que el héroe tiene una conciencia demasiado estrecha en relación con su actividad y la complejidad del mundo; la del “romanticismo de la desilusión”, caracterizada por un héroe pasivo, con conciencia demasiado amplia para sentirse satisfecho con lo que el mundo convencional puede proporcionarle¹³; y la “novela de la educación”, en la que el héroe abdica de la búsqueda problemática pero sin aceptar el mundo de las convenciones ni renunciar a los valores auténticos.

En los dos primeros tipos de novela existe una relación antitética entre el héroe y el mundo. En el primero, el personaje intenta transformar el afuera que reconoce superior y la interioridad permanece quieta: parte a la aventura y su problemática interna apenas se manifiesta. En el segundo, la inclinación a la pasividad es “tendencia más a esquivar que a asumir los conflictos y las luchas exteriores, la tendencia a terminar con ellos, en el interior del alma y por sus propias

¹¹ *Ibid.*, pp. 45 y 59.

¹² Cf., GOLDMANN, Lucien. *Per una sociologia del romanzo*. Traduzione dal francese di Giancarlo Buzzo. Milano, Bompiani, 1967, pp. 12-13.

¹³ Cf.: “Por su carácter de cosmos, la interioridad está en condiciones de encontrar reposo en sí misma, de satisfacerse; en tanto que, para el idealismo abstracto, la condición misma de su existencia era, en primer lugar, que se transformara en conducta, que entrara en conflicto con el mundo exterior; aquí la posibilidad de evitar ese conflicto no está excluida de antemano.” LUKÁCS, Georg. *Teoría de la novela*. *Ed.cit.*, p. 104.

fuerzas, con todo lo que pueda afectarla”¹⁴; por esto, en detrimento de la fábula, se privilegian los estados de ánimo y el análisis psicológico.

En el tercer tipo de novela se establece una síntesis entre el héroe y el mundo y, a pesar de que el primero reconoce el sin sentido del segundo, vive en él sin renunciar a su interioridad. Esta ‘autolimitación’, definida por Lukács como “madurez viril”, implica la reconciliación del individuo con el mundo. El héroe se ubica a mitad de camino entre el idealismo y el romanticismo, entre la aventura y la contemplación, y así se logra, entre la conciencia y el mundo, una síntesis dialéctica que comprende la discrepancia entre ambos. No hay protesta, tampoco aceptación resignada, “sino toma de conciencia del divorcio que separa la interioridad y el mundo”. De esta manera, la vivencia es al mismo tiempo comprensión que se esfuerza por hacer justicia a las dos partes: en la impotencia del alma para ejercer una acción eficaz sobre el mundo reconoce lo esencial de la acción y la debilidad del alma. El héroe asume que sólo puede realizarse en la convención, ella es necesaria y éste es su único atributo inmutable. No trata de pertenecer a un orden a ciegas sino de interiorizar que un orden lo precede y define históricamente.

La realidad es un flujo y un choque de fragmentos, pero sobre todo tiene un orden que el novelista expresa en una forma “intensiva”: presenta al lector una imagen de la riqueza y la complejidad de la vida, y de esta imagen emerge la sensación de un orden en el interior de la complejidad y de la sutileza de la experiencia vivida. Esto se consigue si las contradicciones de la existencia social se realizan en un todo formal, si “la obra de arte brinda un reflejo de la realidad más fiel en su esencia, más completo, más vivo y animado del que el espectador posee en general, o sea, pues, que le lleva, sobre la base de sus propias experiencias, sobre la base de la colección y la abstracción de su reproducción precedente de la realidad, más allá de dichas experiencias, en la dirección de una visión más concreta de la realidad”¹⁵. “Reflejar” significa expresar una estructura mental mediante palabras; es algo más que la simple apariencia externa y que la intención de reproducir fotográficamente: la verdadera obra realista transmite la sensación de “necesidad

¹⁴ *Ibid.*, p.105.

¹⁵ LUKÁCS, Georg. “Arte y verdad objetiva”. En su: *Problemas del realismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1966, pp. 21-22.

artística” de las imágenes presentadas, y ellas poseen la “intensa totalidad” que corresponde a la “extensa totalidad” del mundo mismo¹⁶.

Esta concepción de la literatura lleva a Lukács a valorar el realismo decimonónico en contraposición con el influjo del surrealismo, el expresionismo y las nuevas tendencias experimentalistas de la novela contemporánea. En su opinión, la novela refleja al individuo frente a las fuerzas antagónicas de la sociedad y a ésta en su dinamismo y en una visión integradora. El realismo se acerca a la esencia del desarrollo histórico, en cambio la novela contemporánea muestra la superficie de los fenómenos. Según Lukács, los escritores naturalistas, simbolistas, expresionistas y surrealistas cometen la equivocación de reflejar la realidad tal como se les aparece de forma inmediata; destacan momentos aislados del sistema capitalista, su crisis y su desorden, pero no ahondan en la esencia profunda, en la coherencia entre las experiencias y la vida de la sociedad, ni en las causas ocultas de esas experiencias.

Para encontrar un verdadero reflejo de la realidad como un todo hay que volver a los grandes escritores realistas, como Gorki y Thomas Mann, por ejemplo, que han sido capaces de producir tipos literarios de valor duradero, tipos con características perennes que en tanto representan tendencias del desarrollo objetivo de la realidad, e incluso de la humanidad, son efectivos durante un extenso periodo de tiempo. Los escritores capaces de crear tales tipos son la verdadera vanguardia. En sus presunciones se describen las tendencias de todo el desarrollo social y con ellos la literatura se reviste de fuerza sociológica.

3. EL ‘ANTI-REALISMO’ DE BERTOLD BRECHT

Bertold Brecht (1898-1956) prefiere una perspectiva menos rígida respecto de la asumida por Lukács y polemiza con él en torno al expresionismo y sus técnicas¹⁷. Sostiene que la descripción de un mundo en perpetua transformación exige sin cesar

¹⁶ *Ibid.*, p. 23.

¹⁷ El pensador marxista Francisco Posada da cuenta de la polémica que enfrentó a Brecht con Lukács y toma partido por el primero. Sin desconocer las dimensiones de la ‘filosofía lukacsiana’, le señala, como uno de sus mayores defectos, la ubicación del arte en el orden del saber racional y el requerimiento, teñido de conservadurismo, de que el arte debe ser un reflejo armónico y equilibrado de la realidad. Cf. POSADA, Francisco. *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista*. Buenos Aires, Galerna, 1969. En otro nivel de lectura de ambos autores, Calvino, que los considera “dos de las más grandes inteligencias del marxismo mundial en el campo de la estética”, también toma partido por Brecht. Cf. “Brecht”. En: *Saggi I. Ed.cit.*, pp. 1301-1302.

nuevos medios de expresión. La literatura es un arma política en la lucha revolucionaria y un instrumento de transformación de la realidad.

El *Breviario de estética teatral (Kleines Organon für das Theater)* se publica en 1948, treinta años después de *Baal*, su primera obra. En setenta y siete apartados recoge conclusiones que la experiencia acumulada le permite formular, cuando su producción dramática ya es enorme.

En primer término rechaza la identificación (apartados 12 al 34 inclusive) y propone el distanciamiento (desde el 35 en adelante) como método necesario para realizar un teatro acorde con los nuevos tiempos. “Hay que romper con el hábito que iguala distintas estructuras del pasado con la nuestra, y en consecuencia nuestra época adquiere el carácter de algo que siempre ha existido y es eterno. Nosotros queremos destacar y mantener su diversidad, y no perder de vista su carácter transitorio.”¹⁸ La representación distanciadora permite reconocer el objeto, pero al mismo tiempo lo muestra como algo ajeno o distante, quita a los acontecimientos su sello de familiaridad y produce el efecto de extrañación (apartados 41 al 47).

En síntesis, mientras el teatro nacido de las concepciones aristotélicas propone la ilusión de que lo actuado en el escenario es un fragmento de vida real y el público participa de él con sus emociones, Brecht postula que el espectador debe darse cuenta de que se trata de un espectáculo. Por lo tanto, la intención final no es la catarsis sino provocar una actitud crítica racional respecto de lo mostrado. De esta manera, frente al credo de que el espectáculo es mejor mientras el espectador más se conmueve e identifica con el héroe, más se imita la acción y el actor encarna su papel, Brecht propone que el espectador se aleje de la identificación, no sufra con el destino del personaje, reflexione críticamente sobre el conflicto y asuma posiciones: “Si hacemos actuar a nuestros personajes sobre la escena como impulsados por fuerzas sociales diversas de acuerdo con las distintas épocas, modificamos la tendencia de nuestro espectador a abandonarse al ambiente escénico. Ya no pensará más: “así actuaría también yo”, porque tendrá que agregar “si viviese en las mismas condiciones.”¹⁹

¹⁸ BRECHT, Bertold. *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires, La rosa blindada, 1963, p. 35.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 35-36.

El actor por su parte, debe colaborar con la formación de esta conciencia, por eso en lugar de encarnar su papel debe denunciarlo (apartado 47 y siguientes). No tiene que engañar al público y hacerle creer que quien actúa es el personaje; tampoco dar la sensación de que no se ha ensayado nunca y que en el escenario ocurren las cosas por primera vez. “El actor cuenta, representa la historia de su personaje, sabe más que él” conoce el final de la obra desde el principio y esto le permite “conservar una serena libertad” (apartado 49).

Además, debe poseer el saber de su tiempo y, para ello, participar en la lucha de clases y asumir una posición. Esto es un “elemento imprescindible del arte dramático; y esa elección hay que hacerla fuera del teatro” (apartado 55). En arte, permanecer imparcial significa ponerse al lado del partido dominante.

La construcción de un personaje se hace en conjunto, de modo que no hay lugar para el lucimiento de un actor ‘estrella’ (apartado 57 y siguientes). Todos los actores en algún momento ejecutan todos los papeles, “intercambian sus partes durante las pruebas”, y de esta forma el personaje se construye en contacto con los demás. Los personajes se muestran implicados en una praxis social en la que cada uno es regido por un tipo fundamental de relación de poder (desde el servilismo hasta el despotismo violento y/o cínico) y, al mismo tiempo, reúne un conjunto de rasgos propios de un individuo. A partir de las actitudes que los personajes mantienen entre ellos se crea el ámbito gestual: las actitudes están determinadas por un gesto social y generalmente son complicadas y contradictorias. Sólo la “historia”, “el corazón de la manifestación teatral”, da la posibilidad de unificar estas contradicciones (apartado 64).

Brecht apela a la capacidad del dramaturgo como inventor de la fábula, y subraya que la acción no debe ser imitación sino relato. El punto de vista en la construcción de la fábula que se pone en escena es el de la utopía socialista revolucionaria: la ilusión de realidad se elimina para poder juzgar sus causas y encontrar salidas. Por eso el teatro épico brechtiano prefiere la narración a la exposición. Además da a conocer *a priori* la problemática del drama y produce interrupciones (comentarios, coros), de manera que los acontecimientos no se suceden inadvertidamente sino que el espectador puede intervenir entre ellos y ejercer la facultad del juicio.

En resumen, se pretende evitar la aceptación pasiva y sentimental del espectáculo por parte del público, invitado en cambio a reflexionar, a racionalizar lo visto en el escenario y adoptar una postura crítica y activa. Según Brecht, tanto el público como los actores deben mantener un estado de distancia crítica con respecto a la obra y a su representación. Exige recordar a los espectadores que asisten a un espectáculo y evitar su identificación con los personajes y la acción. A su vez, los actores deben distanciarse de los papeles que les toca representar para poder transmitir su visión del personaje y no confundirse con él.

En consecuencia, el teatro es simultáneamente un instrumento lúdico y un vehículo de acción y concientización social. Inmerso en la lucha contra los opresores y a favor de los oprimidos, toma la productividad como tema, adapta el materialismo dialéctico, apela al efecto de extrañamiento y abdica de la técnica de la identificación que mantiene el poderío de la clase burguesa.

Hasta el fin de su vida Brecht sostiene la tesis de que el teatro puede contribuir a modificar el mundo. Considera que el arte debe actuar sobre todos los hombres, independientemente de su edad, educación y condición: se opone entonces a las obras que necesitan ser explicadas para entenderse; sin embargo, la auténtica popularidad no vuelve banal al arte sino que lo democratiza, hace de un pequeño círculo de entendidos, un gran círculo de entendidos. Popularidad y experimentalismo no se excluyen, como tampoco lo hacen la poesía y la ideología²⁰. Todas resultan ser expresiones artísticas que promueven un cambio social liberador desde la conciencia de los espectadores y lectores.

4. LA ESCUELA DE FRANKFURT

Se llama así al grupo asociado al Instituto de Investigación Social, creado en 1922, afiliado a la Universidad de Frankfurt y constituido, entre otros, por Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Leo Lowenthal, Erich Fromm, Jürgen Habermas y Herbert Marcuse. No es fácil encontrar siempre elementos ideológicos comunes entre ellos y gran parte de las diferencias se atribuyen a las interpretaciones que hacen del marxismo, a los distintos pensamientos filosóficos que tienen en cuenta en sus estudios, o al grado de acercamiento al psicoanálisis.

²⁰ BRECHT, Bertold. *Sobre carácter popular y realismo*. En su: *El compromiso en literatura y arte*. Península. Barcelona, 1973, p.242.

Durante el período nazi sus miembros se exilian en Ginebra, París y Londres; algunos, como Horkheimer y Adorno, en Estados Unidos. Regresan a Alemania en la década del cincuenta y, a partir de entonces, se abocan a la investigación de cuestiones sociológicas y filosóficas, el estudio de la autoridad, el análisis del fenómeno del nazismo, la formulación de una nueva teoría estética y literaria marxista, el examen del papel de los medios de comunicación de masas, todo ello desde un pensamiento dialéctico conocido como ‘Teoría crítica’²¹. En efecto, más allá de las diferencias, han coincidido por lo general en defender esta ‘teoría crítica’ que, frente a la llamada ‘teoría tradicional’, se desarrolla en una sociedad dominada por las técnicas de producción industrial. El espíritu crítico, en tensión con la sociedad, aspira a ir más allá de dicha tensión y suprimir la barrera entre el individuo y las relaciones que afectan a los procesos de trabajo, sobre las cuales se edifica la sociedad.

La teoría crítica insiste en que el sujeto es un individuo real, relacionado con otros individuos, miembro de una clase y en conflicto con otras. No por eso se limita a formular ideas y sentimientos de una clase social en un momento de la historia sino que representa la no aceptación de un *statu quo* histórico social y la posible formulación de un esquema en el que se puedan insertar un pensamiento acerca del futuro y un pensamiento futuro.

Por lo demás, tienden a denunciar los procesos falsamente liberadores y emancipadores y buscan una razón opuesta al totalitarismo y al liberalismo que pueda dar cuenta de las decisiones a tomar. Algunos terminan en un pesimismo respecto de las posibilidades de la razón y de la historia humanas. Otros se inclinan hacia un tipo de racionalidad abierta unido a una teoría general de la comunicación, cuya objetividad está alejada tanto del formalismo como del empirismo²².

En *Dialéctica de la Ilustración*, publicada en Ámsterdam en 1947, Horkheimer (1895-1973) y Adorno (1903-1969) critican la civilización técnica y la cultura del sistema capitalista -‘industria cultural’ o ‘sociedad de mercado’- que no persigue otro fin que el progreso técnico. Esta civilización, surgida del espíritu de la

²¹ VALLES CALATRAVA, José. “La escuela de Frankfurt”. En: SANCHEZ TRIGUEROS, Antonio (Director). *Sociología de la literatura. Ed. cit.*, p. 80.

²² Para las voces Escuela de Frankfurt - Teoría crítica - Adorno, Theodor - Horkheimer, Max, Cf. Payne (Compilador). *Op.cit.*; Jordi Cortés Morató y Antoni Martínez Riu. *Diccionario de filosofía* en CD-ROM. Barcelona, Empresa Editorial Herder S.A., 1996. Ferrater Mora. *Diccionario de filosofía*.

Ilustración y de su concepto de razón, para Adorno representa un dominio racional sobre la naturaleza que implica, paralelamente, un dominio irracional sobre el hombre; los diversos fenómenos de barbarie moderna –el fascismo y el nazismo entre ellos- se interpretan como manifestaciones de esta actitud de dominio²³.

Con el fin de liberar la razón del dominio autoritario sobre las cosas y los hombres, que arrastra desde que es ilustrada, Adorno propone el método dialéctico de la no identidad, del respeto por la negación, las contradicciones, lo diferente, lo disonante, lo que llama también inexpresable. Sin duda esto se relaciona con su principio de la crítica cultural, expresado en una carta a Benjamín: lo “alto” y lo “bajo” son partes complementarias de un todo mayor, son “mitades desgarradas de una libertad integral a la cual, sin embargo, no equivalen”. Ambas, sostiene, llevan los estigmas del capitalismo”, y ambas “contienen elementos de cambio”²⁴.

Además, considera la cultura de masas un producto industrial de máxima importancia para la manipulación ideológica del deseo y la necesidad.

Con respecto a la literatura, según Adorno ella no establece un contacto directo con la realidad. En el escrito de 1958, “Lukács y el equívoco del realismo”, rebate ácidamente los postulados del filósofo húngaro y manifiesta que “el arte es la antítesis de la sociedad y no se puede deducir inmediatamente de ella”, constituye un espacio de distanciamiento de la realidad y de negación de esa realidad alienante y explotadora. “Una obra de arte lo es en función de su capacidad o grado de alejamiento de lo real; el arte, por lo tanto, es utopía (negación de lo existente y anhelo de lo nuevo)”: entiende que el distanciamiento aumenta la capacidad crítica del destinatario, por esto revalora el arte vanguardista que “desconcierta la conciencia realista, ingenua, ordinaria” y, con su aparente falta de sentido, ejerce una función mucho más crítica y liberadora que el arte realista.

En relación con lo postulado por Lukács, afirma que “el arte no conoce la realidad en tanto que la reproduce fotográficamente o de un modo “perspectivista”, sino en cuanto que expresa en virtud de su constitución autónoma lo que queda

²³ Italo Calvino no ve con buenos ojos que se adjudiquen a las ‘Luces’ todas las culpas de los males. Manifiesta además que es refractario a las ideas de Adorno y que con respecto a esta escuela tedesco-americana “sus reservas son siempre fuertes”. Cf. “Colloquio con Ferdinando Camon”. En: *Saggi II*, p. 2794.

²⁴ OSBORNE, Meter. “Adorno, Theodor”. En: *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Ed.cit., pp. 3-4.

velado por la figura empírica de la realidad”²⁵. Esta autonomía permite a la obra de arte distanciarse del mundo empírico, de las coerciones de la práctica y colocarse frente a ellos como diferente.

Además de autónomo, el arte es también un hecho social y por ello heterónomo; sin embargo, su dimensión social se debe sobre todo a su oposición a la sociedad, “oposición que adquiere cuando se hace autónomo”: de allí que la instancia autónoma y el hecho social se consideren una duplicidad constitutiva del arte²⁶.

La afirmación de la autonomía se realiza por la configuración formal. Sólo a través de la “ley formal” se puede descifrar lo que una obra dice sobre el mundo (el “contenido de verdad”). Ahora bien, el producto artístico vive de esa antítesis autonomía-heteronomía y no puede ser únicamente autónomo ni únicamente heterónomo. En este doble carácter radica la fuerza de la obra para resistir ser incluida pacíficamente en el universo de las mercancías. Además es el fundamento para entender que aprehender el “contenido social” de una obra literaria implica recurrir a un procedimiento inmanente: nada que no esté en las obras, que no sea parte de su propia forma, legitima la decisión acerca de lo que el contenido de ellas, lo poetizado mismo, representa socialmente. Determinar esto exige tanto un saber de la interioridad de la obra de arte cuanto de la sociedad que le es exterior²⁷.

De esta manera, los postulados de Adorno marcan la distancia con la concepción sartreana de la literatura como compromiso, con la del arte por el arte, la del realismo socialista y la del inmanentismo formal: la literatura no es denuncia social, ni tiene un fin en sí mismo, ni refleja la sociedad, ni es objeto estético puro. El hecho artístico es esencialmente dialéctico y, en consecuencia, su función crítica no radica ni en decir ni en hacer una crítica a la sociedad, sino en oponerse a ella desde su autonomía. “El arte es algo social, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que adquiere sólo cuando se hace autónomo.”²⁸

En síntesis, la obra de arte tiene un doble carácter de hecho social -porque surge de la sociedad- y de ente autónomo -porque posee reglas propias y parte de sus propias formas-, y si pretende seguir independizada de la sociedad para impugnarla

²⁵ ADORNO, Theodor. “Lukács y el equívoco del realismo”. Traducción de Andrés Vera Segovia. En: AAVV. *Realismo: ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1969, p. 57.

²⁶ ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz. “Adorno: la estética de la negatividad”. En: *Literatura / sociedad*. Buenos Aires, Hachette, 1983, p. 146.

²⁷ *Ibid.*, p. 147.

²⁸ ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Madrid, Taurus, 1971, p. 70

desde su propia independencia, no debe descuidar lo que la hace autónoma: su forma. Por lo tanto, la oposición a la sociedad consiste en hablarle con el idioma que lo social no habla: sus formas.

Walter Benjamin (1892-1940), que en general se incluye en los estudios que abordan la Escuela de Frankfurt, aunque siempre señalando su heterodoxia o “colocación más bien excéntrica respecto de ella”²⁹, también entiende el arte como resistencia a las condiciones sociales, pero se refiere sobre todo a la producción. En su ensayo de 1936, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”³⁰, describe la base material de la reproducción artística: cada época reproduce el arte con sus propios mecanismos, pero la reproducción por medios técnicos (fotografía o copia en serie) cambia sustancialmente la imagen tradicional de arte. “Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra.” La reproducción técnica del arte destruye el aquí y el ahora del original y, para explicar esta destrucción, Benjamin introduce el concepto de aura: trama peculiar de tiempo y espacio, la única aparición de una distancia, por muy pequeña que sea. La técnica de reproducción aparta a la forma reproducida de la tradición a la que pertenece la obra original e ignora el carácter genuino de su aura. Cuando se rompe el aura del original, se transforma su función total. En vez de una base ritual, aparece otra práctica. Benjamin entiende que la naturaleza autónoma del arte desaparece cuando se esfuma su base ritual.

En general, su obra, crítica y fragmentaria, fija la atención en la cultura decimonónica, en la poesía surrealista, la obra de Kafka, el teatro barroco alemán, en el impacto de las técnicas de representación y su posibilidad de reproducción en serie y en la recepción de la obra artística. Desarrolla una importante reflexión sobre el rol determinante de la modernización urbana en el surgimiento de la poesía moderna; por ejemplo, la transformación de París por obra del Barón Hausmann en la

²⁹ ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz. *Op.cit.*, pp. 143-149.

³⁰ BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En su: *Discursos interrumpidos. Filosofía del arte y de la historia*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. 15-57.

gestación de la poesía de Baudelaire (*La flores del mal* y los *Pequeños poemas en prosa*)³¹.

5. EL ESTRUCTURALISMO GENÉTICO DE LUCIEN GOLDMANN

Lucien Goldmann, cuya formación se inicia con el conocimiento de las obras de Lukács, aspira a analizar el espacio social desde una perspectiva sistemática y, sobre todo, su incidencia en la gestación del objeto literario. Propone como método el “estructuralismo genético” que funde la crítica sociológica con el estructuralismo.

La primera afirmación en que basa su método es que “toda reflexión acerca de las ciencias humanas se efectúa, no desde el exterior, sino desde el interior de la sociedad”; tal reflexión además, “es una parte –más o menos importante según los casos- de la vida intelectual de la sociedad y, a través de ésta, de la vida social en su totalidad”³².

La segunda idea fundamental es que “los hechos humanos son respuestas de un sujeto individual o colectivo y constituyen una tentativa con miras a modificar una situación dada en un sentido favorable a las aspiraciones de ese sujeto”³³, por esto revisten un carácter significativo.

Ambas premisas promueven un cambio sustancial en los métodos de la sociología de la literatura. Ya no se trata de focalizar la relación entre el contenido de las obras literarias y el de la conciencia colectiva, lo cual tiene un doble efecto negativo: por una parte, incita al creador a realizar una transposición lo más directa posible de la realidad y de esta manera limita su imaginación creadora; por otra parte, en la medida en que el investigador atiende particularmente a lo que la obra tiene de reproducción de la realidad y de la vida cotidiana, termina convirtiendo a la obra en documento y a su trabajo en ‘auxiliar’ de otros que lo contienen o lo usan, precisamente, como tal.

Por eso el estructuralismo genético entiende, en cambio, que la relación esencial entre vida social y creación literaria incumbe a las “estructuras mentales”. Estas categorías organizan a la vez “la conciencia empírica de cierto grupo social y el universo imaginario creado por el escritor”; de aquí resulta que la estructura mental

³¹ Calvino conoce este trabajo y de ello da cuenta en “La città-romanzo in Balzac”. En: *Saggi I*, pp. 780-781.

³² GOLDMANN, Lucien. “La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método”. En: AAVV. *Sociología de la creación literaria*. Traducción de Hugo Acevedo. Buenos Aires, Nueva Visión, 1971, p. 11 y siguientes.

³³ *Ibid.*, p. 12.

refiere los comportamientos de un grupo, es decir, los fenómenos que cuentan son sociales y no individuales. Además, en la medida en que la estructura “constituye un comportamiento para un sujeto (individual o colectivo) en una situación dada”³⁴ y tiende a una solución frente a problemas compartidos, posee también un carácter funcional.

Goldmann emplea la noción de estructura como una totalidad cuyas propiedades determinan las de los elementos que la componen; ahora bien, esa totalidad en las sociedades es el fruto de un proceso de equilibrios logrados, el resultado de realidades que son dinámicas. De este modo, las estructuras son totalidades funcionales de comportamientos de sujetos colectivos y están subordinadas al dinamismo de los procesos que establecen y rompen el equilibrio continuamente.

Estas estructuras son, además, “significativas”, es decir que sus propiedades determinan las de los elementos que las componen y, al mismo tiempo, están determinadas por las de las totalidades más amplias que las engloban. De este modo, la finalidad de un hecho –o de un comportamiento- no depende de la conciencia del sujeto sino que adquiere su significación en la totalidad de comportamientos en la que es incluido. La noción de finalidad interna y la de significación reenvían nuevamente a la de estructura: la significación de un elemento es dada por el conocimiento de la estructura de la que forma parte; igualmente, la significación del hecho se alcanza mediante el conocimiento de la totalidad englobante.

La funcionalización de estos conceptos aparece ampliada en la publicación de 1958, “El concepto de estructura significativa en historia de la cultura”. Aquí Goldmann aclara que la estructuración de las grandes obras expresan actitudes globales del hombre ante los problemas fundamentales que plantean las relaciones interhumanas y las relaciones entre los hombres y la naturaleza, y llama a estas actitudes “visiones del mundo”.

El universo imaginario creado por un artista es transposición de las estructuras categoriales que rigen la conciencia colectiva. La interdependencia de los elementos constitutivos de una obra expresa la interdependencia de las respuestas a los diferentes problemas planteados por las relaciones humanas y las relaciones entre

³⁴ *Ibid.*, pp. 14-15.

los hombres y la naturaleza³⁵. Gran parte del carácter estético radica en la unidad de la estructura y en la visión de totalidad que comporta. La unidad está dada sobre todo por la coherencia estructural que también es una virtualidad dinámica en el interior de la obra y de los grupos sociales: ambos constituyen, en cada ámbito, una estructura significativa hacia la cual tienden el pensamiento, la afectividad y el comportamiento de los individuos.

Por eso el investigador trata de descubrir una estructura de la totalidad del texto (comprensión) y luego relaciona la obra con estructuras exteriores: la estructura mental que a su vez organiza la conciencia de un grupo social (explicación); en otras palabras, da cuenta de la génesis de la obra considerando la situación socio-histórica de la que surge. La homología permite al investigador establecer la relación entre los distintos niveles estructurales: la estructura de la obra se relaciona con la estructura mental (sujeto colectivo) y por lo tanto ésta explica a aquella. De esta manera, literatura y sociedad se ofrecen íntimamente relacionadas, como un objeto de estudio abordable con una metodología científica, por parte de un investigador que, interpretando la primera, es decir, comprendiéndola y explicándola, puede incluso dar cuenta de la segunda.

A partir de estos principios, luego, en *Para una sociología de la novela*, Goldmann propone que “el problema que debe afrontar una sociología de la novela es la relación entre la forma novelesca y la estructura del ambiente social en el cual se desarrolla”³⁶. Más adelante formula la hipótesis de que la forma novelesca es “la transposición en el plano literario de la vida cotidiana en la sociedad individualista originada por la producción para el mercado”. Además, intenta explicar las novelas concretas en términos sociológicos porque esto ayuda a comprender mejor las obras y, simultáneamente, el conocimiento de la obra puede permitir definir la sociedad que la ha producido. Importa entonces el estudio de la forma novelesca considerando los dos momentos de la interpretación: la descripción de las estructuras del género y la explicación de esas estructuras incluyéndolas en estructuras más amplias, las del intercambio en la sociedad capitalista, dos aspectos que lo llevan a plantearse luego la evolución del género.

³⁵ Cf. GOLDMANN, Lucien. “El concepto de estructura significativa en historia de la cultura”. En: AAVV. *Literatura y sociedad*. Ed.cit., pp. 65-66.

³⁶ GOLDMANN, Lucien. *Per una sociología ...* Ed.cit., p. 19 y ss.

En síntesis, el sujeto de la creación cultural es colectivo y, en virtud de ello, un escritor individual es capaz de llevar hasta un grado de coherencia muy avanzado las estructuras que la conciencia colectiva ha elaborado de forma relativa y rudimentaria. En consecuencia, las relaciones entre arte y sociedad no han de buscarse ni en las formas ni en los contenidos, sino en las estructuras mentales, en las “categorías que organizan a la vez la conciencia empírica de cierto grupo social y el universo imaginario creado por el escritor”. Entre las estructuras mentales del grupo y las de la obra existe una relación de homología, es decir un sistema de relación similar.

Goldmann afirma que la validez y riqueza de una obra reside en que es una afirmación coherente y unitaria de una visión de mundo. Incluso, en *Sociología de la creación literaria*³⁷, acepta que la obra puede contener más de una concepción del mundo. Esta multiplicidad de voces, este diálogo de posiciones frente a la vida, constituiría también la particularidad de la literatura³⁸.

Por último, en la medida en que la creación literaria no es un reflejo de la conciencia real sino que asimila y perfecciona el máximo de conciencia posible de una comunidad, reviste un papel importantísimo en la constitución de esa conciencia. Por eso Goldmann también insiste en el protagonismo del escritor y en la capacidad de las obras para transformar la sociedad y procurar el desarrollo de valores perdidos con el avance del individualismo y la cosificación.

6. EL CASO ITALIANO

En el ámbito italiano, por los años cuarenta, dos factores fundamentales determinan el diseño de los principios teóricos que orientan la producción de entonces hacia los intereses en la sociedad y la cultura: la revista *Il Politecnico*, dirigida por Elio Vittorini, y el descubrimiento de la obra de Gramsci.

La obra de Gramsci (1891-1937) en esta época entra en el debate cultural con fuerza extraordinaria. Particularmente en relación con la teoría literaria, las

³⁷ GOLDMANN, Lucien. *Sociología de la creación literaria*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1971.

³⁸ Esta concepción es notoriamente cercana a los conceptos de polifonía y dialogismo de Bajtin, autor que sin duda tendría un lugar destacado en esta parte de las reflexiones. Sin embargo, atendiendo a la figura de Italo Calvino también como organizadora de la exposición teórica, los estudios del Círculo de Bajtin se abordan en otra parte de la tesis.

propuestas que más estimulan la atención se concentran en tres aspectos: la polémica con Croce, la literatura nacional popular y el intelectual nuevo y diferente.

Gramsci comparte con Croce la importancia de la forma en la obra de arte y admite que determina su categoría artística, pero el mismo principio lo lleva a consideraciones diferentes de las croceanas. Gramsci dice que “dos escritores pueden representar (expresar) el mismo momento histórico social, pero uno puede ser un arista y el otro un simple *untorello*. Agotar la cuestión limitándose a describir lo que los dos representan o expresan socialmente, resumiendo más o menos las características de un determinado momento histórico social, no significa ni siquiera rozar el problema artístico”³⁹. De esta manera, apuesta a una obra hecha no sólo de contenido. Lo ratifica cuando afirma que indagar sobre el carácter artístico de una obra no excluye observar los sentimientos o las actitudes hacia la vida que circulan en ella sino que, lo que se excluye es “que una obra sea bella por su contenido moral y político, y no por la forma en que el contenido abstracto se ha fundido y consustanciado”.

Por otra parte, reconoce que el contenido siempre está históricamente determinado, y este nexo entre arte e historia lo aleja de la perspectiva del gusto, fundamental en el análisis croceano. El distanciamiento también se advierte en su concepción de la crítica que en su opinión, además de ser especializada debe cumplir una función social. Cree, con De Sanctis, que en ella “la lucha por una nueva cultura, es decir, por un nuevo humanismo, la crítica de las costumbres, los sentimientos y las concepciones del mundo, deben fundirse con la crítica estética o puramente artística, con un fervor apasionado, aunque sea en forma de sarcasmo”.

En cuanto a la organización de una nueva cultura, según Gramsci, la responsabilidad prioritaria debe asumirla el intelectual. Además, como se señala, la investigación que realiza sobre sus condiciones sociales tiene como real objetivo el análisis de la construcción de los valores sociales, “el interés de analizar las formas ideológicas e institucionales con que se forma lo que él considera el espíritu público”⁴⁰. Este análisis es la base del reclamo a la clase intelectual italiana en general, y a la literatura en particular, por haber sido la voz de un grupo restringido y

³⁹ GRAMSCI, Antonio. “Arte e cultura”. En: *Letteratura e vita nazionale*. Perugia, Editori Reuniti, 1979. Se citan fragmentos de los apartados ‘Arte e lotta per una nuova civiltà’ (pp. 4-8); ‘Arte e cultura’ (pp.8 y 9); ‘Per una nuova letteratura (arte) attraverso una nuova cultura’ (pp.9-10); ‘Criteri di critica letteraria’ (pp. 11-15).

⁴⁰ Cf. MARTÍNEZ ROMERO, Carmen. “La crítica marxista italiana”. En: SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (Director). *Sociología de la literatura*. Ed.cit., pp. 89-90.

no la expresión de las mayorías, de sus exigencias, de sus necesidades, de su realidad.

La falta de una literatura nacional popular promueve el rechazo del intelectual en vigencia y prefigura las características de uno nuevo: “técnico más político”, inserto en el momento contemporáneo y en la problemática histórico social; responsable de la formación de nuevos valores y de una creación artística que permita a toda la comunidad nacional reconocerse en ella.

Estos postulados coinciden con el objetivo de fondo asumido por el neorrealismo y, de este modo, con los momentos iniciales de la creación literaria de Italo Calvino, cuyo deseo por aquel entonces es “escribir una obra sobre el hombre nuevo que debía nacer de la lucha partisana y que representaría la esperanza y la ilusión de una sociedad mejor”⁴¹.

Estos postulados también coinciden con el programa de Vittorini, anunciado en el primer número de *Il Politecnico*, revista semanal que, como se dijo, junto con el descubrimiento de la obra de Gramsci constituye un factor fundamental en la determinación de los principios teóricos de aquel momento.

Il Politecnico se publica en Milán, entre 1945 y 1947, y desde el comienzo declara como objetivo de primera línea trabajar para una nueva cultura capaz de incidir en la sociedad. En palabras de Vittorini, “una cultura que impida los sufrimientos, que los conjure, que ayude a eliminar la explotación y la esclavitud, y a vencer la necesidad”⁴². Desde estas publicaciones se llama al intelectual a asumir un rol operativo, de compromiso, para hacer de la cultura una fuerza con que pueda contar la sociedad.

Para Vittorini, la nueva cultura tiene que ser ‘antiprovincial’ y debe informar a los lectores, ponerlos al corriente de todo lo que durante el fascismo ha estado prohibido o restringido. Los primeros números incluso aparecen como periódicos murales, pegados sobre las paredes de Milán, y presentan, junto con un artículo de fondo, escritos sobre política, historia, economía, crítica de arte, filosofía, entrevistas,

⁴¹ CALVO MONTORO. *Italo Calvino. Op.cit.*, p. 46.

⁴² VITTORINI, Elio. “Una nuova cultura”. En: *Il politecnico*, n°1, 29 settembre 1945. Una reproducción de éste y los números siguientes, además de un extracto de los artículos, se pueden leer hoy, 28 de julio de 2007, en: spazioinwind.libero.it/nb/vittorini/Politecnico.htm

textos poéticos y narrativos, italianos y extranjeros. Se publican entonces las nuevas traducciones de Hemingway, Majakovskij, Pasternàk y Brecht entre otros.

La crítica marxista, por entonces, declara al decadentismo pasado como una expresión lejana de las fuerzas revolucionarias. Vittorini en cambio señala, desde su revista, que la supuesta literatura de la burguesía ha sido, en realidad, autocrítica de la burguesía, el único modo de manifestar la vergüenza y desesperación de ser burgués, y con ello rescata, aunque no tan eficazmente como hubiera querido, la producción que durante los últimos años ha funcionado apenas como un consuelo y ha sido un componente inactivo de una cultura incapaz de salvar al hombre de los horrores del fascismo.

La intención de una nueva cultura y su independencia o subordinación a la política genera la ‘querrela entre culturalistas y políticos’ de la que las revistas culturales de la época son el principal escenario. De ella forma parte la disputa sostenida por Mario Alicata y Togliatti⁴³: el primero interpreta que Vittorini pretende educar promoviendo la fantasía en lugar de favorecer un proceso de crítica y autocrítica; el segundo, subraya ácidamente su pretensión de priorizar la cultura sobre la política y lo acusa de dirigir una publicación que, en definitiva, no logra romper con el pasado y, por lo tanto, no propone un cambio serio y radical. Mientras ellos discuten, Vittorini sigue produciendo y publicando *Il Politecnico* que, si bien tiene corta vida, da lugar a reflexiones duraderas y es objeto de numerosos estudios y polémicas; de hecho, pone en cuestión, definitivamente, la relación entre cultura y política, entre los intelectuales y el poder, y cuenta con colaboraciones de figuras de la talla de Franco Fortini, Vittorio Pandolfi, o incluso como Alfonso Gatto o Carlo Bo que no se enrolan en las filas del partido comunista.

Otro hecho relacionado con este semanario y de particular importancia para los intereses del presente estudio es que, en el número de apertura de diciembre de 1945, aparece la primera publicación de Italo Calvino, “Liguria magra e ossuta”⁴⁴. Si

⁴³ *Rinascita*, 5-6; giugno 1946. *Rinascita*, 10; ottobre 1946. Se trata de una revista de cultura del PCI, de publicación mensual. Dato extraído de GUGLIELMINO, *Op.cit.*, p.287/I.

⁴⁴ CALVINO, Italo. “Liguria magra e ossuta”. En *Saggi II*. Ed.cit., pp.2362-2370. La Liguria es una región maravillosa del norte de Italia, de montaña, mar, colinas, balnearios, castillos, aldeas de piedra, iglesias y fajas de tierra cultivadas con viñedos y olivos; es conocida por sus casinos, jardines, y centros turísticos incomparables como Portofino, Camogli, y Sanremo. La región del artículo de Calvino, en cambio, es pobre, “flaca y huesuda”, vive escondida “detrás de los grandes hoteles, de las casas de juego, del turismo internacional”. Calvino habla de la parte olvidada o desconocida, la de los campesinos sojuzgados que, pese a su pobreza, en la guerra partisana demostraron un entusiasmo, un

bien las referencias a la cultura, la sociedad, la historia, el compromiso, el rol protagónico de la literatura son intereses de Calvino que se pueden rastrear desde más temprano, en revistas estudiantiles, periódicos y publicaciones breves de opúsculos locales⁴⁵, este artículo inicia las colaboraciones que mantiene con los medios comunistas hasta 1956 y, además, es el comienzo formal de su carrera de escritor, de la cual nos ocupamos a partir del próximo capítulo.

espíritu combativo, solidaridad e interés inigualables. Además, analiza sucinta pero rigurosamente la riqueza natural y las fuentes de trabajo de los habitantes ligures, denuncia el mal tino de los fascistas aprovechadores y de los malos gobiernos, acusa a los intereses militares que destrozaron la región y dejaron a sus pobladores luchando con una profunda ignorancia de ellos mismos, sometidos al poder de los que tienen los casinos y las grandes empresas hoteleras.

⁴⁵ CALVO MONTORO, María José. *Italo Calvino. Op.cit.*, p. 113.

IV. LITERATURA Y SOCIEDAD EN LA OBRA DE ITALO CALVINO

El rol protagónico de la literatura en la sociedad, como se dijo, es un interés de Italo Calvino que se puede rastrear desde muy temprano y en las más variadas actualizaciones. Sin embargo, en el orden específicamente literario se manifiesta por primera vez en una novela: *El sendero de los nidos de araña* de 1947.

En cuanto a los artículos, ensayos y conferencias, si bien en el presente se conocen los escritos desde 1945¹, los que él publica parten de 1955 y, reunidos en un volumen llevan el título *Punto y aparte. Ensayos sobre Literatura y sociedad*. En 1980, cuando prologa este volumen, lo presenta como un “esquema cultural” que podría servir de contexto para ubicar las obras de esos años y recuerda que en su juventud lo impulsaba “el proyecto de construir una nueva literatura que sirviera a su vez para la construcción de una nueva sociedad”. Aunque reconoce que en el momento de la publicación aquellas intenciones han sido “devastadas”, asume su desempeño como un “intelectual comprometido” que pretendió “interpretar y guiar un proceso histórico”². Precisamente esa primera época y aquellas intenciones son las que interesan en esta parte del trabajo.

Los *Ensayos sobre Literatura y sociedad* se destacan por mostrar la visión que Calvino tiene del hecho literario aunque, en su caso, distinguir entre textos literarios y teóricos no implica subestimar los primeros como ámbito de reflexión,

¹ *Saggi 1945-1985*. Ed.cit.

² CALVINO, Italo. *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Ed.cit., pp. 7-8.

registro y construcción de lo que llamamos realidad efectiva, vida, o mundo, sino, por el contrario, reconocer a ambos la capacidad de asumir estos aspectos: hablar de Italo Calvino y de relaciones entre poética y puesta en obra, también implica discernir la teoría incluida en sus relatos, mimetizada en ellos o hecha historia.

Hay además un tercer elemento central: los prólogos, prefacios y epílogos que él mismo escribe a sus publicaciones. En esta instancia, y tratándose de los comienzos de su carrera de escritor, consideramos el prefacio a *El sendero de los nidos de araña* un aporte fundamental para reconocer las primeras huellas sobre las que se modulan los definitivos postulados de Calvino. Están impresas creativamente en la novela y, con la posible objetividad que otorga la distancia de casi veinte años, son objeto de su propio análisis en el prólogo a la edición de 1964. Por estas razones estudiamos a ambos en tanto actualizaciones de la idea que Calvino tiene por entonces respecto de la relación literatura y sociedad.

1. UN EPÍLOGO COMO PRÓLOGO

El extenso (e intenso) prólogo constituye un conjunto valioso de reflexiones de las que, en rigor, la novela es un preludio práctico a partir del cual el autor recapacita, delibera y abstrae, juzga y teoriza: pone de manifiesto el plan de trabajo inicial, los principios literarios y los móviles ideológicos que incidieron en la composición de la novela y, por estas razones, propicia diversas entradas en la obra, muestra una serie de posibles perspectivas para abordarla y diseña una valiosa guía para desarrollar un análisis exhaustivo de la misma. En otro sentido, constituye un aporte fundamental para la comprensión de la poética de Calvino y de toda su creación posterior.

Se trata de veinte páginas de lectura compleja: la consideración de la primera novela y la intención de revelar su génesis funcionan como acicate en la memoria del autor y lo llevan a explorar el pasado histórico, literario y personal, a reconstruir el origen de la narración, la prehistoria del relato. Lo primero que se observa en la composición es la búsqueda afanosa del punto de partida justo para llevarla a cabo y el modo en que el deseo de encontrarlo va cambiando el rumbo del discurso una y otra vez. Cuando parece que Calvino ha vislumbrado el camino a seguir, y el lector lo cree con él, ambos se hallan en un pasadizo que conduce sólo a otra vuelta del recorrido. La obra se escabulle constantemente y apenas abordada, autor y lector se deslizan hacia otros temas. Este desplazamiento continuo determina un avance, más

que hacia delante, hacia dentro, y más que hacia esta novela en particular, hacia una concepción de la literatura.

La descripción de tal desplazamiento puede realizarse reconociendo las siguientes secuencias temáticas³:

1. Calvino trata de aclarar la autoría de la obra y esto lo lleva a reconstruir el clima general de veinte años atrás, la tensión moral de entonces, el gusto literario de la época. Por este camino, desemboca inevitablemente en el Neorrealismo y en severas consideraciones acerca de lo que para él no alcanzó a ser una “escuela”.

2. Asocia los signos de la época con los de su juventud y en este punto indica que, desde la distancia, puede parecer “ingenuo” y “voluntario” el modo de incluir ciertos ingredientes en la narración. Emite el primer juicio de valor acerca de la novela: según el Calvino de 1964, la violencia y el sexo, la ideología, el problema lengua-dialecto y la deformación de los personajes están impostados con demasiada evidencia.

3. Prueba expresar el efecto que le produce la relectura de la novela. Inmediatamente retrocede en el tiempo y recuerda que ante la magnitud del compromiso frente a la situación histórica -la Resistencia- y a la solemnidad del tema que se imponía, surgió la decisión de afrontarlo “no de frente sino en escorzo”, a través de la óptica de un niño. Por esta vía termina justificando la elección de la focalización adoptada.

4. Intenta definir la novela. A un paso de demostrar que el libro ha nacido de una “artimaña para evitar el compromiso” entiende, en cambio, que es un ejemplo de literatura comprometida en el sentido más rico de la expresión. Aquí tiene lugar el segundo juicio de valor: la obra no demuestra una tesis establecida *a priori* sino que ésta ha quedado inserta en la totalidad de la expresión poética y en todos los niveles.

5. Descubre que estas reflexiones son contemporáneas al prólogo pero no a la novela que, en rigor, “iba saliendo como por casualidad”, mientras que la interioridad estaba confusa, sin contornos. Sin embargo, en este acto de componer, aparentemente autárquico, se entretejía su experiencia de vida y de literatura, a las que identifica y considera inseparables. Termina por hablar de los libros que están detrás de su primera novela y por reconocer que ella signó el tono de su narrativa posterior.

³ CALVINO, Italo. *Il sentiero dei nidi di ragno*. Ed.cit., pp. 7-26. Las referencias del prólogo en el presente capítulo remiten a esta edición y el número de página se consigna junto a la cita.

6. Subraya que la tarea del escritor no se reduce al hecho literario sino que hay “otra cosa” y esto lo mueve a revelar el sustrato más profundo del libro: la necesidad de mostrar la esencia de la guerra partisana y sus reflexiones sobre la violencia, el juicio moral hacia las personas y el sentido histórico de las acciones individuales.

7. Explica que para distanciar su experiencia, intentó objetivarla a través del paso de la primera a la tercera persona pero, con ese recurso, en lugar de alejarse, terminó multiplicando la experiencia personal con la de los otros. Además, la identificación entre él y el protagonista se complicaba: el otro era él, y si había elegido a un niño era porque así reproducía el propio desamparo en que se encontró después de la lucha y en medio de las circunstancias literarias de Italia en aquel entonces.

Aquí formula el tercer juicio de valor y por primera vez explícitamente: “Si un valor reconozco hoy a este libro está allí: la imagen de una fuerza vital todavía oscura, en la que se unen la indigencia del ‘demasiado joven’ y la indigencia de los excluidos los desheredados.” Concluye hablando de la fugacidad de aquel vigor literario que apenas iniciado se esfumó sin dejar testimonio cabal de su presencia, y exaltando, como excepción, la figura de Fenoglio.

8. Finalmente, termina diciendo que “el primer libro sería mejor no haberlo escrito nunca”. Y aquí se intensifica lo más meduloso en cuanto a poética y a un juicio de valor. Se entrecruzan los conceptos de memoria y experiencia que la incluye y la idea del primer libro como cristalización de la memoria “genuina” a través de la proyección literaria. El primer libro, dice, transfigura con violencia la primera memoria global, fluida y viviente; las primeras imágenes, privilegiadas, se queman, y desde entonces son irrecuperables; el primer libro destruye la experiencia “que es la memoria más la herida que te ha dejado, más el cambio que ha producido en vos y te ha hecho diferente”.

La secuenciación del prólogo despeja problemas que interesan en tanto abordajes teóricos de la composición literaria y cuestiones metodológicas de la reflexión sobre ella. A continuación se explicitan refiriendo el desarrollo de un diálogo que se lleva a cabo entre el autor y su obra, el reconocimiento de juicios de valor emitidos por Calvino respecto de su novela, la formulación de ciertos pasos seguidos en la composición del prólogo y la construcción de un contrapunto entre dos miradas separadas por veinte años.

a. El diálogo entre el autor y su obra. Calvino parte de la “impresión” que le produce ‘hoy’ la novela a la que relee “como un libro nacido anónimamente...” (punto 1). A medida que avanza, la constante interacción entre una voz narradora y otra ensayística va configurando el diálogo entre el autor y la obra, y todo intento por poner distancia entre ellos tiene como respuesta un acercamiento cada vez más íntimo, no sólo entre autor y obra sino, y sobre todo, entre ‘los dos autores’ (a partir del mismo punto 1 hasta el 7 inclusive).

El escritor de 1964 entabla una conversación con el de 1947: el Calvino presente traduce lo que el de ayer le dice a través de la novela y del recuerdo y, al mismo tiempo, con la autoridad de hablar desde el futuro le explica ‘al otro’ lo que quiso decir y hacer veinte años atrás.

El prefacio finaliza (punto 8) con un diálogo entre un yo y un tú que ya ha hecho apariciones fugaces. La segunda persona se instala hasta el final del discurso que adquiere un tono filosófico, denso, y al mismo tiempo de nostalgia, sinsabor y desgarramiento. Todo hace pensar que en la redacción del prólogo se repite el proceso que generó la novela desde la deseada ‘objetividad’ hasta la completa identificación entre el autor y el personaje, entre su experiencia y la historia narrada.

b. Los juicios de valor. Al igual que el diálogo referido, los tres juicios de valor que emite respecto de la novela, marcan un gradual acercamiento entre el autor y la obra.

En el primero declara las fallas en cuanto a poética y en el segundo le reconoce una intención y un alto grado de compromiso asumido, aunque sólo puede formularlo con claridad veinte años después. A partir de aquí, cuando intenta hablar de la obra como acto involuntario, impersonal u objetivo, aparece la experiencia personal que se entreteje (5) o el sustrato profundo del que se nutre la historia (6) o la comunión entre autor y personaje (7).

El tercer juicio es concluyente: le reconoce una fuerza vital única. En el último momento le otorga el gran poder de albergar su experiencia más profunda, de ser el punto final de su libertad de comenzar, y de definir su vida posterior, especialmente la literaria la cual, por otra parte, considera inseparable de la existencial.

c. La composición del prólogo. El paso de un apartado a otro y el modo de encadenar las distintas direcciones de la exposición ponen en evidencia que la aparente

imposibilidad de prologar la obra es el método para hacer el prólogo. Por otra parte, salva dicha imposibilidad generalmente con una fina ironía que se torna cada vez más ácida, hasta alcanzar el punto cúlmine en el último pasaje donde estalla. Entre la inocencia de “Es al libro de Fenoglio que querría hacer un prólogo, no al mío” (final de 7), y la angustia de “un libro escrito no me consolará nunca de lo que he destruido escribiéndolo: esa experiencia que custodiada durante los años de toda la vida quizás me hubiera servido para escribir el último libro, y sólo me ha alcanzado para el primero” (final de 8 y del prólogo), hay dos páginas que bullen. Memoria y experiencia destruidas por el violento acto de la creación que las aniquila de una vez y para siempre. Soledad del escritor que “termina siendo el más pobre de los hombres” con unas páginas que le niegan la posibilidad de reutilizar la experiencia vital que guardan y que, por otra parte, han prefijado una definición de su obra y de sí mismo de la que nunca podrá escapar.

d. El contrapunto entre dos décadas. Deslindar los elementos del contrapunto ayer (1947) y hoy (1964) permite reconstruir por un lado, la pasada situación histórica, política y sobre todo literaria -con especial referencia al controvertido tema del Neorrealismo-; y por otro, las consecuencias de esa situación al cabo de veinte años. Con respecto a la poética del autor, es factible seguir el mismo camino.

Este aspecto del prólogo es muy rico debido a que en una síntesis abarcadora concentra autores e influencias literarias de una época precisa y un arco concreto de obras determinadas por el mismo referente histórico.

En síntesis, considerando los datos que el prólogo brinda para la comprensión de la novela, la idea inicial de que genera un cambio en la lectura de *El sendero de los nidos de araña* se confirma en tanto permite descubrir detalles muy sutiles, y al mismo tiempo relevantes, que acercan al proceso de gestación de la novela.

La importancia del “acercamiento al proceso de gestación” se verifica en la propuesta de F.J. Del Prado Biezma⁴ que considera esta etapa del análisis sumamente valiosa como instancia preparatoria para una auténtica lectura. Además, reenvía a la propuesta de Goldmann de rescatar las estructuras categoriales que rigen en la conciencia colectiva y que el autor ha trasladado a su universo imaginario.

⁴ Cf. DEL PRADO BIEZMA, F. J. *Cómo se analiza una novela*. Madrid, Alhambra, 1984.

Del Prado Biezma explica que para acercarse a la génesis de una obra se deben cubrir dos aspectos: fijar el *statu quo* y analizar el proceso de gestación de la obra. Considerando que para el segundo son necesarias las versiones que precedieron a la publicación, en este caso sólo es posible acercarse al primero, a la luz del prólogo. Como se ha demostrado en los puntos anteriores, éste brinda material que tiene que ver, en primer lugar, con la fijación del *statu quo* propiamente dicho en sus tres niveles: a) el de los datos históricos que conciernen a la obra; b) el de los datos literarios de la época y c) el de los datos lingüísticos. En segundo lugar, es rico en elementos que permiten la caracterización del yo que escribe: a) cuáles fueron sus posibles relaciones con la realidad histórica y literaria y b) cuál fue su intención frente al acto de escritura.

Es decir, el prólogo ilumina la estructura mental que organiza la conciencia del grupo social, entorno de Calvino y, a su vez, proporciona lineamientos fundamentales para acceder a la estructura de la novela ya que permite reconstruir:

- El ingrediente autobiográfico y la elección del narrador que determina la focalización básica del hecho narrado y la diversificación de la misma; el paralelo entre la relación de Pin con la guerra, de Calvino con la guerra y la homologación del niño y el intelectual frente al hecho histórico.

- La cuestión genérica: los resortes técnicos que produjeron el paso del cuento a la novela y el de lo picaresco a lo épico.

- Las razones poéticas y personales que interfirieron en la caracterización de los personajes y en la elección del espacio general de la novela y su particular presentación.

- Los aspectos lingüísticos: el empleo de diferentes niveles de lengua como marca de una realidad social que estructura la oposición de clases diferentes.

- El grado de compromiso político y literario, la pertenencia del autor a un partido y a una “escuela” en el momento de escribir la obra.

Sin duda, esta amplia gama de aspectos ofrece un marco de análisis óptimo para el abordaje de novela el cual se lleva a cabo a continuación, con el propósito de dar cuenta de una posible estructura globalizadora en la que se formaliza la historia narrada.

2. UN RELATO DE LA GUERRA

La novela cuenta una historia de guerra, ambientada en la Liguria, entre la primavera y el invierno de 1944, y tiene como protagonista a Pin, un niño que vive en un callejón. Incentivado por “los hombres de la hostería”, roba del cuarto de su hermana el revólver de un circunstancial amante alemán. Cuando vuelve con sus ‘amigos’, ellos ni recuerdan el arma y él se siente muy solo. Va al sendero de los nidos de araña y entierra la P38 después de destruir una de las cuevas de un disparo.

El tiro alarma a unos alemanes que lo prenden cuando va llegando a los suburbios de la ciudad. En la cárcel, conoce entre otros a dos jóvenes valientes de la Resistencia, Pellejo y Lobo Rojo, y escapa con el último ese mismo día; pero el compañero lo abandona y nuevamente solo regresa al sendero.

Esta vez, en el lugar donde hacen sus nidos las arañas encuentra a Primo, un hombre que le propone ir a un destacamento de partisanos. Vive en el campamento del Derecho, hasta que una fuerte discusión con tres de los guerrilleros lo obliga a marcharse. Por tercera vez regresa a su lugar, los nidos han sido destruidos y el arma ya no está.

Vuelve a su casa del callejón, la hermana le ofrece ser espía de los alemanes con quienes ella ‘trabaja’, y le entrega la pistola que Pellejo, ahora miliciano de la brigada negra, le ha dado “para que quede en la familia”: así Pin recupera el arma, pero vuelve más desolado que nunca a los senderos, encuentra nuevamente a Primo y le da el revólver. El partisano va al callejón, mata a la hermana de Pin y cuando regresa, los dos recomienzan la vida.

A partir de esta línea argumental se puede realizar un esquema que permite observar la distribución del tiempo y el espacio relacionados con el plano del acontecer: los núcleos narrativos, organizados en la tercera columna, suceden en el tiempo que las marcas textuales permiten definir, según se indica en la segunda columna, y en los lugares que se mencionan en la primera que, además, incluye los espacios aludidos a través del recuerdo, del deseo o de la fantasía: éstos aparecen entre paréntesis, subordinados al espacio desde el cual se los evoca.

Coordenada espacial	Coordenada temporal	Núcleos narrativos
I. callejón	una mañana un día anochece	el callejón y sus habitantes → burla del alemán → provocación en la hostería robo de la pistola
II. cuarto de la hermana calle - hostería nidos	Noche	robo de la pistola → regreso a la hostería búsqueda de un escondite para el arma en los nidos regreso frustrado al callejón → redada alemana
III. comando alemán Cárcel	por la mañana hora del rancho	interrogatorio – encarcelamiento - encuentro con Pedroflaco → huída con Lobo Rojo
IV. celda - parque invernadero, mar, escondrijo (nidos) nidos	espera de la noche noche profunda	huída con Lobo Rojo abandono de Lobo Rojo encuentro con Primo
V. mar - casita en el bosque - campamento (país de hadas) (callejón)	de día	llegada al campamento con Primo regreso de los partisanos
VI. (hostería) (nidos) (América)	todas las noches de vez en cuando a veces por la noche	reunión en torno al fuego
VII. (hostería)	una noche un día - esa noche	broma del derecho - canto de Pin - incendio del campamento - traslado
VIII. nuevo campamento (callejón) (mundo sin trabajo)	por las mañanas en determinado momento de cuando en cuando	tareas en los alrededores del campamento diálogo sobre la guerra
IX. Interior del nuevo campamento [destacamento de Rayo]	Al anochecer	llegada de Kim y Ferreira diálogo sobre la Resistencia anuncio de la lucha
X. destacamento, la casa (país donde todos sean buenos)	todavía reina la oscuridad brilla el día	marcha hacia la lucha Derecho y Giglia espíados por Pin - batalla lejana
XI. Paso de Mezzaluna (callejón) (hostería) (nidos) (callejón)	largas horas, frío viento nocturno, falta poco para la mañana, espera de la próxima noche por la mañana	lucha y retirada noticias del callejón (hermana de la SS, muerte de Pellejo) disolución del destacamento discusión de Giglia, Zurdo y el Derecho
XII. (→ nidos) mar - nidos callejón- casa nidos	el día completo noche mañana anochece llegada de la noche	caminata de Pin hacia los nidos encuentro con los nidos destruidos encuentro con la hermana, recuperación del arma regreso a los nidos reencuentro con Primo

El esquema muestra que desde el capítulo I hasta la mitad del VI transcurren aproximadamente dos días; y desde el XII hasta el final de la novela, tres. Entre estos

lapsos queda comprendido el corazón del relato que transcurre en un tiempo sin pautar: deícticos iterativos como “de vez en cuando”, “por las mañanas”, “de cuando en cuando”, aligeran y diluyen el paso del tiempo que corresponde a la lucha partisana tal como se relata en la novela. De este modo, el tiempo que en la novela es rutinario, de abulia y detenimiento, en el referente histórico exterior a la obra corresponde a la transformación de la historia de Italia; el otro tiempo, puntualizado, en el que se marca con precisión el transcurrir de los hechos y los cambios, corresponde a la vida de Pin y las modificaciones de su universo. La oposición entre el tiempo de la ficción y el histórico referido se repite en el espacio a través del cual, por otra parte, “logra el tiempo convertirse en entidad visible y palpable”⁵. Unos lugares se focalizan y detallan: sirven de escenario a los movimientos del protagonista; otros son generalizados, difusos, o se presentan a través del recuerdo o la imaginación, y funcionan como eco de un referente extraliterario preciso, con correspondencias en la realidad efectiva del autor.

La matriz temporal y espacial se reitera en el orden de las acciones que también varían entre dos extremos: unas se repiten y, referidas una sola vez, indican que el tiempo se desliza sin definir ningún avance; otras, únicas, destacadas entre la monotonía, cambian la vida del protagonista y hacen virar el esquema de la narración. Mientras suceden las primeras, los partisanos intervienen en las luchas de la Resistencia; cuando ocurren las segundas, transcurre la vida del protagonista. Esto con la sola excepción del capítulo IX, al que se prestará luego atención considerable.

El carácter dual de la construcción novelesca tiene su correlato en la posibilidad de lectura: *El sendero de los nidos de araña* se puede leer en clave de fábula, de cuento infantil y atender a los elementos maravillosos; también admite un análisis considerando el compromiso con la historia asumido desde una ideología expresa por parte de su autor. Ambas variantes se examinan en los apartados que siguen.

⁵ ZUBIAURRE, María Teresa. *El espacio en la novela realista*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 17.

3. UNA CONSTRUCCIÓN DEL MUNDO

Un primer recorrido por la historia revela el papel determinante del espacio en la progresión de los hechos narrados y por lo tanto en la estructuración de la sintaxis narrativa. Por espacio se entiende una diversidad de elementos que van más allá del lugar donde ocurren los sucesos, del escenario de los acontecimientos. El espacio en sentido amplio incluye el marco que abraza la novela y abarca las notaciones de tiempo histórico, lugar geográfico y ambiente humano y social; considera el grado de reproducción de un determinado espacio de la realidad, las transformaciones que sufre en el espacio representado, el sentido de las mismas, y atiende sobre todo a la función del espacio en la dinámica narrativa⁶. En *El sendero de los nidos de araña* el título anuncia el papel relevante del espacio, el prólogo lo ratifica y el comienzo de la novela lo vuelve a confirmar. Se habla con frecuencia del carácter determinante de la primera página de una novela, de cómo ella “da su tono, su ritmo y a veces su argumento”⁷. La de esta novela comienza así:

Para llegar hasta el fondo del callejón, los rayos del sol tienen que bajar verticalmente, entre las paredes frías que, si no se tocan, es por los arcos que, cruzando la franja de cielo de un color azul cargado, van de una a otra y las mantienen separadas. (p. 7)⁸

La luz difícilmente entra en este mundo que, inmediatamente después, con imágenes sensoriales, se convierte en un callejón de dudoso colorido (ventanas colocadas en desorden sobre los muros, enaguas tendidas de pared a pared) y perfumes fuertes (plantas de albahaca y orégano). Los sonidos, gritos ofensivos, insultos entre Pin y los habitantes, son la música del lugar, fragmento representativo y simbólico del “mundo condenado”⁹ que, a modo de letanía, el niño invoca insistentemente. En efecto, el mundo de Pin es estrecho, apenas iluminado como el callejón y habitado por gente

⁶ JARA, René Y MORENO, Fernando. *Anatomía de la novela*. Santiago de Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.

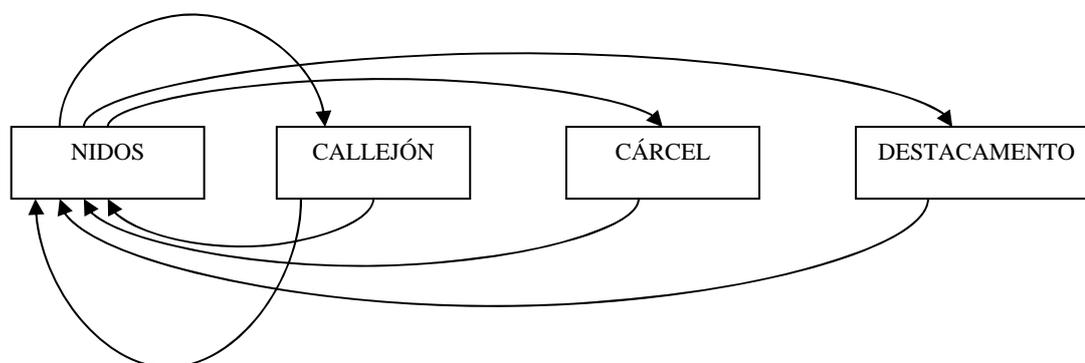
⁷ BOURNEUF, Roland y – OULLET, Réal. Traducción castellana y notas complementarias de Enric Sullà. Barcelona, Editorial Ariel, 1989, p.55.

⁸ La edición de la novela por la que se cita es de la Editorial Futuro, de 1956, versión española de Attilio Dabini. En adelante, cuando se cita por ella, el número de página se consigna al final de la cita.

⁹ En la versión de Dabini, la expresión “mundo condenado” traduce la del original *mondo boia*. El adjetivo *bòia* proviene del latín y significa instrumentos de tortura y de suplicio; en expresiones de rabia significa vil, insensible, irrespetuoso. El *mondo boia* de Pin podría incluir todas las acepciones, incluso la idea de mundo que atormenta cruelmente. DEVOTO, G. y OLI, G.C. *Dizionario della lingua italiana*. Firenze, Le Monnier, 1989.

acorde: el patrón pasa la mitad del año en la cárcel, la hermana es “más popular que la Cruz Roja”, los niños lo desprecian y los mayores lo ignoran.

La narración se desarrolla desde esta situación en que el mundo ensombrecido de la vecindad saluda al protagonista, le muestra su naturaleza grotesca y lo instiga a manifestar la propia, hasta el momento en que, finalmente, este mundo es devastado: la novela termina con el callejón convertido en ruinas. Entre el comienzo y el final, a lo largo de la anécdota, el espacio se dilata, y el recorrido del protagonista dibuja un círculo que comienza -y obviamente termina- en el sórdido mundo del callejón oscuro. En este camino se distinguen cuatro etapas cuyos límites son las visitas de Pin al sendero donde hacen sus nidos las arañas: en la primera, va a los nidos desde el callejón; en la segunda, desde la cárcel; en la tercera desde el destacamento; y en la cuarta, nuevamente, desde el callejón. Se observan así tres espacios -callejón, cárcel, destacamento- desde los cuales el protagonista es reenviado a un cuarto, central, el sendero de los nidos de araña. Desde esta perspectiva, la estructura circular y el recorrido del protagonista diseñan un movimiento en espiral:



El valor sustantivo del espacio central se reafirma cada vez que se convierte en escenario de la acción y en él, en el sendero de los nidos de araña, se anudan los lazos desatados en cada uno de los otros espacios, textuales y topográficos. A partir de esta idea, la presente exposición se organiza en cuatro etapas y describe especialmente la coordenada espacial. Sin embargo, es inevitable referir aspectos relacionados con el tiempo y con el desarrollo de la acción porque constituyen una totalidad indivisible. El siguiente cuadro muestra la correspondencia entre la coordenada espacial, la temporal y los momentos clave que determinan el avance de la acción; además constituye el esquema del contenido que sigue.

Espacio	Tiempo	Hechos
Callejón Nidos	(...) un día	La vida en el callejón. Abandono de los hombres de la hostería. Ocultamiento, refugio
Cárcel Nidos	(...) un día	La vida en la cárcel. Abandono de los hombres de la cárcel Encuentro con Primo. Consuelo.
destacamento Nidos	(...) un día	La vida en el destacamento. Abandono de los hombres del destaca- mento Desolación, resolución
Callejón Nidos	Horas	La vida en el callejón. Abandono de la hermana Reencuentro con Primo Reinicio

LA VIDA EN UN CALLEJÓN

Esta primera etapa abarca los capítulos I y II se desarrolla dentro de la sordidez del callejón en el que hay dos espacios concretos, cerrados, en los que “la niebla de soledad” toma cuerpo: la hostería y el cuarto de la hermana de Pin.

El cuarto, el vino, el cigarro y la hostería producen a Pin el mismo asco. Los dos lugares le permiten espiar el mundo de los grandes, despreciable pero preferible a la soledad, y le causan sensaciones extrañas, contradictorias: son una “caricia tosca”, un “gusto áspero”, y él busca los primeros términos e inútilmente trata de alcanzarlos a lo largo de la novela. Sólo el sendero de los nidos de araña proporciona esa caricia y ese gusto, allí recupera el calor de los “brazos fuertes” de su padre y desaparece la tosquedad y aspereza del mundo de los hombres. Este espacio revierte el signo negativo del callejón.

El sendero es el gran lugar del niño y de la novela. Alberga algo esencial, lo más secreto, y allí el personaje se muestra como es. Es el mundo privado de sus sueños al que va “cada vez que se le ha llenado el pecho de una tristeza opaca” y en el que aprende las verdades de la vida.

En la primera visita advierte que los animales también son “seres monstruosos e incomprensibles como los hombres”, destruye una de las cuevas de un disparo y de

alguna manera ataca de este modo al género humano¹⁰ del que siempre está a la defensiva.

El arma, elemento de poder, permite materializar relativamente el deseo de destruir a los grandes y al mismo tiempo de parecerse a ellos. Como considera Milanini, lejos de ser una especie de talismán, este revólver es emblema de “la contradicción existencial”¹¹ del protagonista que actúa para congraciarse con los hombres pero los rechaza, quiere ser aceptado por ellos pero los considera una raza despreciable, posee una pistola pero no puede conservarla, roba buscando la aceptación de los adultos y los destruye simbólica o virtualmente con el tiro poderoso. El sendero es un lugar fantástico pero, como el mismo mundo, poblado de seres asquerosos a los que es preferible ver muertos.

De ahora en más, el sendero también es importante porque custodia la P38, una posibilidad de destruir la pesada realidad de hombres indiferentes, incapaces de valorar un acto heroico. El espacio consuela y a partir de aquí, supuestamente, abre un nuevo camino sin ellos.

ENTRE LA CÁRCEL Y EL SENDERO

Esta etapa ocupa los capítulos III y IV. Sugerentemente, se inicia con el ingreso del protagonista a la cárcel, un espacio cerrado que implica severas limitaciones, y se cierra insinuando una apertura especial a partir de los nidos.

La cárcel también permite emerger el mundo maravilloso del protagonista: a él le parece “un escenario encantado” (p.49). Este lugar de privación de la libertad hace relucir el mundo del niño, esencialmente imaginativo, y en contraste exhibe con desnudez la limitación de los hombres. También pone en evidencia la sed de humanidad de Pin que podría ser amigo de los alemanes, o pertenecer a las brigadas negras, o volver con los de la hostería, o seguir en la cárcel “cantando canciones para los presos y los carceleros”. O escapar con Lobo Rojo que es finalmente lo que hace.

Nuevamente el protagonista termina en soledad y en los nidos. Por un momento, el narrador concentra en la mente de Pin los espacios recorridos, íntimamente ligados a

¹⁰Cf. con el siguiente pasaje de la página 32: “En ese momento las arañas subterráneas devoran gusanos o se acoplan macho con hembra, soltando hilos de baba: son seres asquerosos como los hombres. Y Pin mete el cañón de la pistola en la boca de una cueva con deseo de matarlos.”

¹¹ Milanini disiente de la interpretación de Contardo Calligaris y Giuseppe Bonura y desarrolla la idea de que la femineidad, la virilidad y las armas asustan a Pin tanto cuanto lo atraen. Cf. MILANINI, Claudio. *L'utopia discontinua*. Ed.cit., p. 31.

las personas que los habitan: ellas, como las anguilas, duermen; en la ciudad vieja “duermen los hombres borrachos y las mujeres saciadas de amor”; en su cuarto, la hermana de Pin, sola o acompañada, ni se pregunta si él estará vivo o muerto y ya lo ha olvidado; en su celda, sobre la paja, vela su patrón (p.66).

Este fragmento espacial abisma el escenario total de la novela y, sumando la evocación de los diferentes personajes, reconstruye el marco, el ambiente social de la narración. Por otra parte, y en otro nivel, en esa reconstrucción se sintetiza el entorno moral que condiciona al protagonista y sus congéneres, la atmósfera espiritual que se ha ido creando en la novela¹²: un mundo de abandono, dejadez, promiscuidad, inacción e indiferencia.

El recorrido del protagonista abre un abanico de espacios nebulosos, sin límites precisos, rodeados a veces de un halo mágico, de una dimensión maravillosa que emerge de su mente. Ese abanico se cierra en el sendero de los nidos de araña: los otros espacios se comprimen en éste que constituye el lugar de la síntesis espacial, donde, además, el niño reacomoda el espacio interior y reacciona frente a la realidad que se impone. Al mismo tiempo se muestra la verdad de la hostería y sus hombres, del callejón y sus habitantes, del cuarto y la hermana, de la cárcel y esos presos; en fin, de los otros espacios y sus personajes.

La soledad del protagonista se adensa hasta llegar a este ‘lugar’ que consuela de la injusticia de los hombres de la cárcel y en este punto de la historia marca el inicio de una etapa diferente. Aparece un nuevo personaje, Primo, que lo toma con su mano “enorme, caliente y blanda, que parece hecha de pan”, y juntos salen de los senderos. Se abre nuevamente el abanico: comienza la tercera etapa.

DESDE LA RESISTENCIA A LOS NIDOS

Esta etapa, incluye los capítulos V al XII y está constituida por dos tramos cuya división la determina el cambio de destacamento en el final del VII. Se abre con luminosidad: “Al despertar, Pin ve el cielo recortado entre las ramas del bosque, en claros que casi enceguecen. Es día, un día sereno y libre, con cantos de pájaros.” (p.71).

El predominio de los espacios cerrados en la primera etapa se equilibra en la segunda, cuando el paso de la cárcel al exterior marca una apertura. En esta tercera etapa, la amplitud del espacio textual se corresponde perfectamente con el espacio de la

¹² Cf. conceptos de espacio del acontecer y espacio de la acción en: JARA, René y MORENO, Fernando. *Op.cit.*

acción que, además de ser extenso, abierto y fundamentalmente natural, cobra cada vez mayor atractivo para el protagonista. Paralelamente, se abren nuevos horizontes en su realidad. De alguna manera, el despertar que encabeza el inicio del capítulo y de esta etapa implica abrir los ojos y ver con una claridad que incluso puede causar daño.

Por otra parte, el vuelo imaginativo del niño, nutrido por la naturaleza, adquiere una dimensión inusual y, por eso, en esta parte de la novela se observan, más que en otras, interferencias espaciales, es decir, espacios recordados o sobre todo imaginados que se superponen con el de la acción. Estos lugares, con una nitidez sólo equiparable a la que se alcanza en los senderos, evidencian los deseos, la constante aspiración a acceder a un espacio maravilloso, casi encantado, de cuento de infancia y armonía.

Al mismo tiempo, la Resistencia resuena dentro de los límites de este destacamento hecho sólo de naturaleza y hombres. Ella se siente en el espacio, él se impregna de ella y los personajes tienen su misma fuerza. Las descripciones del campamento, mínimas, configuran un lugar lleno de color y energía. Los diferentes momentos del día tiñen el paisaje con tonalidades especiales, el juego de luz y sombras saca colores nuevos de los árboles, los valles y las montañas, y los guerrilleros lo llenan de una vitalidad particular:

Pero son hombres diferentes de todos los que hasta ahora ha visto: hombres coloridos, resplandecientes, barbudos, armados hasta los dientes. Visten del modo más heterogéneo, ostentan sombreros, cascos, jubones de piel, tórax desnudos, pañuelos rojos, hasta uniformes fascistas; sus armas son distintas y desconocidas. También pasan algunos prisioneros, abatidos y pálidos. A Pin le parece que todo esto no es verdad, que sólo es una escena ilusoria provocada por el sol en la polvareda. (p.84)

Por otra parte, en oposición a la realidad histórica connotada, se vive un clima de cálida camaradería. Hay un abismo entre este lugar y el callejón porque los personajes que, como se ha dicho, crean la atmósfera, son muy diferentes: no miran resignados el vaso de vino sino el arma entre sus manos; no hay griterío de riñas entre hombres y mujeres sino que ronda la idea del enemigo; sus gustos asombran tanto como sus actitudes y sus historias. Infunden valor y el niño terrible siente que lo tendría si de pronto estuviera en el furor de la batalla. En este espacio se transforma en un “recluta de la revolución” y la situación de lucha se mezcla con los afectos y el deseo de amor con el de matar.

Las canciones de Pin también crean el clima: son truculentas y están llenas de violencia y misterio; las historias procaces de hombres y mujeres entonadas en la hostería son reemplazadas por otras que exaltan la idea de la muerte, de matar y de morir. Con uno de estos cantos, finalizando el capítulo VII, Pin atiza la pasión entre Giglia y el Derecho; alimenta indirectamente el fuego que destruye el destacamento y con él el ensueño, la ilusión de vivir como en familia. Además, el fuego que destruye también genera cambio y, en otro sentido, opera una mutación casi mágica y festiva en el paisaje que, una vez más, contrasta con la tragedia real:

Desde su lugar de observación, una joroba del terreno, Pin ve el incendio multiplicarse en estallidos repentinos como fuegos artificiales [...]. Vuelan por el aire las chispas, las copas de los castaños parecen doradas. Una rama se hace, de dorada que era, incandescente: es el incendio que empieza a propagarse a los árboles, quizás alcanzará a todo el bosque. (p.111)

Esta imagen del incendio complementa la situación de claridad inicial de esta etapa, ambas enceguedoras. Desde la focalización interna, la perspectiva ha variado de un extremo a otro: la actual visión desde la altura complementa aquella primera que permitía, desde abajo, mirar el fulgor de los recortes azules entre las ramas de los árboles. También el mundo se ha invertido y ahora el observador domina el panorama. Simultáneamente se abre un espacio nuevo, interior, desde donde se advierte que no sólo los mayores son una raza extraña, incomprendible, sino que a todos los seres humanos, por igual, los caracteriza una dualidad irreducible: todos tienen “algo de asqueroso como los gusanos y algo de bueno y cálido que atrae la compañía”, repelen y cautivan al mismo tiempo. No hay hombres totalmente buenos, ni totalmente malos. Nada hay absolutamente de un lado u otro, ni la naturaleza misma. El paso siguiente es borrar la frontera entre los partisanos y los hombres del callejón, y eso ocurre en el segundo destacamento.

El segundo destacamento es muy reducido y pobre, “un pajar de techo destrozado por el que se filtra la lluvia”, pero envuelto de rododendros y matas que se cubren de rocío por las mañanas bajo el sol dorado del amanecer.

El mundo se recompone y el espacio acompaña casi poéticamente esa recomposición pero el respiro es breve: el paisaje fascinante esconde debajo de la tierra un reverso terrible hecho de cadáveres de enemigos y compañeros. Además, el

capítulo diez termina con el estallido de la batalla que se desencadena de pronto, “como surgiendo bruscamente de un sueño” (p.161). Las tinieblas de la noche quedan atrás con el fin de la lucha y una retirada ordenada y silenciosa. Pin también se retira. Y alejarse de algún lado es siempre acercarse nuevamente a los senderos. Cada ir es un venir a ese lugar donde pareciera que el mundo se reconstruye, que las piezas del rompecabezas de los sueños se reacomodan.

Esta vez, el lugar mágico donde puede “convertirse en rey, en dios” y hacer “raros encantamientos” está destrozado. En esta etapa la experiencia ha sido demasiado dura, el protagonista ha visto la muerte, la doble cara del mundo y de los hombres que se engañan entre ellos, que se pasan de un bando a otro, y que un día amanecen y de pronto, han perdido el sentido de su lucha, de su vida. “Pin está solo sobre la tierra”, queda desarmado frente a la realidad y el espacio devastado es el eco de su desolación.

LA VIDA EN EL SENDERO DE LOS NIDOS

En la segunda mitad del capítulo XII, Pin regresa a su casa del callejón y después de unos minutos sale de ella con la pistola y gritando la verdad de su hermana “¡Mona! ¡Perra! ¡Espía!”. El gran círculo que abarca toda la historia se cierra con él caminando hacia el torrente, con el arma en el bolsillo, como la noche cuando la robó y comenzó el recorrido.

Es la cuarta y última estancia en los senderos. Los nidos han sido arrasados pero las arañas podrán reconstruirlos “si las dejamos en paz” -dice Primo-. El protagonista finalmente encuentra al gran amigo y el arma los hermana en la liberación de la “herida secreta” que ambos combaten¹³.

El sendero de los nidos de araña opera de nuevo mágicamente, pero esta vez el sueño se convierte en realidad. El paralelo entre la destrucción y construcción de los nidos y los indicios que marcan la destrucción y construcción del mundo de Pin en este preciso lugar, permite referir la capacidad creadora de la araña, eterna tejedora del velo

¹³ La explicación viene dada en el capítulo IX: “Aquel chico del destacamento del Derecho, ¿cómo se llama? ¿Pin? [...] Dicen que es hermano de una prostituta. ¿Por qué combate? No sabe que combate para dejar de ser hermano de una prostituta [...] Y el Primo [...] Dicen que odia a las mujeres, y siempre quiere que le encarguen a él cuando hay que matar a las que hacen de espías... Todos tenemos una herida secreta, y combatimos para rescatarnos.” (p.141). Ambos pueden reconstruir sus vidas una vez que se concreta el rescate y, justamente, la P38, que tantas vueltas ha dado, lo hace posible. Por otra parte, Claudio Milanini analiza la relación de Pin con las mujeres de la novela y señala el modo en que éstas constituyen una verdadera constelación que configura el arquetipo de la *cattiva madre*. Cf. MILANINI, Claudio. *Op.cit.*, pp. 32-34.

de las ilusiones, capaz de recomenzar una y otra vez, como el protagonista del relato. Además, destruyendo y construyendo sin cesar, la araña alude la inversión continua a través de la cual se mantiene en equilibrio la vida del cosmos; por eso su simbolismo penetra profundamente en la vida humana, para significar aquel sacrificio continuo mediante el cual el hombre se transforma sin cesar durante su existencia¹⁴. Las evidentes y dolorosas transformaciones de Pin y de su vida se patentizan exactamente en este lugar clave de la historia, el cual constituye, en las oportunidades mencionadas, las cuatro estaciones fundamentales de su recorrido.

A partir de la última, que coincide con el final de la novela, el viaje continúa de la mano de un Gran Amigo. Empieza una nueva vida y comienza el camino que recorrerán hasta el amanecer, inminente en más de un sentido. El futuro apenas se dibuja en la oscuridad que va diluyéndose y todavía no tiene rostro: prever un mañana desde semejante presente es imposible. Calvino lo reitera algunos años después desde otro plano de evocación de esos tiempos: “los recuerdos del día de la Liberación se inclinan más al “antes” que al “después”. Pero así se han conservado en la memoria porque todos estábamos poseídos por lo que habíamos vivido, mientras que el futuro aún no tenía un rostro”¹⁵. En la vida, como en la novela, han pasado el derrumbe, el aniquilamiento, la destrucción provocada por la guerra; se sabía de su fin y se presentía un volver a comenzar, pero no se podía definir ningún rumbo todavía.

4. UNA LECTURA DEL MUNDO

El último párrafo desplaza la interpretación hacia otro nivel, promueve una lectura diferente del mundo novelesco en la que, para empezar, el traslado del protagonista de un lugar a otro implica de por sí una evolución que conduce hacia una meta. Pero la meta evidentemente no está fuera, por eso el recorrido es circular y reenvía al punto de partida, como el hilo de la tela de araña que se va construyendo desde su centro y crece en torno a él.

En la totalidad del recorrido se determinan cuatro etapas en las que espacio, tiempo e historia se entrelazan significativamente. La búsqueda de integración se repite cuatro veces, otras tantas se frustra y se resuelve siempre en abandonos definitivos. Cada negación se equilibra en el espacio central donde se reacomoda el mundo interior,

¹⁴ Cf. CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1967.

¹⁵ Cf. el artículo “Mi 25 de abril de 1945” publicado en *Domenica del corriere*, en abril de 1975, que hoy se puede leer en *Ermitaño en París*. Ed.cit., pp. 201-204.

lo cual en dos ocasiones (segunda y cuarta vez) es propiciado por la presencia de un personaje.

Espacios y actores por momentos son una unidad. Se puede decir con Zubaurre que “el espacio, dotado de un fuerte contenido semántico, habla indirectamente de los personajes y contribuye metonímicamente a su definición”¹⁶. Además, el espacio mismo se convierte en personaje que opera, alternadamente, como adversario o cómplice. En este sentido, los espacios cerrados funcionalizan el rol de un enemigo: hostería, cuarto de la hermana, cárcel, casa del destacamento; los abiertos, en cambio, ofician de ayudantes: el sendero de los nidos de araña y el entorno de los destacamentos.

El ‘objeto deseado’ está en los espacios ‘negativos’: el mundo de los adultos al que se aspira ingresar y que equivaldría a la dimensión social y al plano de la Historia. El logro de ese deseo se alcanza desde la posición contraria: el mundo de la infancia, la inocencia, los sentimientos y la fantasía; la dimensión individual, el plano de la naturaleza. La débil línea que los separa -o los une- pone en evidencia lo que señala Milanini¹⁷ y corrobora este análisis: la sutileza del límite entre lo positivo y lo negativo concerniente a la naturaleza, la historia y los hombres. El mismo carácter lábil se manifiesta en la tensión interior que se agudiza en circunstancias determinadas y oscila entre la evasión y la conciencia individual necesaria para lograr el auténtico rescate humano.

A estas conclusiones lleva el análisis del espacio en la novela que, en esta lectura, funciona como elemento estructurante de la totalidad. Por otra parte, dentro de esta estructura espacial, considerando las descripciones y las connotaciones generales y las contenidas en los detalles, se advierte una serie de juegos de complementación, subordinación y oposición entre los elementos configuradores¹⁸. En primer lugar puede señalarse la jerarquización entre un término integrador, la Resistencia, y el conjunto de términos integrantes: callejón, hostería, cuarto, cárcel, destacamentos y su entorno¹⁹. En relación con el término integrador, los tres primeros

¹⁶ ZUBIAURRE, María Teresa. *Op.cit.*, p. 22.

¹⁷ MILANINI, Claudio. “Esistenzialismo e neorealismo: Il sentiero dei nidi di ragno”. En su: *L'utopia discontinua*. Ed.cit., pp. 26-30.

¹⁸ Todas las polaridades posibles se dan cita en la novela: verticalidad-horizontalidad, dentro-fuera, cerrado-abierto, cercano-lejano, izquierda-derecha, delante-detrás. Cf. ZUBIAURRE, María Teresa. *Op.cit.*, p. 57.

¹⁹ Cf. HAMON, Philippe. *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires, Edicial, 1991.

connotan el hecho histórico de un modo diferente al de los otros tres. En gran medida, la diferencia está dada por los personajes y el grado de ignorancia o desinterés frente a la situación en el caso del primer grupo, o del compromiso de lucha que mueve a los del segundo. El factor determinante para estas apreciaciones, sin duda, lo constituye el focalizador, es decir, quien ve lo que se cuenta.

En la novela predomina, en un amplio margen, la visión del niño protagonista que parcializa la mirada, recorta la realidad y lo posiciona en un primer plano. De allí que en los tramos descriptivos de la historia, aun cuando se centran en el espacio, la figura del que ve adquiere un papel relevante: el espacio no es estático, se mueve con él y él marca los cambios con sus impresiones, sus descubrimientos, las distintas perspectivas desde las cuales mira, sus ilusiones, sus fantasías, sus dolores: “el héroe es puesto aparte de los otros y situado en el centro del libro porque es en su búsqueda y en su descubrimiento donde se manifiesta más claramente la totalidad del mundo”²⁰. La apreciación de Lukács conviene perfectamente al protagonista de esta novela que, desde esta perspectiva, resulta un intento de síntesis entre el idealismo abstracto enteramente dirigido a la acción, y el romanticismo que lo interioriza y lo reduce a la contemplación. Es decir, un término medio entre la acción y la contemplación, entre la voluntad de intervenir eficazmente en el mundo y la actitud receptora con respecto a éste. Por eso, a la par de la historia narrada a través de los espacios, al mismo tiempo, se configura un espacio interior que también depende del término integrador y se le opone.

La novela, según declara Calvino, resulta ser la transposición de la propia experiencia. La relación entre Pin niño y la guerra partisana se corresponde con la de él y aquella lucha: su entonces condición de burgués frente a la verdad de los revolucionarios es equiparable a la inferioridad del niño frente al incomprensible mundo de los grandes; el desprejuicio de Pin, el sentimiento de relativa superioridad respecto de los demás, tiene su paralelismo con aquel modo “intelectual” suyo, “de estar a la altura de la situación, de no maravillarse nunca, de defenderse de las emociones”²¹.

²⁰ Lukács. *Teoría de la novela*. Ed.cit., p. 124.

²¹ Cf. con las siguientes declaraciones de Calvino en el Prólogo a la novela: “[...] la identificación entre yo y el protagonista se había transformado en algo más complejo. La relación entre el personaje del niño Pin y la guerra partisana correspondía simbólicamente a la relación que yo había tenido con la guerra partisana. La inferioridad de Pin niño frente al mundo incomprensible de los grandes corresponde a la que en la misma situación yo experimentaba como burgués. Y la despreocupación de Pin, proveniente de su tan alabada pertenencia al mundo de la mala vida que lo hace sentir cómplice y casi superior a los “fuera de la ley”, corresponde al modo “intelectual” de estar a la altura de la situación, de no maravillarse nunca, de defenderse de las emociones...” Ed.cit., pp. 21-22.

A partir de estas declaraciones del autor, la metáfora novelística promueve una interpretación y permite leer en doble clave: Pin (Calvino) quiere participar del mundo de los grandes (Resistencia) y compartir con ellos su realidad (la verdad de la lucha). Finalmente lo logra, se hermana con un adulto al que reconoce diferente de los otros (y parecido a él), con el cual comparte principios esenciales de su vida (de su concepción histórica y política); lo hace cediéndole un arma, en un acto de confianza (de igual a igual, a la misma altura), sin saber muy bien para qué será usada. Pero, y sobre todo, la integración se lleva a cabo a partir de la esperanza de recomponer el mundo interior, el lugar mágico de la fantasía, los sentimientos, la individualidad recuperada, desde el cual, creativamente, el mundo exterior sí podrá modificarse.

El acceso del héroe Pin-Calvino a la soledad resignada no significa hundimiento o caída de los ideales sino toma de conciencia del divorcio que separa la interioridad y el mundo: por una parte acepta las formas de vida de la sociedad y, por otra, se repliega sobre sí mismo y conserva en sí mismo una interioridad que no puede realizarse sino en el alma²².

De este modo, la homología entre la estructura mental de la obra y la estructura mental del sujeto exterior permite comprender y explicar la primera y dar cuenta, al mismo tiempo, de la segunda. Con esto nos acercamos, en alguna medida, a la propuesta de Goldmann respecto del objetivo de la investigación que, en el campo de la literatura, responde a los intereses de la propia literatura y, contemporáneamente, a los de la sociedad²³. Por otra parte, la recomposición del mundo representada en la obra, transposición de la coherencia que un autor individual ha impreso a una estructura de conciencia colectiva, también tiene su correlato en el plano de la historia y la ideología. La justificación más elocuente se encuentra en el capítulo IX, cuyo análisis ocupa el apartado siguiente.

5. UN CAPÍTULO EN CUESTIÓN

La ideología, diseminada en los doce capítulos de la novela, se enuncia y concentra voluntariamente en uno que ha sido motivo de controversias, opiniones e interpretaciones dispares. Aparentemente el capítulo IX²⁴ es un elemento problemático considerando la unidad del texto y la dinámica de la narración. Incluso declaraciones de

²² Cf. LUKÁCS. *Teoría de la novela*. Ed. cit., p. 126.

²³ Cf. GOLDMANN, Lucien. "El concepto de estructura significativa en historia de la cultura". *Op. cit.*, pp. 65-66.

²⁴ Las citas de la novela, en este apartado, pertenecen al capítulo que abarca las páginas 167-184.

Calvino contribuyen al cuestionamiento: insertó la ideología en este capítulo como un nuevo elemento en un cuerpo heterogéneo, y lo dejó a pesar de las críticas porque el libro había nacido así, con esa especie de injerto quizás forzado²⁵.

Sin embargo, con respecto a la ubicación en la totalidad de lo narrado, baste señalar que el capítulo IX ocupa un lugar, sin duda, central: las reflexiones de Kim se llevan a cabo una noche antes de la batalla que define la situación y marca el comienzo del desenlace. Además, en él se anticipa la resolución del conflicto, aunque el lector sólo lo comprende una vez terminada la novela²⁶.

Hay también otras razones, tal vez de más peso, y en esto seguimos a Claudio Milanini²⁷: en la medida en que este capítulo diseña una imagen sintética del universo social, se constituye en un marco sin el cual la historia vivida por Pin sería tan poco comprensible al lector como las que el niño cuenta son para él mismo: historias de grandes, enseñadas por grandes o escuchadas de ellos, que postulan -dice Milanini- un sentido que no se encuentra dentro de la cáscara, como el fruto de la nuez, sino fuera de ella. La voz del narrador, según el crítico, se asemeja a la del protagonista y, en consecuencia, la historia que él cuenta a las historias de Pin. Pero en el capítulo IX esa voz, cedida al comisario de brigada, permite referir aquello que ha quedado fuera de la narración y trasciende el hecho histórico concreto para abarcar la historia entera de los hombres.

Por otra parte, en este capítulo el narrador presenta la lucha partisana desde una doble perspectiva: para el obrero -dice-, es “algo exacto, perfecto como una máquina, es la aspiración revolucionaria madurada en el trabajo, llevada al escenario de sus montañas que conoce palmo a palmo, donde puede desplegar audacia y astucia”; para el intelectual, por su parte, “todo debe ser lógico, todo debe entenderse, tanto en la historia como en la cabeza de los hombres, pero entre una y otra hay un vacío, una zona oscura donde las razones colectivas se vuelven razones individuales, con monstruosas desviaciones y colisiones inesperadas”.

²⁵ Cf. declaraciones del Prólogo a la novela. Ed.cit., p. 12.

²⁶ En efecto, en este capítulo se encuentra el dato clave para comprender el final de la historia que se refirió algunas páginas atrás y que transcribimos nuevamente: “Aquel chico del destacamento del Derecho, ¿cómo se llama? ¿Pin? [...] Dicen que es hermano de una prostituta. ¿Por qué combate? No sabe que combate para dejar de ser hermano de una prostituta [...] Y el Primo [...] Dicen que odia a las mujeres, y siempre quiere que le encarguen a él cuando hay que matar a las que hacen de espías... Todos tenemos una herida secreta, y combatimos para rescatarnos.” Ed.cit., p.141.

²⁷ MILANINI, Claudio. “Esistenzialismo e neorealismo: Il sentiero dei nidi di ragno”. En su: *L'utopia discontinua*. Ed.cit., pp.23-26. Éste y el próximo párrafo repiten sus conceptos.

Con esta denuncia de la diferencia entre la teoría y la práctica, entre la abstracción y los hechos, entre los que actúan y los que piensan, se abre el planteo ideológico asumido por las voces de Ferreira y de Kim respectivamente. Sus diálogos textualizan las discusiones que Calvino recuerda haber tenido con un amigo, durante aquellos días de lucha, respecto del *quid* elemental, del carácter esencial y primario de la Resistencia²⁸. El comisario Kim es un intento de retratar a ese amigo; el capítulo entero, una manera de transcribir el porqué del combate tal como se delineaba en aquellas conversaciones. Pero la doble perspectiva es sólo supuesta. Hay una sola voz en este tramo de la novela, la de Kim, que es la directa reflexión del autor, según permiten afirmar, al menos, cuatro argumentos:

Un argumento de orden literario es el homenaje elocuente al héroe de Kipling, y con él al escritor británico admirado por Calvino, leído y releído en su infancia: el narrador dice que el comisario Kim es “el chico mitad inglés mitad indio que viaja por la India con el viejo Lama Rojo en busca del río de la purificación” (p.184). En este sentido, Calvino es quizás, tanto o más que un partisano de intervención activa, el escritor que se debate en la pelea de signos que al fin es su gran batalla.

Relacionado con el anterior, un argumento compositivo se puede equiparar a una afirmación de Kim: “Pero, comprenderás, se trata de una lucha de símbolos [...] un juego de trasposiciones como para descoyuntarse el cerebro, un juego en que toda cosa o persona se convierte en una sombra china, en un mito...” (p. 136). La novela, en efecto, es una tela de araña, un signo que contiene un sinnúmero de signos, y detrás de ellos hay otros, y otros detrás de éstos. Cuando se intenta destejerla, cada hecho, cada espacio, objeto o personaje se vuelve una sombra china: la historia se hace con actores simples que luego dejan entrever su complejidad, en lugares limitados que se focalizan con nitidez pero que inmediatamente aparecen velados desde una mirada adyacente, de suburbio y margen. La realidad novelesca es sencilla pero enreda jerarquías, desafía al conocimiento y persiste en una voluntad de borrar las fronteras que separan la historia de la literatura.

Se llega así a un tercer argumento, de orden histórico- ideológico, dado por la ratificación de que el trabajo político no consiste en enfatizar la conciencia de clase y conseguir la unidad ejemplar sino “en dar un sentido a la furia que todos tienen por igual”. La furia humana es la misma. Lo que hace la gran diferencia es que los fascistas

²⁸ Cf. declaraciones del Prólogo a la novela. Ed.cit., p. 19.

luchan para perpetuar un estado de cosas y los revolucionarios, para el cambio. Y el cambio es la historia: Pin combate para no seguir siendo hermano de una prostituta, los *terroni* para no ser más *terroni*, el carabinero para no vivir a expensas de sus semejantes, Primo para vengarse de la traición de una mujer. “Todos tenemos una herida secreta y combatimos para redimirla” y ése es el punto en que la lucha se torna individual, ése es el espacio vacío entre la historia y la cabeza de los hombres, “la zona oscura donde las razones colectivas se vuelven razones individuales”.

Llegamos así a un argumento de orden humanístico: si las reflexiones de Kim dejan al descubierto la esencia de la lucha partisana, esa esencia va más allá de lo político e ideológico y concierne al hombre como potencial fuerza histórica que puede promover el rescate de la humanidad:

Tal es el significado de la lucha, el significado verdadero, total, más allá de los distintos significados oficiales. Un empuje hacia el rescate humano: elemental, anónimo para librarnos de todas nuestras humillaciones: el obrero, de la explotación; el campesino, de su ignorancia; el pequeño burgués, de sus inhibiciones; el paria, de su corrupción. Yo creo que nuestro trabajo político consiste en utilizar incluso nuestra miseria humana, utilizarla contra sí misma, para la causa de nuestra redención, así como los fascistas utilizan la miseria para perpetuar la miseria y colocan al hombre contra el hombre. (p.178)

Volvemos entonces al punto de partida de estas reflexiones y verificamos que, según el planteo desarrollado, “no es la conciencia de los hombres lo que determina su comportamiento, sino el comportamiento social lo que determina su conciencia”²⁹. Los particulares partisanos de Calvino, llamativamente antihéroes, con tan poca conciencia de clase y con el objetivo de la lucha tan confuso, llevan, no obstante y naturalmente, un impulso que concierne a todos los hombres y que mueve a la acción. El relato se nutre con ese furor y ellos son quienes, en definitiva, diseminan “la conciencia” en la totalidad de la novela, tiñen con ella el espacio y crean la atmósfera que reina en el relato. Y esto se comprende acabadamente sólo después de leer el capítulo injustificadamente cuestionado.

Por lo demás, la premisa de que no vale interpretar el mundo sino que se trata de cambiarlo, no sólo se lee en la novela sino que, a nivel compositivo viene asumido, precisamente, por el capítulo en cuestión, con cuyo “injerto” Calvino

²⁹ Cf. MARX – ENGELS. *Sobre La literatura y el arte*. La Plata, Editorial Calomino, 1946, p. 29.

desafía acuerdos teóricos de su época: “en aquel tiempo la unidad estilística era uno de los pocos criterios seguros; todavía no se celebraban las mezclas de estilos y de lenguajes diversos que triunfan hoy”³⁰. Pese a esto, mantiene el capítulo cuya supresión fue calurosamente recomendada por sus primeros lectores, elección que desde la teoría hoy justificamos ampliamente.

6. ACERCA DE CALVINO Y LA RELACIÓN LITERATURA-SOCIEDAD

En este sentido es importante tener presente, en primer lugar, que datos de la propia novela, confirmados y precisados con los del prólogo, reconstruyen la realidad espacio-temporal que ella recrea: la acción sucede cuando Italia está en guerra con Alemania, entre la primavera y el verano de 1944, y se desarrolla en *el lugar de* Calvino, en San Remo, la Liguria. El paisaje -“un paisaje que nadie había descrito jamás de verdad”- es lo primero que piensa representar, después surgen las personas con sus historias, y después la Resistencia fusiona uno con otras: tres elementos fundamentales que constituyen el mundo construido³¹ en la novela: espacio, personajes y tiempo.

Estos detalles confirman la pertinencia de una lectura atendiendo, precisamente, al mundo construido, lo que, además, es propiciado por el título. Por otro lado, la perspectiva del hecho histórico como elemento unificador, lleva a considerarlo un aspecto fundamental, relacionado con la unidad de la novela e íntimamente ligado a la estructura general. En efecto, la necesidad de mostrar la esencia de la lucha partisana y las reflexiones sobre la violencia que generó en el autor³², constituyen el germen de la novela; por lo tanto, y en función de las fuerzas ideológicas que la sustentan, es relevante considerar los elementos de la historia de la época referidos. Para esto conviene revisar ciertos pasajes, incluso desde las declaraciones del propio Calvino, de cuando Italia se divide en norte y sur, esta vez a causa del derrumbe del fascismo.

Por una parte, los anglo-americanos desembarcados en Sicilia conducen un proceso de restablecimiento democrático, aunque controlado, para algunos con un claro objetivo político y militar que no es ciertamente el de liberar Italia del fascismo, sino más bien el de ocupar la zona meridional de la península para abrir un

³⁰ Cf. Prólogo de la novela. Ed.cit., pp. 11-12.

³¹ DEL PRADO BIEZMA, F.J. *Cómo se analiza una novela*. Madrid, Alhambra, 1984.

³² Cf. punto 6 de nuestro análisis del prólogo.

frente sobre los Balcanes, apostando a que el país se convierta en zona consolidada de influencia angloamericana. Por lo demás, las relaciones diplomáticas y comerciales entre el Duce y el gobierno de Su Majestad británica ya son buenas, según atestiguan las palabras de Churchill: “cuidad que nada sea hecho para dejar al Rey y Badoglio más débiles de cuanto están. Más bien, nosotros debemos sostenerlos e imponerlos con nuestras fuerzas armadas”. Paolo Brini señala que toda la política imperialista aliada en Italia estuvo concentrada en la contención del peligro comunista y que, por esta razón, las tropas aliadas se detuvieron a lo largo de la llamada Línea Gótica, desde el otoño de 1944 hasta la primavera del siguiente año³³.

En el norte, en la misma época confluyen las tropas alemanas que han establecido un régimen de ocupación, los fascistas de la República de Saló y, enfrentada a ambos, la Resistencia que crece vertiginosamente y en la que, por su parte, conviven dos líneas: una de fuerzas católicas, liberales y “badoglianas”, interesadas en liberar Italia del nazi-fascismo y en reinstaurar el estado liberal, y otra de fuerzas de izquierda, que luchan en cambio por una renovación estructural de la sociedad italiana.

En julio de 1943 cae Mussolini por obra del Gran Consejo, en setiembre es liberado de la prisión del gran Sasso, en el mismo mes constituye el primer ministerio de la República Social Italiana, en octubre el Mariscal Badoglio comunica que Italia ha entrado en guerra con Alemania³⁴. Calvino lo cuenta así:

El 25 de julio me había dejado desalentado y ofendido por el hecho de que una tragedia histórica como el fascismo acabase como un puro trámite, como una deliberación del Gran Consejo. Soñaba con la revolución, con la regeneración de Italia en la lucha. Después del 8 de setiembre quedó claro que este sueño se convertía en realidad, y tuve que aprender lo difícil que es vivir los sueños propios y estar a su altura.³⁵

³³ BRINI, Paolo. *Un análisis de la lucha contra el fascismo en Italia de 1943 a 1944*. Mayo, 2006. <http://venezuela.elmilitante.org/index.asp>. Consultado 22 de noviembre de 2006.

³⁴ El gobierno firma el armisticio entre Italia y los aliados por el que Italia rompe su alianza con la Alemania de Hitler. Esto acelera la ocupación militar de Italia por parte de las tropas alemanas y significa el comienzo de la Resistencia contra alemanes y fascistas aún fieles a Mussolini. El aparato estatal se disuelve y los trabajadores lo interpretan como la señal que esperaban “en todo el país la parte más consciente del pueblo acoge la noticia con silenciosa firmeza. Para todos estaba claro que no se trataba de paz, sino que para conquistar la paz y la libertad había llegado la hora de combatir; y que, terminada al fin la guerra inútil y ruinoso, comenzaba la verdadera guerra, por la libertad del pueblo (...) en los barrios obreros hubo (...) un sentido difuso de satisfacción, de firmeza, de decisión.” R. LURAGHI, Raimondo. *Il movimento operaio torinese durante la Resistenza*, Torino, Einaudi, 1958, p. 88.

³⁵ CALVINO, Italo. “Autobiografía política juvenil”. En: *Ermitaño en París*. Ed.cit., pp. 152-178.

La situación se vuelve dramática también en San Remo, ocupada por los alemanes: los jóvenes son llamados a las armas, obligados a militar en las filas del ejército de Saló y entonces, Italo Calvino, “*para no hacer el servicio militar en la República Social, huye junto a su hermano a los Alpes y se enrola en la segunda división de asalto de la formación partisana comunista ‘Garibaldi’*”³⁶.

Se transcriben estas declaraciones de Elisabetta Mondello porque contienen un matiz importante, marcado con cursiva, punto de coincidencia de un buen número de comentarios respecto de la incorporación de Calvino al partido comunista: cierta necesidad de justificar esta afiliación, interpretada por gran parte de la crítica como una culpa, o como algo accidental, superfluo, o de ocasión, que inmediatamente se mitiga señalando el desencanto de Calvino y su consecuente alejamiento del partido.

Se puede leer la explicación que Calvino da al respecto remitiéndose a escritos que datan del 1960, cuando alguna distancia de los hechos, incluso, ha permitido objetivarlos:

Mi elección del comunismo no estaba en absoluto basada en motivaciones ideológicas. Sentía la necesidad de partir de una *tabula rasa* y por ello me había definido como anarquista. Hacia la Unión Soviética tenía todo el bagaje de recelos y objeciones que se solían tener pero también adolecía del hecho de que mis padres siempre habían sido inalterablemente filosoviéticos. Pero, sobre todo, sentía que en ese momento lo que importaba era la acción, y los comunistas eran la fuerza más activa y organizada.³⁷

Calvino elige pertenecer al partido comunista y según sus declaraciones, sobre todo en respuesta a una necesidad de acción que, en efecto, el partido ofrecía. Sin embargo, al mismo tiempo que acepta el llamamiento ejercido por esa fuerza “activa y organizada”, no duda en dar cuenta de las objeciones que condicionan su adhesión, sobre todo de tipo anarquista, relacionadas con “la supervivencia del ejército, de la policía, de la burocracia en un mundo futuro”.

En fin, para definir sus ideas juveniles Calvino se sirve de los términos “anarquismo” y “comunismo”. “El primero, por exigencia de que la verdad de la vida se desarrolle en toda su riqueza, más allá de las necrosis impuestas por las

³⁶ MONDELLO, Elisabetta. *Op.cit.*, p. 32.

³⁷ Esta cita y las siguientes, hasta que no consigne otro reenvío, pertenecen a la “Autobiografía política juvenil” de Calvino, publicada en *Ermitaño en París*. Ed.cit., pp. 163-164.

instituciones”: y esto porque cree posible y necesario terminar con valores consolidados si son injustos, y empezar de nuevo. “El segundo, por exigencia de que la riqueza del mundo no sea despilfarrada sino organizada y hecha fructificar según la razón en interés de todos los hombres vivos y venideros”: y esto incluye el uso de la fuerza y la autoridad si ambas permiten alcanzar un estadio más racional.

Estas declaraciones se corresponden con los principios que se citan como básicos de la ideología marxista, a saber: “los filósofos no han hecho más que interpretar el mundo de diversas maneras, de lo que se trata ahora es de cambiarlo”, y “no es la conciencia de los hombres la que determina su comportamiento, sino el comportamiento social lo que determina su conciencia”³⁸. Ambos principios recorren largamente la obra de Calvino y en su doble articulación, narrativa y ensayística, creativa y teórica. Lo que interesa es detectar el modo en que esta ideología y la relación entre sociedad e historia se materializan en la escritura literaria y en qué sentido determinan una concepción de la literatura llamada a dar cuenta de la realidad. Más aún, de qué manera esta concepción del arte y de la vida reenvía a aquellas tendencias y métodos de la investigación y creación literarias que tienen su origen, en mayor o menor medida, en principios y conceptos del marxismo.

En este sentido Calvino es elocuente cuando responde a su colega y amigo Carlo Bo que lo entrevista:

Lo que cuenta es lo que somos, es profundizar nuestra propia relación con el mundo y con el prójimo, una relación que puede ser a la vez de amor por lo que existe y de voluntad de transformarlo. Luego se pone la punta de la pluma sobre el papel en blanco, se estudia un cierto punto de vista para que broten signos que tengan un sentido y se ve qué es lo que sale.³⁹

Antes de que la pluma toque el papel hay un escalón en el que se tiene conciencia de uno frente a uno mismo, de ese uno mismo relacionado con los otros y con el mundo, y de la posibilidad de transformarse y transformar al otro y al entorno a partir de un signo escrito: la obra.

³⁸ MARX - ENGELS. *Sobre la literatura y el arte*. Ed. cit., pp. 23-25; 29-31.

³⁹ CALVINO, Italo. “El comunista demediado”. En: *Ermitaño en París*. Ed.cit., p. 144. Es la entrevista que hace Carlo Bo a Italo Calvino, publicada por primera vez en *L'Europeo*, XVI, 35, 28 de agosto de 1960.

Desde el punto de vista teórico, prólogo y novela muestran problemáticas concretas que ocuparon la atención del autor: el rol del lenguaje en la construcción de los personajes, las particularidades estilísticas en la configuración del espacio, la complejidad narratológica en la constitución de la voz narradora y la focalización del material narrado, el problema de la conversión de la historia en discurso y el planteo genérico implicado, la posibilidad de reconstruir el horizonte de expectativas en el momento de la creación; la ideología, el entrelazamiento de la política y el arte, la sociedad y la literatura.

En este contexto interesa subrayar especialmente las tres últimas problemáticas en tanto permiten considerar la novela como ‘expresión de’, resultado de un proceso creador que tiene por objeto dar cuenta de una realidad y asumir frente a ella una posición política, ideológica, histórica. En este sentido, la novela de Calvino “refleja” en el más puro sentido de Lukács: expresa una estructura mental mediante palabras e imágenes que transmiten la necesidad artística y poseen la “intensa totalidad” que corresponde a la “extensa totalidad” del mundo.

La estructura colectiva del derrumbe, la maldad, la invasión de la muerte, la traición, la falta de conciencia, la transformación del ser humano en un medio, la necesidad de cambio, de dejar de ser para comenzar a ser, es llevada a un grado de coherencia avanzado por un escritor que elabora artísticamente la visión del mundo que comparte con la sociedad de su tiempo. De esta manera, la novela se convierte en la expresión de la estructura mental que perfecciona al máximo posible la conciencia de una comunidad y asume un papel importantísimo en la constitución de la conciencia social. El escritor es un protagonista de la historia y sus obras tienen la posibilidad de transformar y desarrollar los valores perdidos en un mundo degradado.

V. TERRITORIO LIMÍTROFE: EL GÉNERO FANTÁSTICO

Y así, a través de toda esa montaña de literatura de lo negativo que nos rebasa, esa literatura de procesos, de extranjeros, de náuseas, de tierras desoladas y de muertes al mediodía, quisiéramos encontrar la espina dorsal que también nos sostenga a nosotros, una lección de fuerza y no de resignación a la condena ...

*Italo Calvino**

1. TERRITORIO LIMÍTROFE

En este tramo de la tesis se describe un pasaje intermedio entre la concepción de la literatura como compromiso, representación de una realidad histórica, y la de la literatura como placer, evasión o divertimento; siguiendo la propuesta inicial, se lo observa desde el ámbito de la teoría y el de la creación. Consideramos que el distanciamiento del compromiso tiene lugar cuando lo técnico-formal adquiere valor preeminente, o cuando se prescinde de posibles referencias con la realidad, o ambos aspectos a la vez. En otras palabras, cuando desde la reflexión teórica, las prácticas críticas o la composición literaria, se abandona la primacía del contenido, sobre todo la relación de ese contenido con un referente preciso, reconocible en el plano de la realidad efectiva, generalmente histórico, y puesto en obra con una carga ideológica fuerte, declarada con elocuencia. Teóricamente se considera la obra en su inmanencia y se pretende la cientificidad de su estudio tal como lo entienden las corrientes formalistas y estructuralistas.

En la producción literaria de Calvino este momento corresponde a sus experiencias en el *Oulipo*, el interés por la literatura combinatoria, *El castillo de los destinos cruzados*, *Las ciudades invisibles*. Pero previo a ese período de su producción, se puede reconocer un espacio intermedio en los años cincuenta, y en tres novelas

genéricamente diferenciadas del resto de su obra. Se trata de las contenidas en la trilogía publicada en 1960, *Nuestros antepasados*, conformada por *El vizconde demediado* de 1952, *El barón rampante* de 1957 y *El caballero inexistente* de 1959: tres historias que según Calvino “constituyen un ciclo, como suele decirse, e incluso un círculo cerrado”, debido a que “tienen en común el hecho de ser inverosímiles y de desarrollarse en épocas remotas y en países imaginarios”¹.

En primer lugar, en el caso de esta trilogía nuevamente se cuenta con un *Postfacio* muy valioso: una mina informativa que se debe escuchar con máxima atención. En principio señalamos ciertas líneas hacia donde conducen estas apreciaciones del autor y, sobre todo, ese espacio entre el compromiso y la evasión, entre lo contenidístico y lo formal que estas obras bosquejan.

A la hora de explicar(-se) el sentido de publicar estas composiciones formando una unidad, Calvino se pregunta: “por qué he escrito estas historias? ¿Qué quería decir? ¿Qué he dicho en realidad? ¿Qué sentido tiene este tipo de narrativa dentro del marco de la literatura actual?”² Las preguntas son valiosas por múltiples razones de las que, en primer término, interesan las afirmaciones que incluyen, a saber: 1. el autor escribe por algo, hay una razón aparentemente identificable, previa a la creación literaria; 2. el autor escribe para algo, tiene voluntad o intención de decir; 3. el autor dice algo efectivamente, aunque no necesariamente lo que quería decir; 4. el sentido de los géneros y los subgéneros se relacionan con un entorno literario determinado, en otras palabras, los géneros redefinen sus sentidos según la concepción de la literatura en un momento de la historia.

Las tres primeras afirmaciones resultan naturalmente obvias en 1960, sin embargo, dado el grado de inestabilidad que han alcanzado en los últimos tiempos, es llamativo leerlas expresadas con tanta transparencia, poco antes de la proliferación de versiones que se aglutinaron a su alrededor y de los innumerables y polémicos discursos que supieron generar. Por otra parte, los dos primeros puntos acercan a las teorías relacionadas con la génesis de la obra, lo cual confirma que abordar una perspectiva no implica desconocer otra ni desprenderse absolutamente de ella. El tercer punto se vincula con la recepción en tanto quien termina de decidir lo que dice el autor es el

* CALVINO, Italo. *Punto y aparte*. Ed.cit., p. 29

¹ CALVINO, Italo. “Postfacio”. En: *Nuestros antepasados*. Traducción de Esther Benítez, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pp. 394.

² *Ibid.*, p.394.

lector, y nos permitimos mencionar la cuestión con cierto apresuramiento porque luego será abordada con suficiente extensión y profundidad.

El cuarto punto alude al género. En esta perspectiva tripartita (autor – obra – lector) desde la que se agrupan las teorías en el presente estudio, la cuestión genérica constituye un factor que deambula entre las posibilidades estructurales que el contexto literario ofrece, las elecciones del escritor, las materializaciones textuales a que esas elecciones conducen, los recortes de expectativas que imprimen a la lectura y la concretización de las mismas en el acto de leer. Por lo tanto, debido a su ubicuidad, es posible detener en este punto el avance de la exposición y reflexionar aquí sobre su problemática.

2. EL TERRITORIO DE LOS GÉNEROS

La referencia a los estudios de Todorov es inevitable en el abordaje del tema. Para reflexionar sobre los géneros parte de dos principios: todo texto perteneciente a la “literatura”, en primer lugar, “manifiesta las propiedades que comparte con el conjunto de los textos literarios, o con uno de los subconjuntos de la literatura (que recibe, precisamente, el nombre de género)”; en segundo lugar, “no es tan solo el producto de una combinatoria preexistente (combinatoria constituida por las propiedades literarias virtuales), sino también una transformación de esta combinatoria”³. Estamos en 1970 y Todorov, rechazando la idea croceana de que cada libro es único⁴ y la de Blanchot de que un libro no pertenece a un género sino a la literatura⁵, afirma que “no reconocer la existencia de los géneros equivale a pretender que la obra literaria no mantiene relaciones con las obras ya existentes. Los géneros son precisamente esos eslabones mediante los cuales la obra se relaciona con el universo de la literatura”⁶.

El tiempo pasado desde estas declaraciones no las hace menos valederas y, si bien las iniciales teorías de Todorov se han discutido y cuestionado⁷, la importancia y vigencia de sus aportes es innegable en el actual debate en torno al problema de los

³ TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Traducción Silvia Delpy. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 9-32.

⁴ CROCCE, Benedetto. *Estetica come scienza dell'espressionee lingüística generale. Teoria e storia*, Bari 1958, pp. 40-44, 490-504. RAIBLE, Wolfgang “¿Qué son los géneros?” En: GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (Compilador). *Teoría de los géneros literarios*. Barcelona, Arco Libros S.A., 1988, p. 327.

⁵ BLANCHOT, Maurice. *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Avila, 1969, pp. 243-244.

⁶ TODOROV, Tzvetan. *Op.cit.*, p. 15.

⁷ Cf. BROOKE-ROSE, Christine. “Géneros históricos/géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov”. En: GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (Compilador). *Op.cit.*, pp. 49-72.

géneros. Es de subrayar, en primer término, la concepción del género que reafirma el dinamismo de la literatura y coloca la obra en una zona de entrecruzamiento donde se relaciona con las de su época, con las que la han precedido y con las que le van a suceder. No leemos otra cosa, en una versión teórica más reciente, cuando se afirma que las obras atraviesan el género y al mismo tiempo lo construyen: “el género inscribe el texto en una serie y al mismo tiempo la reescribe, expandiéndola”⁸.

Entonces, una obra individual considerada desde las coordenadas genéricas, entra en contacto con la literatura toda como institución y, desde allí, invita a indagar también las realidades sociales que de una manera u otra promueven determinadas formas y clausuran otras. Teniendo en cuenta esta apertura de la serie literaria hacia otras series, Jameson señala “la función mediadora de la noción de género, que permite la coordinación del análisis inmanente formal del texto individual con la perspectiva diacrónica gemela de la historia de las formas y la evolución de la vida social.”⁹

Relacionadas con la idea integradora de Jameson, las indicaciones de Raymond Williams¹⁰ resultan pertinentes, y también operativas. Explica que en la clasificación de los géneros y en las diferentes teorías que la apoyan suelen mezclarse tres niveles de articulación del discurso literario: las llamadas actitudes básicas (narrativa, dramática y lírica), los modos y procedimientos de composición conectados con esas actitudes, y la adecuación de los asuntos en función de esas actitudes y modos y procedimientos: tres niveles que en la práctica se combinan de la manera más diversa. La alternativa que propone Williams, y que conviene a nuestra perspectiva, es abordarlos como variables cuya combinación e incluso fusión en formaciones literarias concretas sólo puede encararse mediante análisis históricos empíricos.

Los postulados de Todorov, Jameson y Williams y la necesidad de considerar el marco de un análisis histórico, tiene consonancias con las propuestas de otra figura de la teoría, insoslayable a la hora de hablar del problema de los géneros: Mijail

⁸ ARÁN de MERILES, Pampa. “Perspectivas para el estudio de los géneros literarios en el fin de siglo”. En: *Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades*. X Congreso Internacional De La Sociedad Chilena De Estudios Literarios (SOCHEL). Universidad de Chile. ISSN0717-2869, n° 14, Otoño 2000. www.cyberhumanitatis.uchile.cl/14/tx3pampa.html. Consultado 15 de agosto de 2006.

⁹ JAMESON, Fredric. *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Traducción de Tomás Segovia. Madrid, Visor, 1989, pp. 85.

¹⁰ ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz. *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires, Centro Editor, 1990.

Bajtin¹¹. En su concepción de género, Bajtin sostiene que en las diferentes esferas de la actividad humana se efectúa un uso particular de la lengua, de lo que resulta la gran variabilidad de la misma en carácter y formas. En otras palabras, la lengua se actualiza en enunciados, orales o escritos, concretos, singulares, que pertenecen o son característicos de una esfera de la praxis humana. Por ende, conllevan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas, en su contenido temático, en su estilo verbal (selección de los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua) y, sobre todo, en su composición o estructuración. Los tres aspectos -contenido temático, estilo y composición- se vinculan indisolublemente en la totalidad del enunciado y están determinados por la especificidad de cada esfera del uso de la lengua. De esta manera, cada esfera elabora un tipo de enunciado que se distingue de otros tipos, con una naturaleza verbal (lingüística) común y una relativa estabilidad, al que Bajtin denomina *género discursivo*¹².

Ahora bien, como las posibles actividades humanas son inagotables, y en cada esfera de la praxis existe un repertorio de géneros discursivos que crece a medida que se desarrolla y complica la esfera misma, la riqueza y diversidad de los géneros es inmensa. Sin embargo, esa diversidad se disciplina en clasificaciones que permiten distinguir sus particularidades y que parten de una clasificación mayor que las contiene: géneros discursivos primarios o simples y géneros discursivos secundarios o complejos.

Los complejos o secundarios, dentro de los que se incluye la literatura, surgen en condiciones de comunicación cultural más problemática, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita, como la artística, la científica, o la sociopolítica: novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, conforman entonces géneros discursivos secundarios. El carácter de secundarios se debe a que en el proceso de su formación absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata. Así, los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de ellos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad, con los enunciados reales de otros, y conservan su forma y su importancia cotidiana sólo como parte del contenido de ese nuevo

¹¹ BAJTIN, Mijail. "El problema de los géneros discursivos". En: *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. México, Siglo XXI Editores, 1985, pp. 248-255.

¹² *Ibid.*, p. 249.

enunciado que los contiene. Por ejemplo, una noticia periodística incluida en una novela participa de la realidad efectiva únicamente a través de la totalidad de la novela, es decir, como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana. La novela en su totalidad es un enunciado, igual que las réplicas de un diálogo cotidiano o una carta particular pero, a diferencia de éstas, es un enunciado secundario, complejo¹³.

Por otra parte, Bajtin ofrece un recorrido en la transformación de los géneros a través de la historia, con claridad pareja a la concisión y completez. En su obra sobre Dostoievski, trata de demostrar que la heterogeneidad genérica y estilística del autor se comprende y supera cuando se atiende a la consecuente polifonía de su obra, pero también cree necesario revisar el problema desde “el punto de vista de la *historia de los géneros*, es decir, trasladarlo al plano de la *poética histórica*”¹⁴. Propone rastrear el origen de “la combinación de la aventura con una problematicidad aguda, con el dialogismo, la confesión, la hagiografía y el sermón” y para ello retrotrae la cuestión a la antigüedad clásica, luego de un párrafo impecable que vale la transcripción completa:

Por su misma naturaleza, el género literario refleja las tendencias seculares más estables del desarrollo literario. En él siempre se conservan los imperecederos elementos del *arcaísmo*. Ciertamente, éste se conserva en aquel tan sólo debido a una permanente *renovación* o actualización. El género es siempre el mismo y otro simultáneamente.

Siempre es viejo y nuevo, renace y se renueva en cada nueva etapa del desarrollo literario y en cada obra individual de un género determinado. En ello consiste la vida del género. Por eso el arcaísmo que se salva en el género no es un arcaísmo muerto sino eternamente vivo, o sea, capaz de renovarse. El género vive en el presente pero siempre *recuerda* su pasado, sus inicios, es representante de la memoria creativa en el proceso del desarrollo literario y, por eso, capaz de asegurar la *unidad* y la continuidad de este desarrollo. (p.151).

¹³ *Ibid.*, p. 250. No son grandes las diferencias entre estos postulados y los de Todorov cuando en 1988, reafirmando lo escrito en 1978, escribe: “¿De dónde vienen los géneros? Pues bien, muy sencillamente, de otros géneros. Un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación.” Y menos aun cuando cierra su artículo afirmando que “los géneros literarios tienen su origen, lisa y llanamente, en el discurso humano.” Cf. TODOROV, Tzvetan. “El origen de los géneros”. Traducción de Antonio Fernández Ferrer. En: Garrido Gallardo, Miguel A. (Compilador). *Op.cit.*, pp. 31-48.

¹⁴ BAJTIN, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova. México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 150-151. El subrayado del autor atrae la atención sobre el hecho de que la historia de los géneros es una historia de poética, de composición y técnica, que constituye, entonces, una serie diferenciada de la literaria pero que la explica. Hasta que no se consigne nueva fuente, las citas son extraídas de esta obra y el número de página se indica a continuación de la cita.

La movilidad es lo más estable del género, junto con la perduración del arcaísmo, ese elemento que persiste en la evolución y transporta el rasgo genérico originario desde el comienzo, no obstante se renueva permanentemente: renovación que en este caso es equiparable a actualización. Se actualiza, entendemos, según el momento histórico social en que surge o que atraviesa; o quizás sea más preciso decir, ya que de Bajtin se trata, del cronotopo en el cual se manifiesta. Esto genera la idea de ser el mismo y otro, dependiendo de las etapas en el desarrollo literario y de cada obra: la individualidad remodela, remodula el modelo que el género implica; el género muta y por eso vive, conservando el arcaísmo que se renueva dentro de y junto a él.

Otro aspecto destacable es el reconocimiento de un pasado impreso en el género como recuerdo. Hay una memoria creativa que se mantiene indemne en todo el proceso literario y esa memoria está contenida en el género: se trata de un desarrollo organizado, con unidad y movimiento continuo, debido a ese anclaje en el pasado que le permite, paradójicamente, avanzar. Nada más parecido a la descripción de algo orgánico y vital, como la misma sociedad humana de la que la literatura -el género- es expresión y parte; esa sociedad que al mismo tiempo, en el ir y venir de fuerzas que se interrelacionan, se renueva y modifica a partir de la literatura.

Por esto no sorprende cuando Bajtin, para ofrecer una explicación de género, y particularmente del género de aventura al que luego adscribirá la obra de Dostoievski, necesita remontarse a la antigüedad clásica en busca de los orígenes. Los encuentra en la época helenística, cuando se constituyen y desarrollan numerosos conjuntos de obras “bastante heterogéneos externamente, pero relacionados por un parentesco interno por lo que conforman una zona específica de la literatura que los antiguos llamaron “lo cómico-serio”, dominio claramente distinguible y opuesto a lo que entonces eran los géneros serios. (p.154).

3. EL TERRITORIO DE LO FANTÁSTICO: BAJTIN

El dominio de lo cómico-serio presenta rasgos de tres ordenes: una nueva actitud con respecto a la realidad que se convierte en punto de partida de la expresión artística, libre de cualquier distanciamiento, inmediata, actual, familiar; una nueva actitud frente a la tradición, examinada con mirada profundamente crítica, reveladora; y una heterogeneidad deliberada de estilo y de voces, pluralidad de tonos, mezcla de lo alto y lo bajo, lo serio y lo ridículo, la prosa y el verso, géneros intercalados, inclusión de dialectos, jergas y, por lo tanto, bilingüismo. De esta manera, los rasgos señalados

remiten a tres niveles de observación: uno referencial, desde el que la literatura se hace cargo de la representación directa de la realidad contemporánea a dicha representación; un segundo nivel, histórico, por el que asume la revisión crítica de la tradición; y un nivel compositivo-formal, que atiende cuestiones de estilo, de tono, y de elecciones formales, estructurales y lingüísticas.

Los tres rasgos señalados bastan, según Bajtin, para marcar la importancia de este dominio de la literatura antigua en el futuro desarrollo de la novela europea “y de la prosa artística que tiende a la novela y se desarrolla bajo su influencia” (p.161). Entra así en otro plano de su reflexión y se ocupa de los antecedentes del género novela y particularmente de la novela de aventuras que le interesa focalizar.

Señala tres raíces del género novelesco: la epopeya, la retórica y el carnaval y, en consecuencia, tres líneas en el desarrollo de la novela europea: la épica, la retórica y la carnavalizada, que, además, admiten las más variadas formas de transición entre ellas. El punto de partida de las variaciones de la novela carnavalizada lo constituye el dominio de lo cómico serio. Y básicamente dos géneros cómico-serios: el diálogo socrático y la sátira menipea.

El diálogo socrático, compenetrado de la percepción carnavalesca del mundo, la manifiesta en diversos aspectos, a saber: 1. contiene en su base la noción de la naturaleza dialógica de la verdad; 2. sus procedimientos principales son la síncretis (confrontación de diversos puntos de vista sobre un objeto) y la anácrasis (modos de provocar la expresión de opiniones propias del interlocutor, es decir, la provocación de la palabra por la palabra); 3. los protagonistas son ideólogos y el acontecimiento, puramente ideológico, es la búsqueda de la verdad; 4. usa la situación temática del diálogo y crea una situación excepcional que obliga a escarbar en los estratos profundos de la personalidad y el pensamiento (origen del “diálogo en el umbral”); 5. conjuga la idea con la imagen de su portador y, de esta manera, la puesta a prueba de la idea es al mismo tiempo la puesta a prueba del hombre que la representa (germen de la imagen de la idea, respecto de la cual se observa una actitud libre y creadora).

La sátira menipea, cuyo nombre se debe a Menipo de Gadara, filósofo del siglo III a. C. que le dio su forma clásica, tiene su raíz en el folklore carnavalesco y también es un género carnavalizado, flexible y cambiante como Proteo, portador de la

percepción carnavalesca del mundo en la literatura. Sintetizando el análisis de Bajtin, en estas obras son notorias las características que siguen:

-En relación con el diálogo socrático, aumenta la risa como elemento constitutivo, se independiza de la tradición, no se ajusta a ninguna exigencia de verosimilitud externa y libera totalmente la invención y la fantasía.

-En estas obras, “la fantasía más audaz e irrefrenable y la aventura, se motivan, se justifican y consagran interiormente por el propósito netamente filosófico de crear situaciones excepcionales para provocar y poner a prueba la idea filosófica, la palabra, y la verdad plasmada en la imagen del sabio buscador de esa verdad”(p.172). Lo fantástico no encarna la verdad sino que sirve para buscarla, provocarla y ponerla a prueba, por eso los héroes viajan a lugares fantásticos, extraños, desconocidos, viven situaciones excepcionales, o aventuras inusitadas que incluso pueden convertirse en símbolo de la provocación y puesta a prueba de la verdad o de la idea, en cualquier lugar y circunstancia.

-La gran capacidad de contemplar el mundo se colma con el abordaje de las “últimas cuestiones” filosóficas de preferencia éticas y prácticas (y no estéticas y gnoseológicas como, en cambio, interesaba al diálogo socrático).

-La fantasía, el simbolismo y el elemento místico-religioso se combinan con una especie de naturalismo de bajos fondos.

-El punto de vista extraño, inesperado y hasta extravagante genera un tipo diferente de fantasía, experimental.

-La representación de estados anormales, ilusiones extrañas, sueños, o desdoblamientos de personalidad, no ceden al componente cómico sino que en algunas piezas incluso se acentúa.

-La violación del curso normal y común de los acontecimientos, de reglas, de comportamientos, dan lugar a escándalos y manifestaciones excéntricas.

-La abundancia de oxímoros, contrastes y bruscas transiciones, cambios y las desigualdades de toda clase.

-La inclusión de elementos de utopía social introducidos en forma de sueños o viajes a lugares extraños.

-La intercalación de géneros, reforzadora de la pluralidad de discursos, de tonos y estilos.

-El carácter de actualidad que convierte las composiciones en verdaderas enciclopedias de su tiempo, espacio de polémica con escuelas filosóficas, religiosas, científicas y portavoces del espíritu y las tendencias de la actualidad.

Resituando el diálogo socrático y la sátira menipea en el marco de los géneros cómico-serios, cabe referir el nexo que une al gran conjunto de estas obras: el folklore carnavalesco, la percepción carnavalesca del mundo que contienen y expresan. Se llega así al concepto de *carnavalización literaria*, entendida por Bajtin como “la transposición del carnaval al lenguaje de la literatura” (p.172).

Cuando habla de carnaval, Bajtin se refiere a una “forma de espectáculo sincrético con carácter ritual”, común a un conjunto de manifestaciones culturales, festejos populares y ritos que arraigan en la sociedad y en el pensamiento primitivo del hombre. El carnaval es un espectáculo en el que no existe la división entre escenario y platea, no hay actores y espectadores: sólo se vive; y la vida carnavalesca tiene sus leyes propias: se cancelan las prohibiciones, las limitaciones, las jerarquías y, sobre todo, las distancias entre las personas que, en estas circunstancias, se relacionan de un modo nuevo, acorde con esta forma de vida que transcurre entre la realidad y el juego. El mundo carnavalesco tiene un sistema particular de permisiones y en él caben la profanación, los sacrilegios y todo tipo de disparidades: la mezcla de lo sagrado con lo profano, de lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido.

Con respecto a las acciones que le son propias, la principal es la coronación y destronamiento, en cuya base se encuentra el núcleo de la percepción carnavalesca: el *pathos* de cambios y transformaciones, de muerte y renovación: “El carnaval es la fiesta del tiempo que aniquila y renueva todo”. El fuego destruye y renueva. La risa supera cualquier problema, incluso el que no se resuelve desde la seriedad; es una risa ambivalente que afirma en el júbilo o niega desde la burla. De aquí a un paso, se encuentra la parodia y los dobles paródicos que operan a modo de espejos cóncavos o convexos.

Estos espectáculos con estas características tienen también un sitio específico, la plaza pública, que no se constituye en límite sino más bien en una zona de frontera entre el arte y la vida. En este espacio tienen lugar las acciones referidas y se establece un tipo especial de comunicación entre la gente, a la vez ideal y real. El carácter universal, el clima de fiesta, la idea utópica, la concepción profunda del mundo que se establece en la plaza pública durante el carnaval, generan el contacto familiar y libre; como

consecuencia de esta manera distinta de comunicación, se producen nuevas formas y fenómenos lingüísticos: géneros inéditos, cambios de sentido o eliminación de ciertas formas desusadas¹⁵.

Una vez enumeradas las características y acciones propias del carnaval, Bajtin extrae categorías de la lógica de esa cosmovisión: la familiaridad entre el hombre y el mundo, la excentricidad, las disparidades y la profanación. Se trata de categorías entendidas como pensamientos sensoriales concretos, vividos, cuya persistencia a través del tiempo y expansión creciente entre las comunidades europeas influye en la formación del género en la literatura.

El análisis permite concluir con que el carnaval y la percepción carnavalesca del mundo se cuelan en la literatura y eliminan barreras entre géneros, entre sistemas cerrados de pensamiento, entre diversos estilos. Infunden flexibilización y enriquecimiento de miradas, acercamiento de lo lejano, eliminación de cierres y subestimaciones, destrucción de la distancia épica y trágica y generación de cercanía familiar, relación de igualdad o al menos de familiaridad entre el autor y sus personajes, y una renovación poderosa en el estilo verbal.

En conjunto, el lenguaje que elabora el carnaval se presta a una cierta transposición al lenguaje de imágenes artísticas con el que lo une cierto parentesco de carácter sensorial y concreto. Por esto, la *carnavalización literaria* es “la transposición del carnaval al lenguaje de la literatura”.

Puede parecer a primera vista sobrado el espacio que ocupa el comentario de Bajtin; nos lo permitimos no obstante porque, como se verá, es asombrosa la coincidencia entre los rasgos de la “literatura carnavalizada”¹⁶ y las novelas de Italo Calvino que nos han traído hasta aquí. Además, Calvino fue lector de Bajtin y se sintió atraído por sus conceptos, particularmente los relacionados con el carnaval. Sin embargo, no asocia su producción con los postulados bajtinianos; es llamativo que sólo comente la teoría -con alta competencia, claro- cuando muchos de los principios latan con extrema vitalidad en su producción, sobre todo en estas tres novelas que se

¹⁵ BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. Madrid, Alianza, 1987, pp.20-21.

¹⁶ “Llamaremos literatura carnavalizada a aquella que haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma del folklore carnavalesco (antiguo o medieval).” Cf. Bajtin, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p.152.

releen aquí y que él ya ha publicado y vuelto a publicar en el momento de sus primeras reflexiones sobre Bajtin¹⁷.

Por lo demás, volviendo al desarrollo de la problemática del género y especialmente la del género fantástico, el origen de buena parte de las argumentaciones en torno a ella tiene su punto de partida en los postulados bajtinianos.

4. DESPUÉS DE BAJTIN

Como la mayoría de los problemas abordables en materia de teoría literaria, el del género fantástico ha provocado distintas consideraciones. Con insistencia se ha buscado definirlo y someterlo a ordenamientos clasificatorios; sobre todo se lo ha cuestionado a lo largo de muchas páginas. Su sola mención reclama una nota aclaratoria: aunque se opte por el uso indistinto de ambos términos, lo fantástico constituye una categoría epistemológica en la que abrevan variados discursos y manifestaciones sociales; en cambio, el fantástico literario refiere la oposición con el realismo y ha servido para caracterizar una vasta producción literaria cuyo régimen de verosimilitud es diferente, debido a que privilegia temáticas de ruptura respecto del orden empírico de la naturaleza o del orden social legislado o normatizado¹⁸. La aclaración remite a los géneros agrupados por Bajtin en la categoría de literatura carnavalizada y también invita a escuchar otras voces referidas a lo fantástico, en particular, nuevamente, la de Todorov.

Todorov diferencia tres categorías dentro de la literatura no-realista, sobre la base de la forma en que se explican los elementos sobrenaturales de la narración: lo maravilloso, lo insólito y lo fantástico. Según él, el género fantástico se encuentra entre lo insólito (el fenómeno sobrenatural se explica racionalmente al final del relato) y lo maravilloso (el fenómeno sobrenatural permanece sin explicación cuando se acaba el relato), y afirma que sólo se mantiene el efecto fantástico mientras el

¹⁷ En el artículo “La literatura como proyección de deseo” que Calvino publica en *Libri nuovi* nº5, de agosto de 1969, dedicado a *Anatomy of Criticism* de Northop Frye, dice con respecto a Bajtin: “Si sigo leyendo libros de crítica es porque siempre me espero sorpresas de este tipo. La mayor ha sido la de encontrarme, escondido en un capítulo del *Dostoyevski* de Bachtin (págs. 159-172 de la traducción italiana, Einaudi, Turín, 1968), un modelo de “revolución permanente” que –considerando que es propio de la antigüedad y de la Edad Media- podría perfectamente proponerse como sociedad del futuro, dado que es el único modelo que podría responder a todas las exigencias que no se consigue hacer cuadrar conjuntamente: una sociedad basada en la alternancia regular de períodos destructivos de carnaval-consumo con períodos de austeridad productiva.” En: *Punto y Aparte*. Ed.cit., p. 259.

¹⁸ Cf. ARÁN, Pampa. *El fantástico literario*. Madrid, Tauro Ediciones, 1999, pp-15-21

lector duda entre una explicación racional y una explicación irracional. De esta manera, un texto deja de ser fantástico una vez acabada la narración: si tiene explicación es insólito y si no la tiene, maravilloso; en consecuencia, lo fantástico ocupa sólo “el tiempo de la incertidumbre”, hasta que el lector opta por una solución u otra¹⁹.

Todorov, para retomar de Vladimir Soloviov la ubicación del fantástico entre el territorio de lo real y el de lo imaginario, cita al filósofo y místico ruso: “en el verdadero campo de lo fantástico existe siempre la posibilidad exterior y formal de una explicación simple de los fenómenos, pero, al mismo tiempo, esta explicación carece por completo de probabilidad interna.” La referencia es la primera de una cadena (en la que aparecen el inglés Rhodes James, la alemana Olga Reimann y los contemporáneos franceses Pierre-Georges Castex, Roger Caillois y Louis Vax) que despliega para reforzar la idea de la vacilación. A partir de allí avanza un paso y postula que “lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados”²⁰. En este momento el lector queda incluido en ese mundo ambiguo del que no se puede definir el grado de realidad. Lo fantástico surge por oposición o contraste con lo real y cotidiano, lo conocido y representativo del mundo, y se apoya en un sitio de referencia familiar para el lector. Los personajes viven en un universo perfectamente identificable y sus costumbres, rutinarias o extravagantes, pueden ser compartidas por cualquier lector. Entonces, un elemento extraño, impreciso y perturbador se introduce en sus vidas y les empaña progresivamente la existencia. Lo fantástico es la “ruptura del orden reconocido” -en términos de Caillois²¹- que transforma la percepción del mundo de los personajes e incluso a ellos mismos, si es que logran salir indemnes de la experiencia. Ante el lector, de pronto, además de una realidad similar a la efectiva, existe otro mundo regido por leyes diferentes; pero para que el fantástico se imponga no alcanza con que éste irrumpa en aquella sino que además, lo real debe “consentir su seducción” -en términos de Vax²²-. Una realidad extraña se hace evidente a los ojos del personaje y del lector y ambos se sumergen en una experiencia, al menos,

¹⁹ TODOROV, Tzvetan. *Op.cit.*, p.34.

²⁰ Al hablar de lector, Todorov se refiere a la función de lector implícita en el texto, cuya percepción “se inscribe en el texto con la misma precisión con que lo están los movimientos de los personajes”. *Ibid.*, pp. 41-42.

²¹ CAILLOIS, Roger. *Au coeur du fantastique*. Paris, Gallimard, 1965, p. 161.

²² VAX, Louis. *La séduction de l'étrange*. Paris, PUF, 1965, p.88.

perturbadora. Claro que no alcanza con esta primera impresión: para que sobreviva lo fantástico es necesario que ella tenga continuidad, porque lo fantástico está permanentemente en peligro, es inestable, y en el momento de la lectura, la interpretación es una amenaza: cuando la incertidumbre se explica queda anulada, y sin incertidumbre no hay fantástico.

De este modo, las condiciones para que se cumpla lo fantástico según Todorov, son tres: primera, el texto debe obligar al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas y dudar entre la explicación natural o sobrenatural de lo narrado; segunda, un personaje testigo debe sufrir esa misma perturbación, de tal modo que el papel del lector se confíe a un personaje y la vacilación representada se convierta en tema de la obra; tercera, el fantástico propone una manera de leer que difiere tanto de la “poética” (las palabras del texto tienen su valor en sí mismas) como de la “alegórica” (las palabras del texto se toman en otro sentido). La primera condición remite al aspecto verbal del texto y al modo en que, verbalmente, se genera una visión ambigua del mundo representado; la segunda se relaciona con el aspecto sintáctico (unidades formales que construyen una cadena de acciones y re-acciones) y el aspecto semántico del texto (la percepción de lo ambiguo se constituye en tema); la tercera tiene que ver con una elección entre varios modos de lectura y apela, obviamente, a la instancia de la recepción. Es justo aquí donde el modelo de Todorov pierde rigidez estructuralista y marca “el pasaje de la consideración de propiedades aisladas que pueden hallarse *en infinidad* de textos literarios al reconocimiento de propiedades estructurales que definirían *una variante genérica* y al *papel del lector* como condición primaria de ese reconocimiento”²³.

Hasta aquí Todorov. Lo que ocurre después es reseñado y problematizado con minuciosidad por Remo Ceserani en su estudio de lo fantástico²⁴. El autor parte de los postulados de Todorov, -especialmente de la subdivisión del género en cinco categorías (maravilloso, maravilloso fantástico, fantástico, fantástico extraño y extraño)-, y recorre teorizaciones que de diferentes modos intentan apartarse de ellos pero que, en términos generales no lo logran. Por lo demás, y a modo de conclusión, Ceserani no se demora en señalar que “los estudios que tratan de explicar lo

²³ El subrayado es nuestro. Pampa Arán refiere el traslado del corpus teórico en las investigaciones realizadas por Todorov al campo de la literatura hispanoamericana: analiza y cuestiona particularmente los trabajos de Barrenechea y Campra e incluye en esta línea a Dehenin y Serra. ARÁN, Pampa. *Op.cit.*, pp. 72-88.

²⁴ CESERANI, Remo. *Lo fantástico*. Traducción de Juan Díaz Atauri. Madrid, Visor, 1999.

fantástico sólo en el plano de los mecanismos textuales, prescindiendo de todo contexto y de toda consideración histórica, son ciertamente reductivos tanto desde una consideración formal como lingüística, de la misma manera que resultan reductivas las definiciones que tratan de explicarlo en términos de experiencia puramente psicológica o psicoanalítica”²⁵.

5. DESPUÉS DE TODOROV

En este marco, la propuesta de Rosemary Jackson muestra un filón valioso cuando postula que la interpretación de lo fantástico es al mismo tiempo psicoanalítica y sociológica: “una forma del lenguaje del inconsciente y también una forma de oposición subversiva que se opone a la ideología dominante del período histórico en que se manifiesta”²⁶, declaración en la que resulta inevitable escuchar a Bajtin.

Para explicar la ambivalencia propia del relato fantástico, Rosmary Jackson adopta un término tomado de la física óptica: lo “paraxial” (paraxis), lo que existe como refracción a los costados del eje de lo real y que se forma según la convergencia del haz de luz que ilumina al objeto. Explica: “Una región paraxial es un área en la que los rayos de luz parecen unirse en un punto detrás de la refracción. En esta área, el objeto y la imagen parecen chocar, pero en realidad ni el objeto ni la imagen reconstituida residen ahí verdaderamente: ahí no reside nada.”²⁷

La zona paraxial resulta efectiva para esbozar el espacio donde se desarrolla lo fantástico, en el que reina la ambigüedad del mundo imaginario: no es totalmente real (objeto), ni totalmente irreal (imagen), y se localiza en alguna parte indeterminada entre ambos, donde el objeto y su imagen parecen confundirse.

Jugando en ese espacio detrás de lo visible, la fantasía se convierte en enfoque más interesante y funciona para subvertir. Así lo recalca Jackson: “Al igual que lo grotesco, con el que se solapa, lo fantástico puede verse como un arte de la separación, que se resiste a la compartimentación, que abre estructuras que categorizan la experiencia en nombre de una ‘realidad humana’. Al llamar la atención sobre la naturaleza relativa de esas categorías, lo fantástico se orienta hacia un desmantelamiento de lo ‘real’, muy en particular del concepto de ‘carácter’ y de

²⁵ *Ibid.*, p.87.

²⁶ JACKSON, Rosemary. *Fantasy, literatura y subversión*. Buenos Aires, Catálogos, 1986, p.45.

²⁷ *Ibid.*, p.17.

sus asunciones ideológicas, ridiculizando y parodiando toda fe ciega en la coherencia psicológica y en el valor de la sublimación como actividad ‘civilizadora’²⁸. El eco de Bajtin sigue siendo indiscutible, como indiscutible es la impronta lacaniana. Es que las fantasías literarias, al representar impulsos inconscientes están particularmente abiertas a lecturas psicoanalíticas, sobre todo cuando muestran una tensión entre las leyes de la sociedad humana y la resistencia del inconsciente a esas leyes, la cual se traduce en rupturas o violaciones de lo generalmente aceptado como normativo: “el área imaginaria que se da a entender en la literatura fantástica sugiere todo lo que es otro, todo lo que está ausente de lo simbólico, fuera del discurso racional”²⁹.

“Lo fantástico –dice Jackson- no inventa regiones sobrenaturales, sino que representa un mundo natural trastocado en algo extraño, en algo “otro”. Se convierte en “doméstico”, humanizado, en cuanto abandona las exploraciones trascendentales y opta por las transcripciones de la condición humana.”³⁰ Vecindad temporal y espacial, social e histórica que recupera abiertamente la fundación sociohistórica de la poética bajtiniana y retrotrae al germen del dominio de lo cómico-serio. Las características de la sátira menipea y sobre todo las del carnaval y la literatura carnavalizada guardan estrecha relación con lo que se viene diciendo acerca de lo fantástico y lo concerniente a nombrar eso “otro” que cohabita lo real y al mismo tiempo está fuera: la plaza, la zona paraxial en la que el carnaval se vive, en la que lo fantástico es. Claro que, y esto lo especifica Pampa Aran aludiendo a Jameson, “el acto de nombrar lo otro y de reconocerlo como no-yo para neutralizarlo como lo malo o lo amenazante es relativo a cada época y cultura, pero también a cada autor, que inscribe en el texto sus valores ideológicos y su concepción del orden social”³¹.

De esta manera, y con el afán de integrar las miradas, junto a los niveles de observación señalados en el modo bajtiniano de abordar el género -es decir, un nivel referencial, desde el que la literatura se hace cargo de la representación directa de la realidad contemporánea a dicha representación; un segundo nivel, histórico, por el que asume la revisión crítica de la tradición; y un nivel compositivo-formal, que atiende

²⁸ JACKSON, Rosie. “Lo oculto de la cultura”. En: ROAS, David (Compilador). *Teorías de lo fantástico*. Arco-libros, Madrid, 2001, p. 146.

²⁹ *Ibid.*, p.148.

³⁰ JACKSON, Rosemary. *Fantasy, literatura y subversión*. Ed.cit., pp. 17.

³¹ ARÁN, Pampa. *Op.cit.*, p. 96.

cuestiones de estilo, de tono, y de elecciones formales, estructurales y lingüísticas, cabría agregar la instancia de la recepción desde la que un lector empírico aporta sus valores ideológicos, su concepción del orden social y una experiencia literaria que le permite al mismo tiempo la predicción y el asombro.

Presentado así, el fantástico abarca un ámbito del que emergen distintas formas relacionadas que se intercomunican a través del tiempo, se retroalimentan y manifiestan en una amplia tradición que rechaza lo estático, yuxtapone elementos incompatibles, se resiste a lo establecido y reacciona con un modo de percepción no racionalista, en un movimiento vital, cambiante, pero siempre fiel a su dinámica interna original. Adoptando los términos de Jackson, el propio género fantástico asumiría, dentro del amplio espectro literario, una zona paraxial en la que se proyecta el realismo y el maravilloso, lo simbólico y lo imaginario, en fin, la realidad y el juego.

VI. LO FANTÁSTICO Y CALVINO

... Y todo ello sin tratar de edulcorar nada ni adaptar a nuestro propio juego a quien no quiere estar en él. Pues lo que nos es útil de esta literatura es precisamente esa dosis de acidez que aún contiene, esos granitos de arena que nos deja entre los dientes.

Italo Calvino*

1. EL TERRITORIO FANTÁSTICO DE CALVINO

En consonancia con lo desarrollado en el apartado anterior, éste comienza con una declaración de Italo Calvino que forma parte de una encuesta, realizada en agosto de 1970, con motivo de la publicación de la *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov:

Si se quisiera diseñar un atlas exhaustivo de la literatura de la imaginación sería necesario partir de una gramática de aquello que Todorov llama *maravilloso*, a nivel de las primeras operaciones combinatorias de signos en los mitos primitivos y en la fábulas, y de las necesidades simbólicas de lo inconsciente (anterior a toda clase de alegoría consciente), así como a nivel de los juegos intelectuales de toda época y de toda civilización.¹

Es sugestiva esta alusión a un comienzo arcaico que une lo maravilloso con el hombre primitivo, la literatura con el origen del hombre y lo fantástico con el juego intelectual propio de todos los tiempos. La última aserción viene reafirmada unas líneas más adelante, cuando señala que en el siglo XX se impone un uso ya no emocional de lo fantástico sino “como meditación sobre los fantasmas o los deseos ocultos del hombre contemporáneo”. Cabe aclarar que en Italia, por estas épocas, *fantástico* se asocia más libremente a *fantasía*: “nosotros hablamos de lo fantástico

* CALVINO, Italo. *Punto y aparte*. Ed.cit., p. 29.

¹ CALVINO, Italo. “Definizioni di territori: il fantastico”. En: Italo Calvino. *Saggi I*. Ed.cit., pp. 267.

ariostesco, mientras que según la terminología francesa se debería decir ‘lo maravilloso ariostesco’” –aclara Calvino en la introducción a la antología de cuentos que compusiera para la editorial Mondadori en 1983²-. Es que, en términos compositivos, el fantástico italiano sólo nace “cuando la literatura fantástica, perdida toda nubosidad romántica, se afirma como una lúcida construcción de la mente”³, y recién se impone a los lectores a partir de los años setenta. Más allá de los datos nacionales, interesan los rasgos, aludidos en el comentario, de construcción mental, perspicacia, ingenio y reflexión, que dejan sentir los ecos de Todorov y de Bajtin.

El trabajo de selección realizado para esta antología, *Cuentos fantásticos del siglo XIX*⁴, muestra un Calvino que deslumbra como lector. La introducción que explica el contenido de la obra lo hace brillar como historiador del género, teórico, sabedor de los más intrincados resortes de lo fantástico y maestro de la síntesis. Por lo demás, y atendiendo al espacio de cruce entre el compromiso y el juego en que se ha ubicado esta problemática genérica, convendrá tener en cuenta, al menos, dos aspectos de este prefacio:

En primer lugar, la afirmación de que el cuento fantástico nace entre el siglo XVIII y el XIX, “en el mismo terreno de la especulación filosófica”: “su tema es la relación entre la realidad del mundo que habitamos y conocemos a través de la percepción, y la realidad del mundo del pensamiento que habita en nosotros y nos dirige”. En consecuencia, la esencia de la literatura fantástica es esa “segunda naturaleza inquietante, misteriosa, terrible” escondida en las cosas comunes bajo la apariencia más banal, y sus mejores efectos “residen en la oscilación de niveles de realidad inconciliables”⁵.

En segundo lugar, es importante considerar el criterio con que divide la compilación, incluida la idea de que “las etiquetas son intercambiables y cualquier cuento de una serie podría ser asignado a la otra”⁶. La antología tiene dos tomos. Con el título *Lo fantástico visionario*, el primero reúne cuentos de Potocki, Eichendorff, Hoffmann, W. Scott, Balzac, Charles Nodier, Nerval, Hawthorne, Gógol, Gautier, Mérimée y Le Fanu: autores y narraciones disímiles que, sin embargo, tienen en

² CALVINO, Italo. “Raconti fantastici dell’Ottocento”. En: Italo Calvino. *Saggi II*. Ed.cit., pp.1654-1665.

³ *Ibid.*, p.1679. El texto, en rigor, pertenece a una conferencia dada en la Universidad internacional Menendez Pelayo de Sevilla, en setiembre de 1984.

⁴ CALVINO, Italo. *Cuentos fantásticos del siglo XIX*. Madrid, Siruela, 2005.

⁵ CALVINO, Italo. “Raconti fantastici dell’Ottocento”. *Saggi II*. Ed.cit.,pp.1654.

⁶ *Ibid.*, p.1661.

común “poner en primer plano una sugestión visual”⁷. Muestran y suscitan figuras, dan relevancia al elemento “espectacular” y, claro, cuestionan la realidad de lo que se ve, y con las apariciones fantasmagóricas se permiten, siempre, vislumbrar otro mundo encantado o infernal. El segundo tomo, *Lo fantástico cotidiano*, compuesto por narraciones más abstractas, cerebrales, convoca autores también variados: Poe, Andersen, Dickens, Turguénev, Leskov, Villiers de l’Isle-Adam, Maupassant, Vernon Lee, Bierce, Lorrain, Stevenson, H. James, Kipling y H. G. Wells. Con esta selección Calvino quiere mostrar que “existe también el cuento fantástico en el que lo sobrenatural es invisible, más que verse se siente, entra a formar parte de una dimensión interior, como estado de ánimo o como conjetura: lo fantástico “mental”, o “abstracto”, o “psicológico”, o “cotidiano”.

En síntesis, desde la mirada de Calvino, el género se caracteriza por la proximidad con la filosofía; brinda la posibilidad de acceder al lado oculto de las cosas, a la interioridad del individuo y de la simbología colectiva; presenta siempre un elemento perturbador que desestabiliza y se manifiesta como una “rebelión de lo inconsciente, de lo reprimido, de lo olvidado, de lo alejado de nuestra atención racional”; asume el carácter de “territorio limítrofe” e indefinido entre otros géneros, entre diferentes planos de representación y diferentes niveles de realidad aludidos que proponen un régimen de verosimilitud también diferente, generador de ambigüedad y zigzagueo interpretativo. Todos puntos coincidentes, de una manera u otra, con los postulados revisados en el capítulo anterior.

2. EL VIZCONDE, EL BARÓN Y EL CABALLERO

Aunque su texto teórico por excelencia, *Seis propuestas para el próximo milenio*, se aborda específicamente en otro capítulo de la tesis, a propósito de *Nuestros antepasados* y en relación con la fantasía, es pertinente traer a colación la cuarta conferencia en la que el autor propone *la visibilidad* como rasgo definitorio de la literatura. Centradas sus preocupaciones en el futuro de la imaginación individual y en la influencia que el escritor puede ejercer en él, advierte el “peligro que nos acecha de perder una facultad humana fundamental: la capacidad de enfocar imágenes visuales con los ojos cerrados, de hacer que broten colores y formas del

⁷ *Ibid.*, p.1659.

alineamiento de caracteres alfabéticos negros sobre una página blanca, de pensar con imágenes.”⁸

Conviene además, visitar el ensayo sobre el fantástico recién comentado, cuando afirma que “requiere mente lúcida, control de la razón sobre la inspiración instintiva o inconsciente, disciplina estilística; requiere distinguir y mezclar al mismo tiempo ilusión y verdad, juego y espanto, fascinación y distanciamiento, es decir, leer el mundo desde múltiples niveles y en múltiples lenguajes simultáneamente.”⁹

En este sentido, las historias de la trilogía *Nuestros antepasados* condensan lo *fantástico visionario* y lo *fantástico cotidiano*: tienen en común ser “inverosímiles”, desarrollarse “en épocas remotas y en países imaginarios”, y haber nacido de una imagen: “un hombre cortado en dos”, cada una de cuyas mitades “va por su cuenta”; un muchacho que sube a un árbol y luego pasa en ellos “su vida toda”; “una armadura que anda y por dentro está vacía”¹⁰. Además, el rol determinante de lo visual y la aventura tiene su contrapartida en un trasfondo de ardua reflexión existencial, social e histórica.

La edición de 1960 que las reúne por primera y única vez fundamenta la necesidad de pervivencia del género en el próximo milenio. Retrotrae a un pasado remoto en tres escalas, y cada historia, lejos de acercar lo distante, reubica lo habitual y lo muestra desde una perspectiva novedosa y en otra dimensión: la trilogía aproxima y explicita problemáticas actuales a través de relatos ambientados en un antes, a veces muy lejano.

Por lo demás, esta edición incluye el *Postfacio* ya referido, que se comenta a continuación.

La primera novela, *El vizconde demediado*, nace en 1951, época de la guerra fría, de sufrimiento, malestar y rebelión para Calvino. Ambientada en los finales del siglo XVII, tiempo de las guerras austro-turcas, da cuenta de los tipos de mutilación del hombre del siglo XX: la demediación del personaje, en efecto, se erige en denuncia del hombre “alienado” -en términos marxistas- o “reprimido” -desde el punto de vista de Freud-, que aspira a una nueva plenitud, a la completez del hombre escindido, “demediado y enemigo de sí mismo”.

⁸ CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Ed.cit., p. 107.

⁹ CALVINO, Italo. “Il fantastico nella letteratura italiana”, *Saggi* III. Ed.cit., pp.1677-1678.

¹⁰ CALVINO, Italo. *Nuestros antepasados*. Traducción de Aurora Benítez. Madrid, Alianza, 1983. El *Postfacio* que se comenta abarca las páginas 394-405 y las citas de este tramo de la exposición, en tanto no tengan referencia específica, remiten a él.

La fecha de composición de *El barón rampante*, entre 1956 y 1957, coincide con el informe de Kruschew ante el XX Congreso del Partido Comunista, la irrupción de los cañones soviéticos en Budapest, y el alejamiento de Calvino del partido: “una época de replanteamiento del papel que podemos tener en el movimiento histórico, mientras se alternan nuevas esperanzas y nuevas amarguras. Pese a todo –afirma Calvino–, los tiempos nos llevan hacia lo mejor; se trata de encontrar la relación justa entre la conciencia individual y el curso de la Historia”. Desde esta perspectiva la novela muestra que separarse de los otros, lejos de significar evasión, implica vencer la inercia, someterse a “una ardua y reductiva disciplina voluntaria” y recorrer el camino necesario “para estar con los otros de verdad”. El aislamiento, el retiro voluntario y programado, se convierte así en “una vía hacia una plenitud no individualista alcanzable mediante la fidelidad a una autodeterminación individual”.

Por último, *El caballero inexistente*, nace en 1959, “una época de perspectivas históricas más inseguras que 1951 ó 1957” en la que el hombre forma una masa indiferenciada con su entorno, pero en lugar de ser uno con el universo, como el hombre primitivo, no toma partido ni se relaciona con la naturaleza o la historia y, encapsulado en su inexistencia, se limita a “funcionar abstractamente”. El protagonista de la novela es entonces un símbolo del hombre robotizado¹¹ que lucha por conquistar su identidad a través de la voluntad y la conciencia.

Estas explicaciones acerca de las novelas y particularmente de “su origen” señalan la importancia que el autor otorga, al menos en 1960, a la época que pertenecen, al contexto de producción. Las referencias rozan lo autobiográfico pero sobre todo tienen que ver con las preocupaciones históricas y la valorización de la responsabilidad social asumida por el escritor –y su literatura– en cada una de las tres oportunidades. En todo momento del prólogo se pone de relieve el interés reflexivo en el destino del hombre y en la decadencia de la humanidad y, aunque el optimismo de Calvino subsiste, se advierte un asomo de desconfianza en tanta ilusión y ya amenaza la imposibilidad de ver una salida. Los temas y las actitudes neorrealistas están lejos. El cimbronazo vital y literario que implicó la guerra y la posguerra ha entrado por cauces formales, el periodo de cambios y convulsiones se ha aplacado y tanto la vida como la literatura transitan carriles institucionales y pierden, desde allí, en libertad y llaneza.

¹¹ La expresión es de Giuseppe Bonura. Cf. su *Invito alla lettura di Italo Calvino. Op.cit.*, p.74.

Todos estos planteos se manifiestan, básicamente, como problemas de poética, están en la base del comentario de las novelas y desde allí las iluminan. El prefacio como otros escritos de este calibre, pone al tanto en una serie de detalles ineludibles respecto de las obras que enmarca. También sobre la idea de la literatura y su función en la historia, en la cultura, y en su propia marcha.

En estos momentos, y se trata de 1960, el razonamiento de índole histórico se mantiene fuerte, determinado, pero la representación lo aleja en el tiempo: el molde genérico lo difumina y vuelve el material más reflexivo, filosófico, con intereses éticos y morales más nítidos. Ha disminuido la urgencia de dar respuesta a la contemporaneidad, la composición es menos comprometida políticamente respecto del *El sendero de los nidos de araña* y manifiesta una reverberación lírica que se profundiza gradualmente en la medida en que avanza la década.

Dirigiendo el comentario hacia aspectos formales y atendiendo a los mundos que estas obras crean, es notoria una progresiva alteración en la complejidad compositiva, en la densidad temática y en la riqueza argumental.

El vizconde demediado insinúa desde el título el esquema geométrico que lo rige, pero Calvino señala: esquema narrativo y no moralístico de posibilidad entre el bien y el mal. La novela recrea el motivo del doble de una manera inusual, se construye sobre posibles representaciones de la demediación y, aunque Calvino no quiera, muestra una mitad 'buena' enfrentada a otra 'mala': el protagonista, partido en dos, da forma a un mundo partido en dos, cuyos elementos se van alineando, consecuentemente, del lado del bien o del mal. La antítesis como recurso discursivo y estructural marca todo el texto en el que reina la duplicidad, la división, lo polarizado, y entonces actualiza, aunque rudimentariamente, la predilección de Calvino por las formas geométricas, las simetrías y la combinatoria.

El barón rampante, de manera similar, desde el título propone un esquema igualmente polarizado, pero no de enfrentamiento sino de contraste entre lo alto y lo bajo. El protagonista responde a connotaciones culturales muy concretas, enraizadas en aspectos fascinantes del siglo XVIII, de jacobinos, excéntricos y estrambóticos; se ubica en un plano superior respecto del resto de los personajes pero participa de todo, está con todos y, fundamentalmente, desde su posición elevada hace 'el bien'. Solitario singular, asume con cierta osadía el retrato moral y ético y crea el arquetipo del rebelde activo: desde su aislamiento físico -que además implica estar 'sobre'- y desde un lugar cuya

‘superioridad’ ofrece una visión integradora, lucha por el progreso de sus semejantes,. El Barón es rampante por vocación y, de la misma manera que el poeta, el explorador y el rebelde, mira desde la soledad y actúa en consecuencia, con la distancia que su situación implica y el alcance de acción que ella permite; es decir, desde un arriba que, en tanto jerarquía espacial connota, inevitablemente, un espacio de poder, otorgado al sujeto intelectual, al buscador aventurero indagador de realidades, al rebelde ideólogo, político y de combate.

En *El caballero inexistente* la construcción binaria se dibuja con mayor claridad, el eje de la partición la constituye el ser, y las partes entran en un juego de complementariedad: un personaje sin individualidad física y otro sin individualidad de conciencia; un joven que hace moral de la práctica, de la experiencia, y otro que hace moral de lo absoluto; el amor como guerra, el amor como paz; la existencia como experiencia mística, la existencia como experiencia histórica.

Los dos relatos primeros recurren a un yo aproximador y lírico: un sobrino del protagonista y un hermano menor, ambos cronistas imparciales, cuentan en primera persona las historias; el tercero, tal vez el más interesante narratológicamente hablando, es un yo que queda fuera de la narración y, desde él, el juego de los contrarios comienza a ceder en ambigüedades de mayor envergadura: no es un dato menor, y precisamente el acercamiento que implica respecto de la voz del autor es uno de los aspectos que fundamentan la elección de esta tercera novela como objeto de análisis más minucioso para la temática que se viene desarrollando.

3. LA ACTUALIDAD DEL CABALLERO

Para abordar la novela en el marco establecido, conviene tener en cuenta las observaciones del autor sobre el fantástico, reseñadas en el apartado anterior, y al mismo tiempo escuchar dos recomendaciones: en el postfacio de *Nuestros antepasados* indica que su lectura debe ser un divertimento; en *Punto y aparte* sostiene: “lo que busco en la transmutación cómica, irónica o grotesca o de tebeo es una forma de salir de la limitación y de la univocidad de toda representación y de todo juicio.”¹²

Por otra parte, como el resto de la literatura, la novela consiente una lectura que atiende especialmente al metalenguaje crítico. Asimismo admite caer en el pecado de la

¹² CALVINO, Italo. “Definiciones de territorios: lo cómico” publicado por primera vez en 1967, en *Il caffè*, XIV. Hoy en *Punto y aparte*. Ed.cit., pp. 204-206.

paráfrasis y del tan denostado subjetivismo. Además, como desde la voz del autor los lectores “son dueños de interpretar como quieran las palabras que [ha] dicho y no deben sentirse atados en absoluto por la declaración que [acaba] de dar sobre su génesis,”¹³ procedemos.

Se elige un inicio que acude a un teórico de renombre: Genette afirma que *El caballero inexistente* deriva evidentemente de Ariosto, y, por tanto, de Boiardo, y, por tanto, de muchos otros”. Más adelante agrega: “el estatuto aproximativo de continuación paralíptica no comporta ningún intento de imitación estilística, y el clima de conjunto sería más exactamente el de un travestimiento moderno”¹⁴. El dato más concreto de lo citado, ese “muchos otros”, invita a desenredar el ovillo de hipotextualidades del cual “deriva” *El caballero inexistente*, pero más que para averiguar las fuentes, para verificar la actitud demitificadora con que desde lo fantástico se mira a la tradición literaria, raíz –o consecuencia- de la intercalación de géneros, pluralidad de discursos y variedad de tonos, voces y registros.

La clave inicial está en el paratexto donde se encuentra un indicio que tiene valor contractual -diría Genette- y a partir de allí la novela constituye una verdadera mina de transtextualidad y es claro ejemplo, sobre todo, de hipertextualidad; como se ha visto, también es relevante la relación del texto con el paratexto y, aunque no se verá en detalle, igualmente lo es el architexto, y mucho más el intertexto. En fin, el título anuncia que estamos ante la historia de un caballero y, muy posiblemente, ante un libro hermanado a los de caballerías. Es pertinente entonces referir ciertos rumores literarios que se escuchan en el relato y que tienen que ver, en efecto, con la caballería, pero también con la mitología griega y la tradición británica.

Con respecto a lo primero, la narración sintetiza y trastoca el mundo caballeresco que desde Roncesvalles se instaló en la imaginación popular y en la de los poetas, enriqueció el repertorio oral de los juglares o las hazañas referidas en los cantares de gesta posteriores y, algún tiempo después, fascinó al propio Italo Calvino y se sometió a su fantasía. Es de recordar que estas novelas no existen individualmente, aisladas, cerradas en sí mismas, sino constituyendo ciclos, de tal modo que sus héroes pertenecen al tesoro internacional y atemporal de las imágenes¹⁵. En este sentido *El caballero inexistente* es doblemente representativa en tanto en ella conviven dos

¹³ CALVINO, Italo. “Postfacio”. Ed.cit., p. 405.

¹⁴ GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989, pp. 247-249.

¹⁵ BAJTIN, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989, p. 305.

ciclos, el carolingio y bretón, aspecto que repite la novedad introducida por Ariosto, continuador, en este sentido, de Boiardo. De la misma manera que en ellos, y es esperable, aquí prima el aporte de la tradición italiana sobre la francesa: bien es sabido, la prehistoria de Roland -su árbol genealógico, infancia y juventud- se encuentra justamente, en la patria de Calvino¹⁶.

El espíritu épico del ciclo carolingio aparece encarnado en un ejército muy especial. La reelaboración de las huestes de Carlomagno, un viejo “chocho” y decadente que “reina y guerrea, guerrea y reina, dale que dale”, da como resultado una masa indiferenciada de armaduras parecidas a “un largo pez todo escamas”, “una anguila” compuesta por “hombrecitos enjutos y polvorientos”, carentes de voluntad y de fe en su causa.

Dos elementos y un solo trazo pintan a estas fuerzas armadas. La Superintendencia de Duelos, Venganzas y Manchas de Honor, es una comisión altamente burocrática a cuyo cargo está decidir, por ejemplo, si la muerte de tres comandantes o cuatro capitanes equivale a la de un general de división, o si con dos tíos alcanza para vengar a un padre. El otro constituyente llamativo es un conjunto de caballeros intérpretes, que pertenecen a la “tropa rápida, de armamento ligero” y se encargan de traducir, durante el mismo fragor de la batalla, los más insólitos idiomas y los no menos insólitos insultos. De este modo, de paso, se posibilita la entrada al texto de algunos registros lingüísticos variados y otros inusuales, propios de la comunicación familiar, incluso expresiones y palabras injuriosas o groserías a veces muy largas y complicadas desde el punto de vista gramatical y semántico que, en el clima carnavalesco de este ejército, adquieren valor de comicidad y se vuelven ambivalentes.

El ciclo artúrico está representado por la Orden de los caballeros del Santo Grial: un grupo despreciable de truhanes dedicados a explotar, diezmar y asesinar campesinos a los que imponen su protección. Atorrantes, malandrines y mafiosos, configuran un verdadero paradigma del estamento corrupto de la sociedad, es decir, del poder.

¹⁶ Cf. CALVINO, Italo. “Rotholandus, Rolan, Orlando”. En el estudio preliminar a su *Orlando Furioso narrado en prosa del poema de Ariosto*. Traducido del italiano por Aurora Bernárdez y Mario Muchnik. Barcelona, Muchnik Editores, 1984, pp. 7-11.

Lo galante de este ciclo también se tergiversa: la figura femenina se construye a partir de algunas mujeres absolutamente resolutas, otras un poco disolutas y todas desprejuiciadas y resueltas. Los hombres, por su parte, huyen de ellas o se enteran de su existencia por casualidad o caen en sus brazos por error. En estos caballeros (como en tantos otros) lo valiente sí quita lo cortés y viceversa.

Con respecto a la tradición griega, es imposible desoír el eco helénico ante un personaje capaz de llevar a cabo, no un parricidio simple, a lo Edipo, sino de redimensionarlo ante una figura paterna múltiple: Torrismondo cree que su papá es *todos* los caballeros de la Orden del Santo Grial y termina sublevando a un pueblo entero contra ellos, quienes definitivamente son borrados del mapa y de un plumazo.

La parte materna se resuelve igual que en el mito griego hasta que en una mágica y salvadora pirueta narrativa, después de consumado el encuentro amoroso entre la supuesta madre y su hijo, se inventan ciertas historias de infidelidades paternas con lo que el incesto resulta ser sólo falso o aparente. El hecho, al mismo tiempo, permite fantasear con la hipótesis de que el primer narrador de Edipo podría haber omitido, sobre todo en la vida de Yocasta, alguna historia *non santa*, similar a la que aquí se refiere en la de la Reina de Escocia, para salvaguardar la tragedia, y de paso, la fama de Esquilo, y de Sófocles y de Eurípides ... y, en fin, el andamiaje completo de la teoría frudiana. Pero esto escapa a los presentes propósitos y debemos ocuparnos de Shakespeare.

En lo concerniente a Hamlet, cómo evitar relacionarlo con un caballero como Algilulfo, que no existe al mismo tiempo que lo hace a pesar de su inexistencia; o con Gurdulú, el escudero que siendo todo no llega a ser algo; o con Rambaldo, un joven de espíritu melancólico que busca ser, vengando a su padre que ya no es; o Torrismondo, muchacho escéptico que no podrá ser mientras no encuentre al progenitor, que ni él sabría reconocer; o la misma Sofronia, una virgen doncella que quiere ser dejando de ser -virgen- a la que siempre sacan de los brazos de quien podría ser su amante y nunca llega a ser; o un pueblo entero, incluso, como el de los Curvaldos, que permanece tan alejado de la historia que ni siquiera sabe que es. Hasta cabe relacionarlo con una monja que es monja y no lo es, que es guerrera y no lo es, que sin embargo es la que más es de todos y de la cual depende el ser de los demás. *To be or not to be: that is the question.*

En este amasado de textos y personajes, abundante de especias y sobre todo de esencia, sorprende la omisión del mago, vacío increíble en una narración de caballerías. Tal vez, en medio de la maraña, deba ser encarnado por el propio lector que para desentrañar el hechizo de este palimpsesto, atraviesa las fronteras entre la parodia y la *charge*, surca los convulsionados mares del *pastiche*, da en las arenas movedizas del *travestimiento* y termina naufragando, siempre y de cualquier modo, en el texto. Porque mágicamente, antes de caer exhausto, el elixir de la historia le permite sobreponerse, rescatarse del marasmo, rescatar al mismo libro y juntos dar rienda suelta a la imaginación, a las emociones, a la risa.

Pero no sólo hay jolgorio y el lector, que tampoco es voluble y superficial, además de observar que el mundo se ha alterado, reflexiona sobre el contraste. De esta reflexión, siguiendo a Pirandello, surge el sentimiento de lo contrario: no sólo lo advierte sino que, trabajando dentro de sí, supera la primera observación y pasa de lo cómico a lo humorístico¹⁷. Sabe que divertir no significa desviar de los problemas (di-vertir), como ha explicado Eco¹⁸, y pasa de la risa a la perplejidad. Entonces repara en la significación múltiple y en el valor de la pluralidad de voces en la novela. Los signos, inequívocadamente multiacentuales, configuran un lenguaje abocado a desorganizar la autoridad caballeresca, mítica y contemporánea. Las voces no luchan entre ellas por imponerse sino que conforman una totalidad en sus diferencias y heterogeneidades, en un continuo diálogo esencialmente contemporizador. El lenguaje, a través de la ironía, las sutilezas y la comicidad, sacan de la cárcel monológica a sus personajes, al escribiente y al mismo lector. Se desenmascara la ilusión de una verdad única. Un murmullo indefinido de memoria subterránea emerge en un presente enunciado que interpela, sin respiro, al futuro¹⁹.

Se llega de esta manera a la consideración de la voz en la novela. Pero antes habrá que poner en la mira a los alocutores textuales o sujetos de la enunciación o soportes narratológicos para verificar hasta qué punto se puede confiar en ellos.

Se puede partir de una segmentación del texto con el criterio de la disjunción actorial. Así se conocería la naturaleza y el desarrollo de las *performances* de los sujetos

¹⁷ PIRANDELLO, Luigi. *Ensayos*. Traducción de José Miguel Vellosos. Madrid, Guadarrama, 1968, pp.162-163.

¹⁸ ECO, Umberto. *Apostillas a El nombre de la rosa*. Traducción de Ricardo Pochtar. Buenos Aires, Lumen, 1989, p. 63.

¹⁹ Cf. BAJTIN, Mijail. *Op.cit.* También ZAVALA, Iris M. *La posmodernidad y Mijail Bajtin: una poética dialógica*. Traducción de Epicteto Díaz Navarro. Madrid, Espasa Calpe, 1991.

que de un estado 1 llegan a un estado 2 en el que, paradójicamente, se encuentran en conjunción con un objeto distinto del que se propusieron²⁰.

Se puede acudir a los cuadros actanciales²¹. Así se podría, con uno solo -se repite siempre el mismo- confirmar que el sujeto y el beneficiario coinciden, el mandante nunca constituye un verdadero valor y el oponente resulta ser aquel que debería haber oficiado de ayudante en la acción que se ejecuta²².

También se puede decir que el objetivo perseguido por Agilulfo, detrás del rescate de Sofronia, única acción individual que realiza, es demostrar su condición de caballero, fundada en un hecho tan precario como la virginidad de una doncella que no ve la hora de sacársela de encima (a la virginidad). El triunfo de la empresa está supeditado a un factor mucho más precario aún: que ella siga virgen. Lo cual, sorprendentemente, y muy a pesar de la joven, sucede. Pero, muy a pesar de Agilulfo, no puede ser demostrado porque un segundo antes de que ocurra, Torrismondo la ha echado por tierra, a ella, en la gruta, y de este modo también a la caballerosidad de Agilulfo que entonces no puede más que desaparecer literal y literariamente.

El caso del protagonista es paradigmático: en los otros personajes tampoco las acciones están movilizadas por valores honrosos o ideales, de lo que resulta que tales acciones no son heroicas ni dichos valores verdaderos. Los supuestos héroes no llevan a cabo ninguna hazaña glorificadora, se mueven por principios tan irrisorios como los objetivos que persiguen y por lo tanto sus actos son del todo vanos. Los despropósitos se sacan chispas, y ésta es la chispa de la comicidad, el cortocircuito que provoca la carcajada.

Según Calvino, “la risa -irrisión sistemática, falsete autoburlesco, mueca convulsa- garantiza que el discurso está a la altura de la terribilidad del vivir y marca una mutación revolucionaria”²³. Efectivamente, detrás de la comicidad del enunciado se desnuda lo terrible de éstas y otras tantas vidas contemporáneas a la enunciación y a nuestro tiempo: hombres y mujeres sometidos a la ley de no existir, a la negación de la individualidad que hace imposible vivir con los otros o a la exacerbación del individualismo que los lleva a comprometerse en luchas mezquinas y estériles de las

²⁰ LATELLA, Graciela. *Metodología y teoría semiótica: análisis de Emma Zunz de J.L. Borges*. Buenos Aires, Hachette, 1985.

²¹ GREIMAS, Algirdas Julien y COURTÉS, Joseph. *Diccionario de semiótica*. Traducción de Hermis Campodónico y Enrique Bayón. Madrid, Editorial Gredos, 1983.

²² BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Traducción de Javier Franco. Madrid, Cátedra, 1987.

²³ CALVINO, Italo. “Definiciones de territorios: lo erótico (El sexo y la risa)”. En: *Punto y aparte*. Ed.cit., pp. 271-276.

que no sacan partido ni ellos mismos. Que esta ley deba cambiarse, lo confirma el disparate semántico que termina desbaratando el modelo que supuestamente ensalza.

La narración se cierra con un verdadero final de fábula del que sólo faltan las perdices. Todos los personajes se salvan, excepto el protagonista que sin la protección de su armadura se esfuma. El proyecto caballeresco se hace trizas y el mundo institucionalizado se desmitifica cuando la coraza, la cáscara, el poder de los ritos, los reglamentos estrechos y los principios abstractos, es decir, la mentira convocante, se diluye. Entonces el “grumo esencial” en que consiste el caballero inexistente, esto es, la voluntad y la conciencia de sí mismo, vuelven a confundirse con el todo.

Sin embargo, sus compañeros de aventura no se resignan y siguen buscándolo infructuosamente, tal vez con la esperanza de que encuentre otra armadura. En definitiva, buscan su palabra, único atributo que le diera existencia.

Nos hemos alejado de las voces y a ellas volvemos: el material escrito viene desde un narrador que en el inicio se muestra abiertamente heteroextradiégético, pero que en el capítulo cuatro se revela casi o pseudo heterointradiégético/a: “Yo que cuento esta historia soy Sor Teodora” (p.316). La violación del principio del “narrador representado”²⁴, propio del género fantástico, se sostiene hasta que el narrador se transforma en un sujeto discursivo que dice “yo”: aparece la figura de un personaje testigo en la que el lector encuentra su propia función²⁵. El uso de la primera persona responsable del relato promueve la identificación del lector porque el pronombre “yo” del sujeto que enuncia es también el del sujeto que lee, y porque ese narrador corresponde a la categoría de alguien creíble, una monja en este caso, con quien los lectores se reconocen o bien en quien confían abiertamente:

Escribo deduciendo de viejos papeles, de charlas oídas en el locutorio y de algún raro testimonio de gente que existía. Nosotras, las monjas, no tenemos muchas ocasiones de conversar con los soldados; lo que no sé trato de imaginármelo, pues ¿cómo haría si no? Y no todo en la historia me resulta claro.²⁶

²⁴ TODOROV, Tzvetan. “El origen de los géneros”. Ed.cit., p. 45.

²⁵ “Lo que codifica el género [fantástico] es una propiedad pragmática de la situación discursiva: la actitud del lector, tal y como el libro la prescribe (y que el lector individual puede adoptar o no).” *Ibid.*, p.45.

²⁶ CALVINO, Italo. *El caballero inexistente*. En: *Nuestros antepasados*. Traducción de Esther Benítez. Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 316.

El acto de habla es complejo y coincide con el que caracteriza al género fantástico: quien cuenta dice “yo” y declara la ambigüedad de la circunstancia. La narradora modera su adhesión con un grado de inverosimilitud respecto de la historia referida, de la que “no todo” *le* resulta claro: he aquí el marco interno de incredulidad natural y razonable en que elige posicionarse.

Por otro lado, la demarcación entre lo referido desde la primera persona y lo que se asume desde una tercera, es reforzado por el tiempo de la enunciación y el del enunciado: ambos aspectos confieren distancia prudente entre la vida de quien cuenta y los hechos referidos:

[...] el arte de escribir historias *está* en saber sacar de lo poco que se ha comprendido de la vida todo lo demás; pero acabada la página se *reanuda* la vida y una se *da* cuenta de que lo que *sabía* es muy poco.

¿Sabía más Bradamante? Después de toda su vida de amazona guerrera, una profunda insatisfacción se *había abierto* en su ánimo.²⁷

La persona gramatical y el tiempo presente de la enunciación alejan a la narradora del mundo de los personajes que se mueven en el pasado y que en el pasado luchan, aman, comen, viven y saltan “entre naciones y mares y continentes”. Mientras, al mismo tiempo que transcribe y cuenta, y duda cómo explicarse los hechos acontecidos en el interior del relato, gana espacio su reflexión sobre la escritura y su historia de escribiente que, a medida que avanza la novela, crece tanto como las valoraciones propias, entremezcladas con el material referido.

De este modo, el hecho de que ella se convierta en heroína de una casi historia paralela -la de su vida en el convento y su escritura como penitencia- redobla la garantía de credibilidad en su palabra, y cuando el lector está tentado de pensar que nada de lo que lee es real, los enunciados introducidos por su voz, mujer de fe, que profesa y confiesa, otorgan un estatus de confianza inconmensurable. Sobre todo con respecto a su actividad de escritora que, a partir del capítulo VII -la página que indica la mitad exacta de la novela-, se hace cada vez más “real” y asoma con mayor naturalidad en la materia referida hasta que cierra el penúltimo capítulo, con la recomposición del mundo de los caballeros y la puesta en marcha de un nuevo reino, sin el protagonista que no sabemos cómo ha resuelto la salida de la vida.

²⁷ *Ibid.*, p. 335-336.

En el brevísimo capítulo final, sólo queda la primera persona, el tiempo presente, la historia de la escritura y la pobre hermana que poco sabe del mundo del que siempre ha estado tan lejos. Entonces, entre gritos de enloquecido amor por Rambaldo, se arranca la cofia, tira por los aires la falda y las vendas claustrales y envuelta en la sobreveste índigo de la bella Bradamante sale corriendo del convento para entregarse a los brazos de un nuevo amor.

De aquí resulta que el fantástico engranaje narrativo es puesto en marcha por una mujer que oculta tras un velo, engañando al lector y manipulando personajes y situaciones, termina desenmascarando la hipocresía de un falso discurso heroico medieval, caballero que no existe en su presente. El otro que propone no cabe en las paredes de un convento y trasciende la “inteligencia interiorizadora”, por eso ella y los demás personajes se escabullen pasando por un resquicio de la mentira a lo vital, al amor y a las pequeñas cosas: se alejan de la engañosa “gran causa” y se convierten en verdaderos héroes cotidianos, en una “época en que la voluntad y la obstinación del ser, de marcar una impronta, de rozarse con todo lo que es, no era usada enteramente”²⁸.

Ahora falta sólo desenmascarar al manipulador de esta mujer: Italo Calvino, un hombre que escribe *El caballero inexistente* en los preludios de la década de los sesenta, con lo que el momento histórico implica²⁹. Precisamente en esas circunstancias, sobre el entramado de una serie de discursos canónicos construye un mundo literario que desde su propio discurso los desarticula. Y arguye una última trampa: la ejecutora es una mujer.

Sin duda, una Teodora penitente escribiendo en un claustro tiene connotaciones muy serias. Pero una monja escribiendo libros de caballerías sobre *sus propias* aventuras tiene otras que, aunque no menos serias, indudablemente producen otro

²⁸ *Ibid.*, p 315.

²⁹ En febrero de 1956, Kruschew pronuncia en Moscú un discurso sobre los crímenes de Stalin. Las esperanzas de que el comunismo se renueve en sentido democrático son defraudadas: en junio la policía reprime con violencia la protesta de los polacos en Poznan; en noviembre, los tanques soviéticos ponen fin a la tentativa húngara de instaurar un socialismo no autoritario. En Roma, en diciembre, el secretario del Partido Comunista Palmiro Togliatti obliga al Congreso de su Partido a aprobar la acción represiva del Ejército Rojo. En ese momento, Calvino empieza a desconfiar de la política. Acusa Togliatti de inmovilismo político. El 1º de agosto de 1957 abandona el Partido Comunista con una carta en la cual confirma la fidelidad a los ideales democráticos progresistas. Cf. Calvino, Italo. *Lettere 1940-1985*. A cura di Luca Baranelli. Introduzione di Claudio Milanini. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2000, pp. 470-472. Además, “Lettera di dimisión dal P.C.I.” En *Saggi II*. Ed.cit., pp. 2188-2191.

efecto. También el discurso patriarcal queda deshecho en manos de esta mujer valiente, enérgica, astuta, audaz, apasionada, gentil, hábil, fuerte, además de hermosa, inteligentísima y eximia escritora (casi un hombre -dirán ellos-). Muy lejos queda la concepción medieval que la decretaba frívola, frágil e imbécil³⁰ y, como si fuera poco, también señala la necesidad imperiosa del gran salto a la vida: ver a la intrépida Bradamante, subida a caballo del futuro, dispuesta a guerrear en las imprevistas edades de oro que éste le depara y preparada para pagar a caro precio sus tesoros, constituye el último arrebató de placer. Y habla de la fuerza vital con la que Calvino ha impregnado la novela, su literatura y la literatura. De su fe en ella y en el humor, la ironía, lo cómico, lo picaresco y lo fantástico como posibilidades de “alcanzar una especie de distanciamiento de lo particular, un sentido de la amplitud del todo”.

Por esto, leer a Calvino significa también leer una reescritura de lo fantástico y destrabar con él, desde la imaginación, el fatalismo presente. En medio de la inexistencia de individuos perdidos en una masa indeterminada, de la arbitrariedad, la injusticia, la impunidad, la corrupción, y ciertos esfuerzos por negarlas, esta literatura que no di-vierte hace posible analizar y conocer la realidad de un modo que de ninguna otra manera es dado hacerlo.

Esta Teodora-Bradamante-Escritura-Literatura dispuesta a presentar armas contra la desafortunada difusión de la que es presa, a veces desde los mismos claustros universitarios; a luchar con el más intrincado y oscuro de los metalenguajes, al cual, hemos visto, sobrevive; a guerrear, riéndose de ellos, con los falsos discursos que a diario invaden y se imponen; esta literatura se resiste, está armada, sobrevuela, y cautiva con sus fantásticas sedas color índigo.

En síntesis, aquí como en las otras dos composiciones que constituyen *Nuestros antepasados*, el alejamiento de la historia fantástica en su reverso expresa un compromiso asumido. Las tres en conjunto proclaman la rebeldía y abren un paréntesis para que, a través de lo fantástico, el hombre se viva en una dimensión donde pueda visualizar la complejidad del mundo y los distintos “grados de acercamiento a su libertad”.

³⁰ No se desconoce que en la actualidad esto es un lugar común que la moderna historia ha deshecho (cf. los estudios de Régine Pernoud; por ejemplo, *La mujer en el tiempo de las cruzadas*. Madrid. Rialp, 1991, p. 112 y ss.) sin embargo, conviene recordar que fue necesario deshacerlo.

La imaginación y la fantasía reelaboran la realidad. Ella desnuda su trama y revierte su juego en el ámbito fantástico, zona paraxial que permite la coexistencia de las instancias históricas con las cotidianas, de las filosóficas con las humorísticas, de lo perdurable con lo efímero y circunstancial, de la experiencia con la fantasía.

4. ACERCA DE CALVINO, LA LITERATURA Y LO FANTÁSTICO

La reflexión de Calvino sobre lo fantástico, las categorizaciones que impone al género desde la especulación teórica y desde su práctica lectora, nutren la creación literaria de modo tal que en su obra asoma en más de un aspecto y se modula en múltiples variantes.

Se ha elegido la trilogía de *Nuestros antepasados* porque el presente capítulo trata de diseñar un espacio intermedio entre la concepción de la literatura como compromiso y la de la literatura como placer, evasión, divertimento, o simplemente regusto por lo formal. Este espacio intermedio –y de nuevo es pertinente la expresión “zona paraxial”- admite estas tres novelas que, respecto del género, y considerando la primera declaración del autor, “tienen en común el hecho de ser inverosímiles y de desarrollarse en épocas remotas y en países imaginarios”. En ellas lo fantástico se presenta, en apariencia, como algo que construye literariamente un lugar de distanciamiento y, sobre todo, de distracción, juego o espectáculo. Pero según se ha visto en lo fantástico en general, y en el caso de Calvino en particular, el distanciamiento del mundo efectivo provoca una proximidad más fuerte, a nivel reflexión, a la raíz de los males que, literaturizados, se travisten y desde esa otra cara se revelan con desenfado.

En este sentido, a través del análisis se reconoce más de uno de los rasgos que Bajtin subraya en el diálogo socrático y la sátira menipea, ambos compenetrados de la percepción carnavalesca del mundo. Las tres novelas coinciden en confrontar diversos puntos de vista sobre determinados objetos: para seguir las indicaciones de Calvino consideramos el tratamiento de la libertad asumida frente a la demediación, el distanciamiento y la inexistencia, además de la multiplicación de miradas que genera en el mundo del vizconde, el barón o el caballero. Desde este punto de vista, los protagonistas son ideólogos que buscan la verdad y desde su particularidad existencial (demediado-rampante-inexistente) escarban en los estratos profundos de la personalidad y el pensamiento.

La risa es un elemento constitutivo en las tres composiciones que, por otra parte, no se ajustan a ninguna exigencia de verosimilitud externa: desde la condición de los protagonistas se instaura una lógica disparatada a los mundos que habitan y giran en su entorno.

Las tres, y en particular *El caballero inexistente* que analizamos en detalle, crean situaciones excepcionales para provocar y poner a prueba la idea que cada protagonista representa. Lo fantástico sirve para buscar una verdad y someterla a unas circunstancias y unos lugares que, mientras más increíbles, más elocuentes. De allí que se incluyan elementos de utopía social introducidos en forma de sueños o viajes a lugares extraños, o incluso en personajes que en la lectura son asumidos como tales.

No faltan los estados anormales ni los desdoblamientos de personalidad que generan confusiones, coexistencia de los contrarios y desigualdades.

En fin, y por último, el carácter de actualidad convierte las composiciones en verdaderas enciclopedias de su tiempo, espacio de polémica y portavoces del espíritu y las tendencias del momento histórico que asumen, incluso a través del referente lejano que construyen.

Entonces, otra vez nos remitimos a Todorov, pero ahora para subrayar el valor cognitivo y vital de la literatura, la idea de que “la literatura como todo conocimiento no sería nada si no nos permitiera comprender mejor la vida”³¹. Y ese es, en definitiva, el fin común del fantástico en sus más variadas manifestaciones, y el de estas novelas de Calvino o, al menos, el de esta lectura de las novelas de Calvino.

³¹ TODOROV, Tzvetan. *Crítica de la crítica*. Monte Ávila, Caracas, 1990, p.173.

SEGUNDA PARTE : LA OBRA EN SU INMANENCIA

Quizás el análisis crítico que busco es el que no apunta directamente al “fuera”, pero que explorando el “dentro” del texto, consigue -justamente ahondando en su marcha centrípeta- abrir en el “fuera” intuiciones inesperadas.

*Italo Calvino**

VII. LA TEORÍA Y EL TEXTO

De acuerdo con la organización que responde al criterio adoptado por Jean Weisgerberg en la agrupación de las teorías del siglo XX, en el presente capítulo se da cuenta de las corrientes que abordan el estudio de la obra como totalidad aislada, en su inmanencia, y esto remite a un espacio en que el eje lo constituyen el Formalismo ruso, la Escuela de Praga y el Estructuralismo.

En cuanto a Italo Calvino, en esta parte se pone de relieve la atracción que los postulados de estas corrientes ejercieron sobre él y su acercamiento al *Oulipo*. De las composiciones narrativas que responden a estos intereses se consideran *El castillo de los destinos cruzados* y *Las ciudades invisibles*, dos obras que no escapan de las preocupaciones humanístico-sociales del autor y en las que se percibe la impronta de lo fantástico pero, sobre todo, evidencian una marcada inclinación hacia las formas y las estructuras que pueden sostener esas formas. Son historias armadas sobre la base de verdaderas construcciones arquitectónicas complejas que dejan al descubierto las modalidades compositivas que las sostienen; además incluyen tramos metatextuales por medio de los cuales revierten la mirada sobre sí mismas, reconocen su funcionamiento, examinan el juego de montaje y desmontaje, e implican al lector con estas confidencias respecto de su modo de ser¹.

En este aspecto, desde la composición literaria y también desde la reflexión teórica, el caso de Calvino es paradigmático: el rigor formal y el distanciamiento de hechos ajenos a la literatura, una vez que alcanza a esbozarse como programa, se

* CALVINO, Italo. *Punto y aparte*. Ed.cit., p. 258

¹ Atendiendo a la continuidad que va religando los capítulos, interesa subrayar que este aspecto de la reflexión en las novelas sobre la construcción de sí mismas se redimensiona en estas obras, pero se ha insinuado ya en *El barón rampante*, adquirido solidez en *El caballero inexistente* y alcanzará su mayor expresión en *Si una noche de invierno un viajero*.

convierte en terreno escurridizo en el que, a la larga, se filtran fenómenos foráneos o, al menos, considerados así en primera instancia.

1. FORMALISMO. SHKLOVSKI, TINIANOV Y EICHEMBAUM

El epígrafe que elige Emil Volek para su antología² es un comienzo oportuno para una síntesis de las teorías que ponen la obra literaria en el centro de su atención: “Me he equivocado mucho, Lev Petrovich, y todavía me voy a equivocar mucho más. Pero no existe una verdad de las flores sino la botánica.” La afirmación pertenece a V.Shklovski³ y refiere la necesidad del acercamiento científico para conocer un objeto dado.

Complementario de esta observación resulta otro epígrafe: el que elige Boris Eichembaum para su artículo “La teoría del método formal”⁴. Corresponde al botánico suizo A.P.de Candolle y afirma: “Lo peor, a mi criterio, es presentar a la ciencia como definitiva”. La elección de Eichembaum resulta elocuente en tanto pone de manifiesto que las reflexiones contenidas en el artículo –y las del formalismo en consecuencia– están encabezadas por una concepción de la ciencia que admite la continua superación de errores y no establece verdades.

La cita de Shklovski y el epígrafe de Eichembaum evidencian la voluntad de dar un cauce diferente a los estudios literarios en los comienzos del siglo, cuando estos consistían en explicaciones biográficas, psicológicas o sociológicas y no contaban con una mirada específica sobre la literatura, ni métodos de análisis, ni un encuadre de la historia literaria en sus propios términos⁵. En efecto, estas son las expectativas que viene a cubrir el Formalismo, “una escuela rusa de erudición literaria que se originó en los años 1915-1916, llegó a su apogeo a principio de los veinte y fue suprimida alrededor de 1930”⁶.

En sus comienzos, relacionado con las prácticas de la Sociedad para el estudio de la lengua poética (OPOIAZ) en San Petersburgo, el Formalismo se vinculó

² VOLEK, Emil. *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo Bajtin. Volumen I: Polémica, historia y teoría literaria*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1992.

³ SHKLOVSKI, Víctor. *Tretia fábrica*, 1926. Citado por Emil VOLEK.

⁴ EICHEMBAUM, Boris. “La teoría del método formal”. En: AAVV. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. Bs.As., Siglo Veintiuno Argentina Editores, 1976.

⁵ ERLICH, Victor. *El formalismo ruso. Historia – Doctrina*. Traducción de Jem Cabanes. Barcelona, Seix Barral, 1974, pp. 15-16. Las ideas pertenecen a René WELLEK que escribe el “Prefacio” de la obra en 1954.

⁶ *Ibid.*, p.17.

estrechamente con el Futurismo ruso, reaccionó contra el impresionismo de la crítica simbolista y enfrentó el eclecticismo académico de los abordajes literarios precedentes. Pero sobre todo, al igual que el movimiento literario que sintió cercano, eximió a la producción artística de cualquier correlato social y político. La declaración de Shklovski en 1919 abunda en claridad al respecto:

Nosotros [los futuristas] hemos liberado el arte del ambiente social, el cual no desempeña en la creación otro papel que llenar las formas, y puede incluso ser eliminado por completo [...]. El arte siempre fue independiente de la vida y en su color no se reflejaba nunca el color de la bandera izada sobre la fortaleza de la ciudad.⁷

A continuación, una serie de argumentos apoyan la premisa: si el arte estuviera supeditado al ambiente social, a los rasgos estamentales y a las relaciones de producción, los lugares y las épocas en los que acontecen los argumentos darían cuenta de ello; los cuentos sobre los grandes señores no serían idénticos a los escritos sobre los pobres; los motivos no sobrevivirían los tiempos y las naciones. Y todo esto ocurre efectivamente. En fin, afirma que el futurismo ha podido elevar al más alto grado “la noción de que la creación está regida por las leyes de la libertad”. Libertad que implica, ante todo, independencia de factores externos a su propia producción.

Por otra parte, para los formalistas, según lo expresado por Eichenbaum, lo esencial es el problema de la literatura considerada como objeto de estudio: no discuten metodología/s sino que tienen “el deseo de crear una ciencia literaria autónoma a partir de las cualidades intrínsecas de los materiales literarios” y de formular “principios teóricos sugeridos por el estudio de una materia concreta y de sus particularidades específicas”. En palabras de Jakobson, “el objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la literaturidad literaria”⁸: aquello que reside en la obra y por lo cual ella es literaria. La colaboración clave para hallarla y determinar en qué consiste, la brinda la ciencia hacia la que orientan su mirada: la lingüística, que coincide con la materia de sus estudios, aunque la aborda apoyándose en otros principios y proponiéndose otros objetivos⁹.

⁷ SHKLOVSKI Víctor. “¡Ea, ea, marcianos!” En: VOLEK, Emil. *Op.cit.*, pp. 37-40.

⁸ JAKOBSON, Roman. *La poesía rusa moderna*, esbozo 1. Praga 1921, p.11. Esta y las anteriores citas del párrafo en: Boris EICHEMBAUM. “La teoría del método formal”. *Op.cit.*

⁹ YASTREMSKI, Slava. “Formalismo ruso”. En: Michael PAINE (Compilador). *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. *Op.cit.*, pp. 327-329.

En esta dirección, en primer lugar se observa que los fenómenos lingüísticos se clasifican según la finalidad del sujeto hablante: si esa finalidad es la comunicación, el uso del lenguaje es cotidiano y en él los formantes carecen de valor autónomo; si la finalidad es no pragmática, los formantes obtienen un valor autónomo y se trata de la lengua poética¹⁰. Precisamente la diferencia entre estos usos es la primera marca caracterizadora de los postulados formalistas: el enfoque sostiene que la literatura es una estructura peculiar del lenguaje, y la peculiaridad reside en que su uso está fuera de cualquier utilidad pragmática. Además, la cualidad de objeto elaborado también hace que se diferencie del lenguaje práctico.

En los primeros trabajos, los formalistas enfocan la obra literaria como un sistema de procedimientos¹¹, y así los procedimientos se convierten en tema de los estudios literarios. Se manifiestan contra la relación forma-fondo, retoman la noción de forma y le confieren un sentido nuevo, intrínseco: se trata de una integridad dinámica y concreta, con contenido en sí misma y libre de toda correlación; por eso las características específicas del arte literario se deben estudiar por ellas mismas, sin observar articulaciones con otras series ni buscar explicaciones en esas otras series.

La noción de argumento también adquiere un nuevo sentido y las reglas de composición forman parte del estudio como una cualidad interna de las obras. La distinción *fabula* – *suzhet* es otro rasgo que distingue lo literario de lo no literario: la primera es el orden de los acontecimientos tal como suceden en la vida, en una sucesión temporal causal y lógica, que el escritor usa para construir el *suzhet*, la intriga, un proceso gobernado por leyes internas, formales, procedimientos que transforman la materia prima *-fabula-* en hecho artístico. También desde esta práctica la obra aparece como el resultado de una actividad humana premeditada que, por medio de una técnica específica, transforma los materiales en un mecanismo complejo que funciona por sí mismo dentro de los límites del texto.

En relación con la diferencia que se viene refiriendo entre el arte y la vida, distinguen la imagen como medio práctico para pensar o agrupar los objetos y la imagen poética, que permite reforzar la impresión. La lengua poética está creada

¹⁰ Conviene señalar el conocimiento actual respecto de que la finalidad eminentemente pragmática de persuadir o convencer o seducir presupone sus formantes específicos. La lengua cotidiana no carece de sus propias configuraciones retóricas, tal como lo ha demostrado, entre otras escuelas, la Lingüística cognitiva.

¹¹ Por ejemplo, la preferencia de Gogol por nombres y designaciones que obedecen a una intención (humorística en el caso de “El capote”) y están desprovistas de sentido. EICHEMBAUM, Boris. “Cómo está hecho El capote de Gogol”. En: AAVV *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. *Op.cit.*

conscientemente para liberar la percepción del automatismo y construida de manera artificial para detener la percepción y conseguir el máximo de su fuerza y duración: el objeto debe ser percibido en su continuidad y para ello la lengua poética se reviste de un carácter extraño, sorprendente (*ostranenie*).

La determinación de la diferencia funcional entre lengua cotidiana y lengua poética da lugar a los conceptos de “singularización” o “desautomatización”: efectos que se producen a raíz de los artificios o mecanismos formales empleados, tendientes a destruir el automatismo perceptivo. Shklovsky, quien acuñó el concepto de extrañamiento, en su artículo continuamente citado por la crítica, “El arte como artificio”¹², sostiene que la cotidianidad hace perder “la frescura de nuestra percepción de los objetos” porque automatiza las percepciones, y afirma que sólo el arte puede salvar de ese medio alienado por la automatización, y su técnica consiste en singularizar los objetos: “oscurecer la forma, aumentar la dificultad y la duración de la percepción”(p.60). El acto de percepción es en el arte un fin en sí y debe ser prolongado; el objetivo del procedimiento, que generalmente da lugar a una imagen, no es “acercar a nuestra comprensión la significación que ella contiene, sino la de crear una percepción particular del objeto, crear su visión y no su reconocimiento” (p.65), permitir ver por primera vez, no reconocer.

Además, estos principios influyen en la concepción del desarrollo de la literatura el cual, desde esta óptica, se cumple por la “automatización” de procedimientos y el consecuente “extrañamiento” de los mismos: el artista destruye las antiguas formas poéticas automatizadas aislando los objetos literarios de su contexto habitual (p.65).

Hasta aquí se han referido dos asuntos definatorios: la diferencia arte-vida y la mirada hacia el interior de la obra y su funcionamiento. El primero significa el abandono de la metáfora especular correspondiente a la teoría mimética del arte, según la cual los hechos literarios reenvían a otros hechos; el segundo propone la metáfora de la máquina, y en el doble sentido de máquina-objeto y máquina-producción. Así, el texto es igual a una serie de procedimientos ensamblados mecánicamente, como las partes funcionales de una máquina, y como ella admite

¹² SHKLOVSKY, Víktor. “El arte como artificio”. *Ibid.*, pp. 55-70. Las siguientes citas del autor remiten al mismo trabajo; las páginas se consignan junto a la cita.

sacar, sustituir o modificar las piezas de distintas maneras a fin de obtener un diseño diferente¹³.

Por este camino se llega al análisis de la obra literaria como un *sistema*: el trabajo analítico se realiza sobre los elementos constitutivos -tema, estilo, rima, sintaxis- y revela la correlación e interacción entre ellos. Pero también se considera la relación que un elemento determinado establece con el sistema entero: Tinianov da el nombre de *función constructiva* de un elemento a la correlación que establece con otros elementos de la obra (es decir del mismo sistema) y, a la vez, con el sistema literario¹⁴. En otras palabras, esta función revela que un elemento en cuestión se relaciona con los otros elementos constitutivos del mismo sistema y, al mismo tiempo, con la serie de elementos semejantes existentes en otras obras (función sinónima y función autónoma). Por otra parte recuerda, y no está de más, que la obra es un sistema y que la literatura también lo es.

En este punto, el rigor inmanentista cede porque, puesta la obra dentro del marco de la literatura y ésta a la luz de su evolución, la imposibilidad de mantenerla aislada se acrecienta. El ensayo de Tinianov de 1927 arriba señalado, establece claramente una relación dialéctica entre la literatura y el ambiente social a través de la oscilación dinámica del hecho literario y de la correlación verbal entre los dos dominios¹⁵. Por su parte, en el mismo año, en el ensayo “El ambiente social de la literatura”, Eichembaum bosqueja una especie de sociología limitada e investiga el impacto de las editoriales, los periódicos y las revistas, y el de las condiciones económicas de la producción literaria sobre la literatura misma¹⁶. En ambos casos el producto literario se discute, analiza y describe a la luz de la intrincada red de relaciones que lo condicionan.

A esto apunta Itamar Even-Zohar en el análisis de la última etapa del Formalismo, que realiza en “El sistema literario”, sobre cuyas argumentaciones se construyen las reflexiones que siguen.

En opinión de Even-Zohar, a Eichembaum no le satisfacen las soluciones imprecisas propuestas para explicar las relaciones entre la literatura y otros sistemas en la cultura. Tinianov señala que la literatura es autónoma y heterónoma, es decir,

¹³ VOLEK, Emil. *Op cit.*, p. 21.

¹⁴ TINIANOV, Iuri. “Sobre la evolución literaria”. En: Emil VOLEK. *Op cit.*, p.254.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 251-267.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 239-249.

que se regula a sí misma y está condicionada por otros sistemas, pero no formula con determinación esta heteronomía. Para Eichenbaum este punto podía aclarar las regularidades de la literatura más de lo sospechado. Por esto orienta su interés hacia las relaciones existentes entre las leyes que rigen la producción de textos literarios, extraídas de tales textos, y las fuerzas que generan estas leyes, las promueven o las hacen desaparecer. De este modo surge la noción de “vida literaria” (*byt*): no como factor ambiental en el sentido de trasfondo, señala Even-Zohar, sino como parte esencial de las complejas relaciones que rigen el agregado de actividades constituyentes de la literatura. Así, desde el punto de vista de Eichenbaum, el sistema literario comprende una gama de hechos/factores mucho más amplia de lo que se acepta normalmente en los estudios literarios. De este modo, Eichenbaum desarrolla una visión muy próxima a la del *campo literario* de Bourdieu, esto es, la literatura como agregado de actividades que en términos de relaciones sistémicas se comporta como un todo, aunque cada actividad separada (o cualquier parte de ella) pueda participar al mismo tiempo de algún otro todo y en él ser regida por leyes diferentes y correlacionarse con factores diferentes¹⁷.

Este punto en que los cimientos formalistas comienzan a debilitarse es el elegido para poner fin al apartado, aunque no sin antes expresar una opinión apoyada en otra idea de Even-Zohar, referida al formalismo no tanto como teoría, sino más bien como actitud teórica. El autor israelí señala que cuando Shklovski se da cuenta de que sus sospechas respecto de la *automatización* son insostenibles en términos a-históricos, no duda en sacar conclusiones, aunque éstas sean incompatibles con su punto de partida. Even-Zohar valora esta conducta y la opone a la de otras tradiciones literarias que cuando no pueden avanzar dentro de los límites fijados -ya sea modificando, ampliando o flexibilizando su marco conceptual- inventan algo nuevo y, en el peor de los casos, ignoran cuestiones ya formuladas por teorías o escuelas o grupos de estudiosos anteriores a ellos¹⁸. El ejemplo que Zohar critica es el estructuralismo: le reprocha la posición de ruptura con el pasado mediante la

¹⁷ Define Bourdieu: “La característica de un campo es ser una estructura de relaciones objetivas y de interacción, así como de composición heterogénea, con una gran conciencia de su autonomía.” Pierre BOURDIEU. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Madrid, Anagrama, 1995, p. 327 y ss. El comentario de EVEN-ZOHAR en “El ‘sistema literario’”, versión traducida por Ricardo Bermúdez Otero de “The ‘Literary System’”, *Poetics Today* 11: 1 (Primavera 1990), pp. 27-44.

¹⁸ EVEN-ZOHAR. Itamar. “El sistema literario”. Ed.cit.

creación de lo que dio en llamarse pos-estructuralismo, siendo que éste, en más de un principio, fue anticipado por aquel y por el propio formalismo.

Las indicaciones de Zohar son pertinentes para este panorama de las teorías en general y, en particular, para las que centran sus reflexiones en la obra literaria. Además, determinan la mirada con que se sintetizan, a continuación, las características que a nuestro juicio son las fundamentales del estructuralismo: por eso las referimos en relación con el formalismo y con el propósito de observar cuándo el conjunto de aspectos que ponen a la obra en el centro de la reflexión se convierte en espacio permeable y da cabida a fenómenos exteriores al hecho literario o, al menos, considerados así en primera instancia; también interesa advertir la inestabilidad de las fronteras cuando se trata de marcar límites entre las corrientes teóricas que se presentan.

2. LA ESCUELA DE PRAGA. JAN MUKAROVSKI

Los aportes de la escuela de Praga han sido fundamentales en la teoría literaria del siglo XX: desde ella se despliega una línea en dirección de la semiótica de la cultura, Lotman y la Escuela de Tartu, y también es un nexo ineludible entre Formalismo y Estructuralismo francés. A partir de 1926, Roman Jakobson da forma y dirige durante casi dos décadas el Círculo Lingüístico de Praga que, constituido en sus inicios por Vilém Mathesius, Henrik Becker, Bohumil Trnka, Bohuslav Havránek y Jan Rypka, no tarda en ampliarse con figuras como Nikolai Trubetzkoy y los formalistas Boris Tomachevski y Yuri Tinianov.

La crítica coincide en señalar a Jan Mukarovski como una de las figuras más representativas del estructuralismo checo en el campo de la ciencia literaria y a ambos, el estructuralismo como escuela y las investigaciones de Mukarovski, como un punto de inflexión en este ámbito de la teoría abocado al estudio de la literatura en su especificidad.

Las preocupaciones del Círculo, básicamente lingüísticas, giran en torno al estudio de las lenguas como sistemas funcionales; dentro de ese marco general, el lenguaje poético es considerado como un subsistema lingüístico funcional con un rol importantísimo en el forjamiento cultural de las lenguas naturales¹⁹. En principio, entonces, la lengua poética se concibe como formación lingüística funcional,

¹⁹ ALTAMIRANDA, Daniel. *Teorías literarias I. Enfoques desde el lenguaje*. Buenos Aires, Editorial Docencia, 2001, pp. 73-104.

caracterizada por el empleo de los medios del lenguaje pero en sentido autotélico y no referencial.

Jan Mukarovsky se destaca en el desarrollo de las posiciones específicamente literarias del círculo, junto con Jakobson y René Wellek que también contribuyen con dedicación especial en este ámbito. De las novedades aportadas por él, en este panorama interesa referir las que se relacionan con el concepto de estructura, con el de la obra como signo y con la función comunicativa de las artes.

Respecto de la estructura, sostiene que es jerárquica y que trasciende las obras individuales: más allá de la estructura de cualquier obra de arte individual está la estructura de ese género de arte, y más allá aun, la estructura del arte mismo. La teoría literaria debe tomar una obra de arte en el contexto de todas las relaciones internas y externas de esa jerarquía²⁰. De esta manera, mientras para el formalismo la concepción de la obra como estructura es mecanicista, para este autor es dialéctica; en su pensamiento se interfieren los planteamientos hegelianos de índole idealista con una dialéctica de la realidad concreta que, según se observa, predomina sobre todo en el concepto de estructura y en su carácter dinámico²¹.

A la idea de que la estructura es más que la suma total de sus partes, añade que “una totalidad estructural *significa* a cada una de sus partes e inversamente cada una de esas partes supone esta totalidad y ninguna otra”²². Otra característica, y fundamental, es el carácter “energético y dinámico” de la estructura que explica de la siguiente manera:

La energética de la estructura se apoya en el hecho de que cada uno de los elementos posee en la unidad común una función determinada, que le incorpora al todo estructural, que le liga al todo. La dinámica del todo estructural se devela en el hecho de que estas funciones singulares y sus mutuas relaciones están sometidas a transformaciones permanentes a causa de su carácter energético. Por consiguiente, la estructura como un todo se halla en un movimiento incesante, en oposición a una totalidad sumativa, que se destruye por una transformación.²³

²⁰ BEARD, Robert. “Círculo Lingüístico de Praga”. En: Michael PAINE (Compilador). *Op.cit.*, pp. 83-85.

²¹ MARCHÁN FIZ, Simón. “Introducción a la estética semiológica de Jan Mukarovsky”. En: Jan MUKAROVSKI, *Arte y semiología*, traducción de Simón Marchán Fiz. Madrid, Alberto Corazón Editor, sin fecha de edición consignada, pp. 9-10.

²² MUKAROVSKI, Jan. “El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria”. *Ibid.*, p. 47.

²³ *Ibid.*, p.47.

Estas afirmaciones de Mukarovski sobre la estructura se realizan dentro del ámbito de los estudios literarios, es decir, teniendo en cuenta un proceso comunicativo en el que los factores de tiempo y espacio establecen condiciones de cambio ineludibles. Este cambio al que está sujeta la estructura del objeto estético, precisamente, corrobora la imposibilidad del estudio inmanente de la literatura y promueve, en cambio, el análisis de la relación entre la serie o cadena literaria y las demás series históricas, tal como lo propusieran Tinianov y Jakobson ya en 1928. Mukarovski agrega que toda transformación de la estructura artística encuentra su motivación, o es provocada desde fuera, “ya sea directamente por la evolución de la sociedad o por el desarrollo de alguno de los ámbitos de la cultura –ciencia, economía, política, lenguaje, etc.- que, de un modo similar al arte, se apoyan en la convivencia social”²⁴. Al mismo tiempo señala que son condiciones inherentes a la estructura literaria las que determinan tanto la manera en que se recibe esa motivación como su efecto.

Por otra parte, considera a la obra un signo y por lo tanto portadora de significado, el cual deviene un elemento constitutivo del arte y un fenómeno social. En sus palabras, “la obra material posee únicamente el rango de un símbolo externo –significativo, *signifiant* según la terminología de Saussure-, al que corresponde en la conciencia colectiva una determinada significación –a veces denominada ‘objeto estético’-”²⁵. Ahora bien, esa significación se forma con las coincidencias entre los estados subjetivos de la conciencia, producidos por la obra, en los miembros de un grupo determinado: de esto se desprende que la significación cambia en función del tiempo y del espacio. A su vez, reconoce que la base de la conciencia individual está marcada profundamente por contenidos que pertenecen a la conciencia colectiva, pero siempre posee algo individual e instantáneo, por esto no puede captarse ni comunicarse en su totalidad. En cambio, la obra de arte “está destinada a mediar entre su creador y lo colectivo”.

La obra de arte, de esta manera, no se identifica ni con el estado individual de la conciencia de su creador, ni con el de un sujeto que percibe la obra, ni con la llamada obra material. En cuanto tal existe como “objeto estético” y su lugar se encuentra en la conciencia de toda una comunidad. Por su parte, la obra material,

²⁴ *Ibid.*, p.57.

²⁵ MUKAROVSKI, Jan. “El arte como hecho semiológico”. *Op.cit.*, p. 29

perceptible a través de los sentidos, es sólo un símbolo externo de este objeto estético, representado en aquello que es común a todos los estados individuales de conciencia suscitados por la obra material. En consecuencia, en el caso de la literatura, dicho objeto estético sería la resultante de lo que un texto produce, en común, en todos los miembros de una comunidad de lectores²⁶. Además, este punto “en común” se lleva a cabo en la conciencia de dicha comunidad: se advierte aquí un deslizamiento hacia lo que luego abordarán las llamadas teorías de la recepción por una parte y, por otra, la corroboración de la función social de la literatura.

Esto último se evidencia aun más en el hecho de que este signo autónomo, además de la obra material y del objeto estético, está compuesto por la relación con la cosa designada que apunta al contexto total de los fenómenos sociales –ciencia, filosofía, religión, política, economía-, de un medio ambiente determinado. La relación con la cosa designada que lleva a un afuera del signo pero que queda incluida en él, conduce a otra tesis que corona el planteo de Mukarovski: la obra tiene una función “comunicativa, notificadora”, y esto sucede porque el objeto estético posee, entre sus componentes, un portador privilegiado que cataliza la fuerza comunicativa dispersa de los demás componentes o elementos en función; ese elemento es el tema de la obra. Ahora bien, en esta comunicación el tema reviste una particularidad sustancial: está libre de toda exigencia de autenticidad documental. Los diferentes grados de la escala realidad-ficción que se puedan advertir en la relación entre el tema y la cosa designada se constituyen en un factor estructural de la obra. Con esto se refiere a la recepción y a la función social de la literatura, pero además pone en primer plano la problemática de la ficción que tanto escrito ha producido, sobre todo en el último cuarto de siglo.

En síntesis, Mukarovski rompe el aislamiento de la reflexión inmanentista del formalismo pero no sólo eso: al hablar de objeto estético y situarlo en la conciencia de una comunidad, el objeto material queda en un segundo plano y se convierte en apenas vehículo o significante del objeto estético cuya sanción, en definitiva, está a cargo de una comunidad de lectores. Además, en esta línea, es importante destacar las relaciones entre el estructuralismo y la fenomenología, también evidentes en Mukarovski, cuya distinción entre artefacto –obra material en sí- y objeto estético indica la dependencia de éste con respecto a la actividad del sujeto que percibe. La

²⁶ *Ibid.*, p. 36. y ss.

descripción de esta actividad le permite formular una crítica certera al concepto fenomenológico de “comprensión”: acepta el hecho de que los estados mentales de los receptores de la misma obra literaria están muy lejos de ser idénticos, sobre todo si se trata de lectores que pertenecen a culturas diferentes o momentos históricos diferentes, pero cuestiona el foco fenomenológico de los estados mentales subjetivos en el acto de recepción; para él la poética no estudia el estado mental de cada receptor, sino “las condiciones de la inducción de ese estado, condiciones que vienen dadas igualmente para todos los individuos receptores y objetivamente identificables en la estructura de la obra”²⁷.

De este modo, la subjetividad interpretativa queda supeditada a la objetividad de la obra literaria. Y con este tema estamos avanzando sobre terreno que corresponde al próximo capítulo, de modo que, volviendo a los límites del presente y a las reflexiones que intentan centrarse en la obra en sí, desarrollamos principios correspondientes al estructuralismo francés.

3. ESTRUCTURALISMO. ROLAND BARTHES

Generalmente el término Estructuralismo se asocia con el gran movimiento de renovación surgido en Francia en los finales de los años cincuenta, que en la década de los sesenta revolucionó el campo de las humanidades y las ciencias sociales. Lo que se viene desarrollando demuestra la relativa exclusividad ya que como programa de investigación el estructuralismo ha aparecido en otros lugares de Europa y la escuela de Praga es un ejemplo. Además, los desarrollos contemporáneos en la academia norteamericana también permiten hablar de un movimiento internacional.

Con todo, se consideran como inicio de su historia las lecciones de Ferdinand de Saussure, publicadas en 1916 en el *Curso de lingüística general*, y otros dos elementos fundamentales: la noción de totalidad estructural, aportada por Jakobson, y los alcances de la teoría fonológica con Trubetzkoy, en particular el análisis de rasgos constitutivos en términos de oposiciones binarias.

Además, en la definición del método estructural, y particularmente en lo que se refiere a las vertientes semiótica y narratológica, incide también el pensamiento de

²⁷ MUKAROVSKI. Citado por Lubomír Doležel en *Historia breve de la poética. Op.cit.*, pp. 221-222. Además, según este autor, el compromiso de Mukarovski con la fenomenología se corrobora en 1939, con motivo de su artículo reseña sobre el primer volumen de J. Petersen, *Die Wissenschaft von der Dichtung*.

Vladimir Propp, en especial en lo relacionado con el estudio de la composición argumental. Interesado en encontrar las reglas fundamentales del relato folclórico, constituye la base de la descomposición del relato en unidades mínimas o funciones y del modelo actancial.

Considerando estos fundamentos, se podrían incluir dentro del estructuralismo varios enfoques que tienen en común la preocupación por los fenómenos literarios en tanto sistemas de significación: la poética jakobsoniana, los modelos semióticos de Michel Rifaterre y Umberto Eco, y los desarrollos actuales en narratología y semiótica teatral²⁸.

Remitiéndonos a Francia, el centro estructuralista lo constituye la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París, donde se desempeñan como profesores, tienen a su cargo seminarios, realizan estudios doctorales o llevan a cabo sus proyectos de investigación las figuras más representativas: Roland Barthes, Claude Bremond, Gérard Genette, Algirdas Greimas, Tzvetan Todorov.

Surge, como lo explica Barthes²⁹, en medio de una calurosa polémica llevada a cabo en el ámbito académico, en la que se enfrentan dos críticas³⁰: una “universitaria”, tradicional, que se pretende “natural” y objetiva, cuyo método positivista viene heredado de Lanson; y otra, de “interpretación”, representada por estudiosos de variadas orientaciones que se pueden vincular a cualquiera de las prácticas ideológicas vigentes: el existencialismo, el marxismo, el psicoanálisis o el estructuralismo. Pero la gran diferencia entre ellas, según lo expuesto en “Las dos críticas”, no es como en un principio se creyó, el ingrediente ideológico del cual, demuestra Barthes, participan ambas en iguales proporciones, sino el rechazo de la inmanencia por parte de la primera, que insiste en ver a la obra como producto de una causa exterior, y persiste en una crítica de las determinaciones y las analogías en lugar de dar paso a otra, que se ocupa de las funciones y de las significaciones, y que “sólo pide, ante la obra, una capacidad de asombro, difícilmente mensurable”.

Por el mismo año, en “La actividad estructuralista”, un ensayo puntual, completo y programático, Barthes define en una síntesis rigurosa, en qué consiste el

²⁸ Cf. ALTAMIRANDA, Daniel. *Teorías literarias. I. Enfoques desde el lenguaje*. Buenos Aires, Editorial Docencia, 2001, pp. 105-106.

²⁹ BARTHES, Roland. “Las dos críticas”. En: *Ensayos críticos*. Traducción castellana de Carlos Pujol, Barcelona, Seix Barral, 1983, pp. 293-300.

³⁰ Es evidente que el término *crítica*, para Barthes y en esta época, asume indistintamente el significado de reflexión teórica y el de actividad metodológica funcionalizada en el estudio específico de los textos.

estructuralismo. En esta ocasión, su propio ensayo pide capacidad de asombro: parte de la afirmación de que el estructuralismo es una actividad humana, sigue con la descripción de dicha actividad, y termina corroborando el carácter histórico del estructuralismo, lo cual es, en efecto, lo que sorprende, sobre todo considerando la etiqueta de a-histórico con que siempre es referido.

Analicemos la argumentación de Barthes: en primera instancia, el estructuralismo es un modo de vivir mentalmente la estructura: es una actividad, algo que se realiza y actualiza en su propia puesta en marcha. Es una manera de pensar, de ver el mundo, de analizarlo. Hay un modo de vivir la estructura, dice Barthes, en consecuencia, hay un hombre estructural que lleva a cabo esa actividad, esa sucesión regulada de operaciones mentales que le permite alcanzar un objetivo: “El objetivo de toda actividad estructuralista, tanto si es reflexiva como poética, es reconstruir un objeto, de modo que en esta reconstrucción se manifiesten las reglas de funcionamiento (las funciones) de este objeto”³¹.

El mundo o la obra –la actividad puede ser reflexiva o poética– se descompone y luego se recompone y, entre las dos operaciones –recorte y ensamblaje– “hay una actividad mental, de valor antropológico”, que queda impresa en el resultado obtenido, al que Barthes llama “simulacro”. Este nuevo objeto pone en evidencia lo que estaba invisible en el primero: las funciones. Y así puede conocerse el mecanismo por el cual el objeto (mundo u obra) genera un sentido.

No se dice cuál es el sentido sino que interesa explicar cómo se genera, cómo se fabrica. Por esto queda anulada toda posibilidad analógica: la obra –o el mundo– no entra en relación con un afuera en esta instancia de análisis sino que es puesta bajo observación por ella misma. Pero esta primera intención, como se ve más adelante, inevitablemente se falsea: para hacerla inteligible, el observador entra en ella, y su marca histórica, cultural, social, ideológica, queda en el simulacro resultante de su actividad. De aquí que “el estructuralismo no retira la historia del mundo: trata de ligar a la historia no sólo contenidos (lo cual se ha hecho mil veces) sino también formas, no sólo lo material, sino también lo inteligible, no sólo lo ideológico, sino también lo estético”³².

³¹ BARTHES, Roland. “La actividad estructuralista”. En: *Ensayos críticos*. Ed.cit., p. 257.

³² *Ibid.*, p. 262.

En “Qué es la crítica”, el problema se visualiza mejor aun. Barthes analiza la relación entre crítica, ideología y verdad: afirma que la crítica está liberada de la ideología porque no tiene pretensión de verdad y, al mismo tiempo, se pregunta “cómo creer que la obra es un objeto exterior a la psique y a la historia de quien la interroga, y ante el cual el crítico gozaría de una especie de derecho de extraterritorialidad”³³. La crítica, insiste unas líneas más adelante, es una actividad mental, “una sucesión de actos intelectuales profundamente inmersos en la existencia histórica y subjetiva (es lo mismo) del que los lleva a cabo, es decir, del que los asume”.

Ahora bien, el mundo existe y el escritor habla. Y lo que el crítico analiza es el lenguaje con el que el escritor habla. La crítica es un lenguaje que habla con el lenguaje no con el mundo. Lenguaje que habla del lenguaje, es decir, metalenguaje. Por esto al discurso del crítico se le pide validez y no verdad: sólo debe ser coherente. Lo que hace el crítico estructuralista es “ajustar el lenguaje de su propia época (existencialismo, marxismo, psicoanálisis) con el lenguaje del autor”, “es decir, con el sistema formal de sujeciones lógicas elaborado por el autor según su propia época”.

Si en este punto se vuelve al comienzo del planteo, resulta que la actividad llevada a cabo por el escritor da por resultado la obra, un simulacro, e incluye en él la marca de su existencia histórica y subjetiva. Por su parte, el crítico habla de esa obra y construye a partir de ella otro simulacro hecho de puro lenguaje que, de igual modo, es el portador del afuera con el que innegablemente modula dicho simulacro. No da cuenta del sentido sino de su modo de significar, pero nos lo dice con un lenguaje histórico, subjetivo.

Por último, el fin de la crítica no es descifrar el sentido sino reconstruir las reglas y las sujeciones de elaboración de ese sentido, por eso se busca saber cómo produce sentido y se reconstruye el sistema de la obra, no el mensaje. Pero, y aquí entendemos que nuevamente las contenciones se desbordan, “el lenguaje que cada crítico elige no le baja del cielo, es uno de los diversos lenguajes que le propone su época, es objetivamente el término de una cierta maduración histórica del saber, de las ideas, de las pasiones intelectuales, es una necesidad”. Además, sobre la base de este lenguaje, el crítico elige “en función de sí mismo, de sus elecciones, sus placeres, sus resistencias sus obsesiones”³⁴. De este modo, el “afuera” que no tendría permitido entrar en la crítica es el del autor, porque es evidente que se está contando con la presencia

³³ BARTHES, Roland. “Qué es la crítica”. En: *Ensayos críticos*. Ed.cit., pp. 301-308.

³⁴ *Ibid.*, p. 307.

ineludible del “afuera” del crítico. También se está contando con que -y pareciera que el mejor modo de zanjar diferencias, es contemporizar- “la crítica puede ser contradictoria pero auténticamente, a la vez objetiva y subjetiva, histórica y existencial, totalitaria y liberal”. Por esto, termina aceptando Barthes, en la obra crítica pueden dialogar dos historias, dos subjetividades, las del autor y las del crítico.

El paso consecutivo se da cuando se advierte que el imperio del Autor es arrasado junto con el del Crítico y que en cambio el poder lo asumen el escritor y lector³⁵. Pero esto ocurre algunos años después y es materia de otro capítulo de la presente investigación.

³⁵ Referimos el artículo de 1968, “La muerte del autor”. En: Roland BARTHES. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Traducción de C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós, 1987.

VIII. EL TEXTO Y CALVINO

1. CALVINO. LOS ENSAYOS DE LOS AÑOS SESENTA

En este marco de agitación literaria y continuo replanteamiento del oficio del escritor, el rol de la crítica y las direcciones de la teoría, la actividad de Calvino no permanece ajena. Su producción está acostumbrada, según él mismo reconoce¹, a los cambios de rumbo, marchas y contramarchas, contrastes, retrocesos y silencios. Esas variaciones permiten incluir en este capítulo reflexiones que manifiestan su inclinación por el rigor formal, correspondientes a una época de alejamiento de la participación política, de mayor atención a una literatura independizada de lo inmediato contemporáneo y más ligada a una proyección imaginativa. De los primeros tiempos de esta época, además de “La antítesis obrera”, de 1964, ensayo en el que traza un mapa ideológico general, son otros dos, programáticos, que intentan un balance de la situación de la literatura: “El mar de la objetividad”, de 1959, y “El desafío al laberinto”, de 1962, que se comentan a continuación.

2. EL MAR DE LA OBJETIVIDAD

En este ensayo Calvino analiza el cambio de aquellos últimos años, en la literatura y el arte, en las más diversas actividades cognoscitivas y en la actitud de quienes estaban vinculados con la cultura literaria y artística²: el mundo objetivo, exterior, que ha servido de contraste a la conciencia, la voluntad y el juicio individuales, avanza y, extendido como un mar, arrolla en su vorágine la individualidad del poeta, del artista y del hombre en general. En la medida en que

¹ Por ejemplo, en la entrevista de María Corti de 1985. En: *Ermitaño en París*. Ed.cit., pp.272-273.

² CALVINO, Italo. “El mar de la objetividad”. En: *Punto y Aparte*. Ed. cit., p. 56. Las siguientes citas correspondientes a este artículo se transcriben con el número de página correspondiente a continuación.

disminuye la distancia diferenciadora entre el yo y el mundo exterior, cae la tensión entre individuo, historia y naturaleza, cuestión ético-política que hasta ese momento había servido como ordenamiento de la genealogía literaria.

Calvino habla de dos polos antagónicos: el humano, de la individualidad y el subjetivismo; y el objetivo, dominado por el desarrollo de la técnica y las fuerzas naturales. Los presenta como potencias en conflicto, analiza concienzudamente la lucha y sostiene, pese a todo, su fe en el poder de la literatura para mantenerse, de una manera u otra, en pie de guerra; pero las señales de desconfianza, incluso a nivel discursivo, superan sus buenas intenciones: “el mar de la objetividad indiferenciada” a lo largo del ensayo es “un flujo ininterrumpido”, “un magma”, “un silencioso cataclismo”, “un volcán”, “un aluvión” “el cráter de la alteridad en que el poeta se sumerge”.

Todo esto viene a dar en una crítica literaria –ejemplifica con Pietro Citati– “cuyo ideal no se basa en un criterio normativo o en una escala de valores sino en la descripción, en la mimesis de la obra”(p.61) que muestra al mundo de la literatura desprovisto de tensión histórica y de pasión ético-cultural. Produce, al mismo tiempo, una narrativa -ahora ejemplifica con Robbe-Grillet- que limita al máximo la técnica y se reduce a “desnudos datos visibles”.

Casi finalizando el ensayo, formula una pregunta a modo de resquicio en medio de la negatividad:

Esta relación de datos objetivos que se convierten en un relato, en el desarrollo de un proceso mental, ¿constituye necesariamente la anulación de la conciencia, o puede también considerarse como un camino para su confirmación, es decir, para estar seguros de qué es realmente la conciencia y de cuál es el lugar que ocupamos en la desolada extensión de las cosas? (p.63)

Termina considerando, pese a todo, la esperanza de pasar de una literatura de la objetividad a la literatura de la conciencia, y de encontrar el momento de “la no aceptación de una situación dada, el impulso activo y consciente, la voluntad de contraste, la obstinación sin ilusiones” (p.64).

3. EL DESAFÍO AL LABERINTO.

En este ensayo de 1962, Calvino insiste en la necesidad de acción, respuesta y demanda advertida en el recién comentado. Además en éste, el mundo exterior se

identifica con un signo particular: “desde la revolución industrial, la filosofía, la literatura y el arte han sufrido un trauma del que todavía no se han recuperado”³ - dice Calvino-, y su afirmación incluye, indudablemente, una posibilidad de recuperación futura. El ensayo presenta por un lado un factor causal, la industrialización, de la que hace en todos los términos una descripción descarnada; por otro lado, un efecto, traducido en trauma, sufrimiento, modo de padecer, analizado incisivamente; y en tercer lugar propone un programa de acción que, sobre la base de una retrospectiva que revisa las conductas provocadas por la primera industrialización, construye cauces posibles para el desafío a la realidad.

El factor desencadenante se presenta bastante brutal, y sus efectos, no atenuados: se trata de una revolución antihumanística, prosaica, que ha inundado de mercancías, productos en serie, máquinas, oficinas en lugar de hogares, horarios en lugar de tiempo. Todo se ha industrializado, automatizado, tecnologizado. Es la “era pan-mecánica”.

A continuación, para analizar los efectos y acciones posibles en lo que respecta a la literatura específicamente, Calvino considera por separado la primera y la segunda revolución industrial.

Durante la primera, la literatura tuvo dos posibilidades: una, rechazar la revolución y proponer otro mundo de valores sobre un plano diferente. En poética, esta posibilidad admitió como solución el esteticismo, la religión de la belleza exceptuada del espacio y el tiempo, la creación de imágenes diferentes, y tuvo a Baudelaire como figura paradigmática. El esteticismo se constituyó en “el fruto principal y más directo” de la civilización industrial.

La segunda posibilidad de respuesta para la literatura, fue aceptar la realidad, asumirla, y asumir como objetivo rescatarla de la deshumanización. Esto se pudo llevar a cabo desde dos actitudes: una estilística, representada en su momento por la línea racionalista de vanguardia -Apolinaire y Mayakovski a la cabeza-, que afirma el rescate estético y moral del mundo mecanizado, propone la creación de otra belleza y la imposición de la belleza a esta realidad; y otra actitud que Calvino denomina “impulso visceral”: un ímpetu existencial y religioso –de Celine y Artaud, por

³ CALVINO, Italo. “El desafío al laberinto”. En: *Punto y aparte*. Ed.cit., pp. 111-130. Las siguientes citas, en tanto no se consigne nueva fuente, remiten a este artículo y se transcriben con el número de página al final de la cita.

ejemplo-, que une al expresionismo con el surrealismo -Henry Miller- y se propone asimilar la realidad en el propio mundo poético y rescatarla.

En la segunda revolución industrial, contemporánea al ensayo en cuestión, la literatura admite las mismas posibilidades: una línea visceral y otra racionalista. Lo distintivo de la primera es el dominio de la interioridad: la necesidad del hombre de mirar hacia su interior da lugar a un nuevo individualismo que conduce a una pérdida completa del individuo en el mar de las cosas y al borramiento de la oposición dialéctica entre el sujeto y el objeto. Puede tener una salida en “una poesía compleja como la morfología biológica, de un sentido lírico-vital que esté a la altura de nuestro conocimiento intelectual del mundo” (p.125).

La línea racionalista de vanguardia, geometrizable y reductiva, también “se inclina hacia una interiorización”, y lo hace “con el máximo esfuerzo de despersonalización objetiva: el proceso de mimesis de las formas del mundo técnico-productivo se hace interior, se convierte en mirada como forma de ponerse en contacto con la realidad exterior” (p.125).

Aquí es donde surge la figura del laberinto que da título al escrito: la creación literaria de un espacio no antropocéntrico que aparece como “un laberinto espacial de objetos al que se superpone el laberinto temporal de los datos de una historia humana”. Esta forma de laberinto –continúa explicando Calvino- constituye hoy casi el arquetipo de las imágenes literarias del mundo, “una configuración de muchos planos, inspirada en la multiplicidad y complejidad de representaciones del mundo que la cultura contemporánea nos ofrece” (p.127).

Ahora bien, esa multiplicidad y complejidad ofrecidas por la cultura da lugar a diferentes maneras de construir el laberinto, que responden a otras tantas variables, propuestas por una literatura que tiende a una *summa* de las formas cognitivas y expresivas. En la diversidad se advierten dos posibilidades para esta literatura: aceptar la complejidad e intentar un mapa detallado de la misma, o fascinarse en el laberinto y describir la ausencia de salida como la verdadera condición del hombre. Como fuera, a la literatura le corresponde, en opinión de Calvino, en 1962, desafiar al laberinto, dar algo más que un testimonio de época o de los aspectos externos, o de la interioridad: una imagen cósmica que conjugue los planos del conocimiento y el desarrollo histórico.

El mismo ensayo está construido sobre una estructura laberíntica de planos y bifurcaciones, análisis de posibilidades de la literatura que se van abriendo en

direcciones diferentes que también se entrecruzan y aglutinan con recorridos filosóficos, arquitectónicos, plásticos; en fin, manifestaciones humanísticas en general. Por otra parte, es sintomático que en medio del análisis sitúe el reconocimiento de su inclinación hacia una estilización reductiva: “con el tiempo, ha crecido cada vez más en mí una exigencia de estilo más compleja, llevada a cabo por medio de la adopción de todos los lenguajes posibles, de todos los posibles métodos de interpretación que puedan expresar la multiplicidad congnotiva del mundo en que vivimos” (p.120). En estos tiempos, en la producción artística de Calvino se agudiza el “impulso visceral” ya manifiesto en sus creaciones anteriores, pero es notorio el racionalismo geometrizable y reductivo que avanza sobre sus proyectos. La proximidad de los intereses formales – estructuralistas es perentoria y creemos que estas son, precisamente, las raíces de los mismos.

4. CALVINO Y PARÍS

Justo a partir de estos momentos, “la preocupación por tener en cuenta todos los componentes históricos e ideológicos de cada fenómeno llevó a Calvino a un callejón sin salida: y tal vez por eso van disminuyendo sus incursiones en el ensayo, sus tomas de posición críticas y en general sus colaboraciones en diarios y revistas”⁴. El dato viene de un escrito muy sugerente: se trata de la “Nota introductoria” que Calvino escribe en 1970 para la colección de cuentos *Los amores difíciles*, la cual sólo a partir de 1997 se publica con su firma. Lo curioso aquí es que el Calvino presentado por Calvino está extrañamente objetivado y es evidente que el escrito pretende ser leído como ajeno al autor, al punto que incluye, entre las críticas generadas por la publicación, dos negativas que son exactamente lo esperable de unas críticas que merecen este adjetivo.

La nota sintetiza su actividad en los años puestos en observación, años en que se preparan las obras que se abordan a continuación y en los que se advierte –él mismo advierte- que “para Calvino cuenta el diseño geométrico, el juego combinatorio, una estructura de simetrías y oposiciones, un tablero de ajedrez en el que las casillas blancas y negras intercambian sus lugares según un mecanismo sencillísimo”⁵. Escribir un cuento es, para él, en ese entonces, “establecer un modelo

⁴ CALVINO, Italo. “Nota introductoria” a *Los amores difíciles*. Traducción Aurora Bernárdez. Barcelona, Tusquets, 1997, pp. 9-26.

⁵ *Ibid.*, p.17.

de relaciones entre funciones narrativas” y poner de manifiesto “el procedimiento lógico que sirve a los hombres para establecer también relaciones entre hechos de la experiencia”: dos declaraciones con que adscribe a una poética de las formas, de las estructuras, de la materialidad de la literatura.

En esta época se instala en París que resulta una influencia notable en el cambio: la ciudad se constituye en una casa-refugio, explica Calvo Montoro, que también le permite participar de una cultura abierta, alejada de quienes lo acosan por haber traicionado lo real, y lo impulsa a explorar nuevos caminos relacionados con el problema de “las palabras y las cosas” y su combinatoria: Foucault, Lévi-Strauss, Barthes⁶. Comienza su amistad con Raymond Queneau y participa en los encuentros de un grupo de amantes de las letras que en un primer momento se llamó *Seminario de la Literatura Experimental (Sélitex)*, para luego denominarse *El Taller de Literatura Potencial (Oulipo)*. Es el comienzo de los sesenta y en el campo literario se ponen en duda las ilusiones del surrealismo y las sartrianas.

El proyecto del *Oulipo* ratifica la ruptura con esas ilusiones y su declaración de principios se convierte en un emblema: “llamamos literatura potencial a la búsqueda de formas y de estructuras nuevas que podrán ser utilizadas por los escritores como mejor les parezca”. Amigos, escritores, admiradores o comentaristas de Queneau, como Georges Perec, y matemáticos fuertemente atraídos por la literatura, como en el caso de Le Lionnais, Berge o Braffort, desean acentuar en su momento los lazos de la literatura con las matemáticas⁷. Crean un clima científico pero opuesto al “enrarecido de los igualmente científicos análisis de Barthes y de los textos de los escritores de *Tel quel*”⁸, aproximan la ciencia a la literatura bajo el signo de la diversión y del humor; consideran la primera como un juego que, sin embargo, incluye una “dimensión heroica”, un “nihilismo desesperado”, a la que la literatura puede aportar “la acrobacia de la inteligencia y de la imaginación”⁹. Las producciones del grupo, de este modo, fluctúan entre la mofa intelectual y la seriedad del rigor matemático que aplican al análisis de obras o usan en la construcción de

⁶ CALVO-MONTORO. *Italo Calvino. Op.cit.*, pp. 37-38.

⁷ OULIPO. *La littérature potentielle, Créations, re-créations, récréations*. Gallimard, 1re édition, 1973; 2e edición 1988, p. 36. Hoy se trata de una asociación interdisciplinar, en la cual se cultiva un ideal de escritura tan riguroso como ajeno a cualquier seriedad.

⁸ CALVINO, Italo. “Dos entrevistas sobre ciencia y literatura”. En: *Punto y aparte*. Ed. cit., p. 239.

⁹ CALVINO, Italo. “Colloquio con Ferdinando Camon”. En: *Saggi II*. Ed.cit., p. 2789. “Dos entrevistas sobre ciencia y literatura”. En: *Punto y aparte*. Ed.cit., p. 239.

piezas literarias o implementan como modelos de máquinas para construir composiciones diferentes entre sí.

En otro sentido, además de promover la creación de escritos particulares que dan cuenta de los ejercicios compositivos desarrollados por esta época¹⁰, la frecuentación del *Oulipo*, un grupo apartado de los círculos intelectuales más a la moda, refleja la inclinación de Calvino a seguir el debate contemporáneo desde una posición autónoma e independiente.

5. CIBERNÉTICA Y FANTASMAS

Se trata de una conferencia pronunciada en 1967, en Milán, cuyo subtítulo anuncia que se trata de “Apuntes sobre la narrativa como proceso combinatorio”. “Todo empezó con el primer narrador de la tribu”¹¹ es el inicio de Calvino; desde aquí pasa revista velozmente a las diferentes instancias en las que el juego combinatorio del lenguaje de la narración se ha hecho evidente: los primitivos relatos orales, la fábula popular y, en general, la construcción a partir de estructuras fijas que permiten un número insospechado de combinaciones. El inicio remeda el de la “Introducción al análisis estructural de los relatos”, de Roland Barthes¹², que aparece mencionado expresamente en el ensayo. En efecto, Calvino se revela conocedor de los trabajos de su escuela semiológica y de Lévi-Strauss; también del formalismo ruso y de Propp. Y de los autores del grupo *Tel Quel*, para quienes “escribir no consiste ya en contar sino en decir que se cuenta, y lo que se dice viene a identificarse con el acto mismo del decir, siendo la persona psicológica sustituida por una persona lingüística o incluso gramatical, únicamente definida por su lugar en el discurso”(p.217).

Con el examen panorámico de la teoría, la crítica y la literatura, Calvino construye sus gustos, sus predilecciones, su propia teoría de la narrativa. Y despeja, a modo de conclusión del recorrido, que lo único concerniente al hombre, para lo que no hay máquina capaz, es el desorden: “La verdadera máquina literaria será aquella

¹⁰CALVINO, Italo. *Poesie e invenzioni oulipiennes* [1962-1964/1972-1983]. En: *Romanzi e racconti. Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*. Edizione diretta da Claudio Milanini a cura di Mario Berenghi e Bruno Falchetto. Con una bibliografia degli scritti di Italo Calvino a cura di Luca Baranelli. Volume terzo. III edizione I Meridiani. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2001, pp. 315-343.

¹¹CALVINO, Italo. “Cibernética y fantasmas (Apuntes sobre la narrativa como proceso combinatorio)”. En: *Punto y aparte*. Ed.cit., pp. 214-234. Las citas del artículo llevarán el número de página al final.

¹²Cf. BARTHES, Roland. “Introducción al análisis estructural de los relatos”. En: *Análisis estructural de los relatos*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982, pp. 9-43.

que sienta ella misma la necesidad de producir desorden como reacción a su anterior creación de orden”(p.222). Referencia implícita a la noción de arte-facto, a los procesos de automatización y desautomatización, y al carácter de dinamicidad de la estructura literaria.

El segundo apartado del ensayo indaga en el espacio sobre el que las reflexiones de las diferentes teorías estéticas fueron creando un vacío: cómo se llega a la página escrita. “¿Por qué caminos el alma y la historia, o la sociedad, o el inconsciente, se transforman en una sarta de líneas negras sobre una página blanca?” (p.223). La respuesta termina siendo una afirmación simple y llana formulada en el tercer apartado: “escribir es sólo un proceso combinatorio entre unos elementos dados”(p.225). Pero “elementos dados” implica un número finito de elementos y precisamente allí es donde se juega la literatura, en quebrantar, exceder, transgredir la limitación, salirse de los límites del lenguaje y aspirar a lo que aún no ha sido dicho.

La literatura moderna quiere dar la palabra “a todo lo que en el inconsciente social o individual ha quedado sin decir”(p.227), o bien rechaza “que las cosas sean vistas y dichas como se habían visto y dicho hasta ese momento”(p. 231 –quinto apartado-). Y la decisión definitiva de que esto sea así corresponde al lector, incluso contraviniendo la intención de quien escribe (p. 233 –sexto apartado-).

La síntesis del ensayo lleva a la conclusión de que los razonamientos de Calvino, en principio estructuralistas, contienen los gérmenes de una visión que luego será adjudicada al posestructuralismo y que además asumirán las teorías de la recepción. La conclusión de Calvino remite nuevamente a la imagen del laberinto y tal como se advierte, sigue resistiéndose a la ausencia de salida. Esta vez la traduce en literatura y transcribe un párrafo de su cuento “El conde de Montecristo”:

Si con el pensamiento consigo construir una fortaleza de donde sea imposible huir, dicha fortaleza imaginada o será igual que la verdadera –en cuyo caso será cierto que de aquí no saldremos nunca, pero habremos conseguido al menos la tranquilidad de estar aquí porque no podríamos estar en ninguna otra parte-, o será una fortaleza de la cual será aún más imposible salir que de aquí, en cuyo caso es señal de que existe una posibilidad de huir de aquí: para encontrarla bastará localizar el punto en que la fortaleza imaginada no coincide con la verdadera (p.234).

Interpretado como metáfora, el pasaje alude a dos posibles actitudes frente al mundo: generar un laberinto-fortaleza semejante desde el pensamiento, desde allí ser consciente de la imposibilidad de salida y, por lo tanto, vivir con la tranquilidad de lo único posible; o construir una fortaleza-laberinto de mayor complejidad aún, lo cual significaría que se puede salir de la primera. Quedará siempre la duda, el riesgo, el desafío, respecto de lo esperable en/de una segunda fortaleza.

6. LA LITERATURA COMO PROYECCIÓN DEL DESEO

Para finalizar el recorrido por la década, se puede considerar este artículo de 1969¹³, dedicado a Frye con motivo de la versión italiana de *Anatomy of Criticism*, obra que marcó un hito en el espacio de la crítica.

El comentario rescata, en primer término, la idea de deseo como motor del desarrollo y no sólo respuesta simple a una necesidad: el deseo en este sentido es un equivalente social de la emoción a nivel literario que, precisamente en la literatura, encuentra cómo ir más allá, cómo proyectarse por sobre la invivibilidad presente hacia una sociedad deseable. En el escrito aparece un Calvino nostálgico pero abierto al cambio y que, no obstante, se resiste a las reducciones implicadas en las modalidades actuales y mira crítica e ideológicamente su entorno social, literario, y teórico.

Confiesa que ha pasado de la lectura “historicista” que le garantizaba “la inserción de la literatura en el contexto de la actividad humana”, a otras “maneras de leer más interiores a su objeto”, no mistificadoras de la historia y de la literatura, con las que gana su experiencia de lector. Pero, reconoce, nada cubre el vacío que queda en el lugar de aquella inserción contextual.

Señala que el estructuralismo francés ha provocado, en los últimos años, “una formalización mucho más reductiva y austeramente descarnada de los procedimientos de lectura”, y contrapone al estilo de Frye, que “abre un juego de espejos por medio del cual en toda obra se refracta la enciclopedia de la civilización humana”, el mundo lineal y simétrico de Todorov que “cierra la obra sobre sí misma, sin ventanas para mirar fuera, excluyendo incluso metodológicamente la existencia de un fuera que pueda ser mirado”(p.258).

¹³ CALVINO, Italo. En: *Punto y aparte*. Ed. cit., pp. 251-261.

Aclara finalmente su preferencia por un análisis crítico que no se dirija directamente al exterior pero que, explorando dentro del texto, consiga abrir en el afuera intuiciones inesperadas. Que esto suceda, señala, no depende de un método sino del modo en que se valga de él: valora el modelo actancial de Greimas en la medida en que, a través de él, es posible establecer relaciones entre tipos de experiencias que de otro modo no lograrían conectarse.

No es casual que finalice este panorama dedicando un párrafo a Bajtin, y que rescate el modelo de “sociedad basada en la alternancia regular de períodos destructivos de carnaval-consumo con períodos de austeridad productiva”(p.259), comentario que permite cerrar el recorrido llenando, de alguna manera, el vacío dejado por las lecturas “historicistas” que supuestamente ha abandonado.

Más allá de estos aspectos, o a partir de ellos, lo remarcable del texto es la actualización teórica continua de Calvino, el compromiso con ella, la imagen de lector de teoría y crítico del desarrollo teórico. De hecho, separa entre una lectura de butaca, o primera lectura, superficial, y una sistemática, de mesa, que evidentemente es la que más se ajusta a textos como éstos. Hasta propone una lectura literaria de textos como el de Frye, anticipando, en la formulación al menos, la labilidad de la frontera entre teoría y literatura y el valor de la lectura en la determinación del género.

Cierra el ensayo con otra noción importantísima en el campo de la teoría, en el de la literatura y en el de su producción particular: la literatura como biblioteca que agrupa libros y construye sistemas, modos de organizar los textos a través de los cuales las tradiciones catalogan sus obras, en tensión o acuerdo con lo que ellas consideran “canónico”. Estamos en 1969, algunos años antes de Harold Bloom y la publicación de *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, en Nueva York, en 1994.

IX. LOS TEXTOS DE CALVINO

1. LAS 'NOVELAS' DE LOS AÑOS SESENTA

En cuanto a la creación, en los años sesenta Calvino apunta a una nueva manera de hacer literatura. La entiende como artificio o como un juego combinatorio y concibe la idea de dejar expuesta la estructura narrativa para aumentar la complicidad del lector. Esta nueva concepción de Calvino se atribuye a numerosas influencias: el estructuralismo y la semiología ante todo, las lecciones impartidas por Roland Barthes sobre *Sarrasine*, los seminarios de Lévi-Strauss, el acercamiento al *Oulipo*, la literatura de Jorge Luis Borges¹.

En las obras de la década es notorio el crecimiento de la voluntad combinatoria en textos que, al mismo tiempo, dan cuenta de sí mismos, y así invitan al lector a desenredar la actividad de composición llevada a cabo y su propia actividad lectora. En otras palabras, el universo lingüístico suplanta la realidad, la novela se concibe como un mecanismo que juega con las posibles combinaciones de las palabras, y el mismo mecanismo que permite escribir asume un papel central en el interior de la obra. Según Calvino, “ahora encuentra su plena actualidad una de las más arduas experiencias de la Edad Media: la del monje catalán Ramon Llull y su *ars combinatoria*”².

La producción de Calvino en su casi totalidad se caracteriza por la tensión hacia lo fantástico y, simultáneamente, hacia lo concreto y lo real³: alternancia que

¹ Cf. CALVO MONTORO, María José. *Italo Calvino. Op.cit.*, p. 38.

² CALVINO, Italo. Cf. el ensayo ya citado, “Cibernética Cibernética y fantasmas”. En: *Punto y aparte*. Ed.cit., p. 219

³ MONDELLO, Elisabetta. *Italo Calvino. Op.cit.*, p. 79.

Vittorini definió como “realismo con carga fabuladora” o “fábula con carga realista”⁴. En esta década, *Las cosmicómicas*, comenzadas en 1963 y publicadas en 1965, muestran esta tensión sobre todo en el plano temático; marcan también la vuelta a las teorías astronómicas y cosmológicas, una de sus pasiones juveniles, con las que elabora un repertorio de mitos de origen, al modo de los mitos de las tribus primitivas. Se trata de una ciencia-ficción irónica con la que se da el gusto de utilizar los datos científicos como carga propulsora para salir de las costumbres de la imaginación y vivir incluso lo cotidiano en formas más lejanas de nuestra experiencia⁵.

Otra obra clave de la década es *Marcovaldo*, de 1963, que también evidencia su relación con el *Oulipo*, pero no en el sentido de interdisciplinariedad y conjunción entre ciencia y literatura como la anterior, sino porque inaugura la serie de obras modulares, realizadas con fragmentos insertados en estructuras más o menos articuladas⁶ que domina la producción narrativa de Calvino a partir de este momento: en efecto, la matriz se repite en *El castillo de los destinos cruzados* de 1969, *Las ciudades invisibles* de 1972, *Si una noche de invierno un viajero* de 1979, y *Palomar*, de 1983.

En las dos primeras -que junto con *Marcovaldo* son las que se abordan en este capítulo- el juego combinatorio ocupa un lugar central y evidencian la intención de poner al desnudo los mecanismos que están en la base de las narraciones. Así estas novelas -si es que de novelas se trata- van más allá de sí mismas, contienen un examen de su propia naturaleza y muestran su configuración.

En *El castillo de los destinos cruzados*, que se complementa en 1973 con *La taberna de los destinos cruzados*, el hilo narrativo, confiado a la combinación de las cartas del tarot, permite ver el juego combinatorio al que se somete la totalidad de la

⁴ CALVINO, Italo. “Nota introductoria” a *Los amores difíciles*. Ed.cit., pp. 9-26.

⁵ Este tipo de literatura de ciencia ficción irónica o de ironía sutil es practicada en italiano por Juan Rodolfo Wilcock en su libro de 1960 *Fatti inquietanti*. Aunque no se trate de un antecedente ni hubiera una hipotética influencia, es un autor que está en el sistema en el que escribe Calvino y a quien Calvino conoce y valora como traductor y escritor. Cf., *Lettere 1940-1985*. Milano, Mondadori Editore, 2000, pp.1101 y 1198. Cf. Zonana, Gustavo. *Sueños de un caminante solitario*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1998. Por otra parte, Pasolini, personaje notorio, establece un contraste entre Wilcock y Calvino en su: *Descripciones de descripciones*. Barcelona, Península, 1997: “J. Rodolfo Wilcock, ‘La sinagoga de los iconoclastas. Historia Augusta’; Marcel Schwob, ‘Vidas imaginarias’”, pp. 24-32; “Italo Calvino, ‘Las ciudades invisibles’”, pp. 33-39.

⁶ MILANINI, Claudio, FALCETTO, Bruno y BERENGHI, Mario (Coordinación Científica). *Encuentro con Italo Calvino*. Milán, Electa, 1999, p.78.

historia, compuesta por fragmentos de historias, y muestra con mayor precisión cómo el conocimiento semiológico y la inclinación utópica se funden perfectamente⁷.

Las ciudades invisibles, por su parte, constituyen una especie de reescritura de *El libro de las Maravillas* o *El Libro del Millón* o *El Libro del Millón de Maravillas* de Marco Polo, en la que el veneciano describe a Kublai Khan las ciudades de su imperio. En esta oportunidad la exhibición de los mecanismos constructivos, en cuanto a estructura, es quizás más explícita que en las anteriores: el índice es la expresión directa de la segmentación y combinación de los textos breves e independientes que se suceden dentro de una estructura marco la cual, en comparación, resulta mucho más sólida y definida que en las otras obras.

2. LA ESTRUCTURA NATURAL DE LAS ESTACIONES

Marcovaldo o sea las estaciones en la ciudad, en la edición de 1963 reúne veinte relatos, ordenados según el ciclo de las estaciones –primavera, verano, otoño, invierno-, que se reitera cinco veces. En opinión de Calvino, los lectores “pueden perfectamente saltarse” la introducción que escribe para una edición escolar, en 1966, pero como también indica que “si algún profesor se decide a leerla encontrará las instrucciones para el uso”⁸, reflexionamos sobre ella.

Estas instrucciones apuntan, en nuestra lectura, a diez aspectos que miran –y presentan- la obra desde una óptica tradicional, en un recorrido impecable que no deja detalle librado al azar y que esquemáticamente observa el siguiente orden: 1. organización del libro; 2. el protagonista; 3. la situación generadora de las narraciones; 4. la secuenciación narrativa básica; 5. el espacio; 6. el estilo; 7. el tono; 8. el libro y su contexto; 9. el libro y su autor; 10. el libro y sus destinatarios. A su vez, los cinco primeros puntos atienden a la sencillez de la obra y el resto de la introducción, en cambio, pone el acento en su complejidad y, eventualmente, en el sentido más profundo.

El autor explica que 1. en las veinte narraciones organizadas según el ciclo de las estaciones, 2. Marcovaldo, “personaje bufo y melancólico”, “espíritu sencillo”,

⁷ Esto también sucede con igual claridad y en un grado de complejidad mayor en *Si una noche de invierno un viajero*, sin embargo, como de esta obra interesa rescatar particularmente la problemática del lector, se aborda en el próximo capítulo.

⁸ CALVINO, Italo. “Introducción”. En: *Marcovaldo o sea las estaciones en la ciudad*. Traducción de Juan Ramón Masoliver. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993, pp. 7-16. Las citas del apartado que corresponden a esta introducción llevan el número de página que les corresponde entre paréntesis.

“padre de familia numerosa” “cándido héroe pobre diablo a lo Charlot” “Buen Salvaje exiliado en la ciudad”, 3. y 4. “escruta la ronda de las estaciones en los accidentes atmosféricos y en el menor signo de vida animal y vegetal, luego sueña con el retorno a un estado de la naturaleza, y por último encuentra una indefectible desilusión” (p. 9): el esquema sostiene las historias que adquieren forma de historieta ilustrada, o de cuento amargo casi realista, o de relato en el que prima el estado de ánimo o el paisaje; los hechos 5. suceden en una ciudad que no se nombra, “para significar que no es *una* ciudad sino *la* ciudad”.

6. “En contraste con la sencillez casi infantil de la trama de cada relato” -sería a nuestro juicio la oración que encabeza la segunda mitad del escrito- “el talante estilístico se cifra en alternar un tono poético entrañado, casi precioso (al que tiende la frase en particular cuando apunta a hechos de la naturaleza), y el contrapunto prosaico-irónico de la vida urbana contemporánea” (p.11). Contrapunto estilístico en el que reside, según señala el autor, el espíritu del libro. A partir de aquí, entonces, los relatos, aparentemente ingenuos, en virtud del material lingüístico vuelan por encima de la simple organización esquemática y se convierten en bosquejos líricos que constituyen, como señala Calvo Montoro, algunas de las mejores páginas de prosa poética que Calvino ha escrito⁹.

7. Junto con las notas de estilo, las que se refieren al tono son clave: el libro, teñido de melancolía de cabo a rabo muestra un protagonista vehemente que pese a todo no se rinde jamás, no cesa de buscar el camino, el gesto, el pasadizo que lo lleve a un mundo a su medida; se mantiene firme, más por obstinación que por optimismo, y no cede frente a las pequeñas y grandes miserias de la vida; comienza una y otra vez, como las estaciones, imperturbable, en medio de la inhumanidad de la civilización industrial, a la que termina por imprimir melancolía optimista y sabiduría no resignada.

8. Pero la crítica a este estado de cosas no se hace en nombre de un pasado mejor o de un espacio edénico, opuestos a la ciudad y al presente, como es común en la literatura contemporánea a *Marcovaldo*. La novedad reside en que “el idilio ‘industrial’ es denunciado a la par del idilio ‘campestre’: no sólo es imposible una ‘vuelta atrás’ en la historia, sino que ese mismo ‘atrás’ nunca ha existido” (p.12). Se trata de mirar “objetivamente” el mundo de hoy, y al hombre inmerso en ese mundo,

⁹ CALVO MONTORO, María José. *Italo Calvino. Op.cit.*, p. 66.

entre 1952 y 1963, acompañando el desarrollo de la sociedad italiana y los correspondientes cambios en el ámbito literario, cuando la marea neorrealista se repliega.

9. El autor intenta entonces un tipo de “fábula moderna” en medio del desplazamiento de la imagen de una Italia pobre, subdesarrollada, a la de una Italia del milagro económico en la que empresas, marcas, consumo y publicidad importan mucho más que las personas. Así *Marcovaldo* asume, literariamente, un verdadero “desafío al laberinto”, una resistencia frente al mundo, “mar de la objetividad”, que busca engullir al individuo en su magma. Y al fin, el autor, “a través del filtro de unas estructuras narrativas sencillísimas, expresa su propia relación, perpleja e interrogante con el mundo” (p.16).

10. La deliberada voluntad de una edición para la juventud, para las escuelas, encuadra la propuesta y solicitud de toma de conciencia dentro de un marco educativo, y evidencia el propósito de generar reflexión sobre los riesgos de la vida contemporánea puesta a contraluz de una mirada crítica, sin indulgencias.

En conclusión, la simplicidad de las historias y la correspondiente sencillez estructural opera en contraste con la densidad ideológica. Por su parte, la forma lírica asumida por el lenguaje funciona como contrapartida de la objetividad analítica que, a nivel del pensamiento, procesa la realidad.

3. LA ESTRUCTURA FANTÁSTICA DEL CASTILLO

A continuación se observa con qué variantes y mayor complejidad esta matriz de *Marcovaldo* se repite en *El castillo* y en *La taberna de los destinos cruzados*. Como se señala en el comienzo del capítulo, las cartas del tarot permiten ver con más nitidez el juego combinatorio al que se somete la totalidad de la historia que, además, muestra con deliberación el modo en que el conocimiento semiológico y la inclinación utópica se funden perfectamente.

UN CASTILLO DE NAIPES

El mundo novelesco de *El castillo de los destinos cruzados* y de *La taberna de los destinos cruzados*¹⁰ es un intrincado laberinto que se abisma, se refracta, se hace

¹⁰ Italo CALVINO. *Il castello dei destini incrociati*. Milano, Einaudi, 1973. En las notas se transcribe la traducción de Aurora Bernárdez de la edición *El castillo de los destinos cruzados*. Buenos Aires, Fausto,

múltiple e infinito, a partir de una línea argumental absolutamente simple: dos conjuntos de viajeros privados de la palabra, reunidos en un castillo los primeros y en una taberna los otros, cuentan sus historias a partir de las cartas del Tarot. Gran parte de la novedad del libro reside en estas cartas que, usadas “como una máquina narrativa combinatoria”¹¹, desde la lectura muestran el modo en que se complica la trama de las historias. Cuando se anuncia que las personas en el castillo han perdido la palabra y contarán, cada una desde el propio “yo”, sus historias con las cartas, se lleva a cabo el pacto de la transposición intersemiótica¹² que tiene lugar en el resto de la composición. El Tarot desde este momento se erige en otra posibilidad expresiva para dar luz a ocultos vericuetos del pasado, al fragmentado presente que sobrelleva, entre otras, la peste del lenguaje, y a presagios que alertan sobre un futuro amenazante.

Los espacios -castillo y taberna- circunscriben los dos textos que componen la obra y cada uno de éstos se construye mediante la combinación de diferentes clases de naipes: el primero, de la copia de cartas iluminadas a mano en el siglo XV, el más antiguo Tarot italiano que ha llegado hasta el presente; y el segundo, de copias del mazo impreso en 1761, diseñado por un ilustrador marsellés, que se considera la última edición del Tarot¹³. Esta diferencia entre los naipes agrega también una nota importante a nivel formal ya que implica dificultades de “orquestración estilística” que el autor se vio obligado a sortear. Explica Calvino en la “Nota” escrita a la edición de 1973: “Me había dado cuenta de que, al lado del *Castillo*, la *Taberna* sólo podía tener un sentido si el lenguaje de los dos textos reproducía la diferencia de los estilos figurativos de las miniaturas refinadas del Renacimiento y los toscos grabados de tarots de Marsella. Me proponía entonces trabajar el material verbal hasta ponerlo al nivel de un borboteo de sonámbulo.”(p.141) Es decir que, de alguna manera, las imágenes imponen modulaciones de estilo y el lenguaje se somete a ellas porque, en ambas narraciones, los dos tipos de códigos se apoyan mutuamente: el lingüístico, literario, y el del Tarot,

1977. Cuando se cita por esta edición, el número de página va al final de la cita.

¹¹ CALVINO, Italo. “Nota”. Ed.cit., pp. 136-143.

¹² Se trata de una relación compleja que debe reducir, en cierta forma, las diferencias inherentes a la especificidad de cada sistema de simbolización -la organización lineal y temporal de la lengua frente a la organización simultánea y espacial de la imagen. Esta operación supone el paso de una lógica sintética (de la imagen) a otra analítica (de la palabra). Claus CLÜVER. “On Intersemiotic Transposition”. *Poetics Today*. Vol.10, N°1, Spring 1989, pp. 55-90.

¹³ Para este aspecto del Tarot y otros que se verán, de la bibliografía consultada, los libros que brindaron algún aporte en general fueron: Alberto COUSTE. *El Tarot o la máquina de imaginar*. Barcelona, Barral, 1972. Enrique ESKENAZI. *Tarot, El arte de adivinar*. Barcelona, Obelisco, 1986. No se deja de considerar que Calvino, en la “Nota” a la edición de la novela, aclara que si bien conoció vasta bibliografía referida a la cartomancia y a la interpretación simbólica, ésta tuvo poca influencia en su trabajo.

artesanal, diseñado, artístico, sugerente y simbólico, emparentado con el del emblema en tanto también está compuesto por una imagen cuyo valor jeroglífico, secreto y misterioso, hay que adivinar.

En cuanto a lo lingüístico específicamente, en la “Nota” referida, Calvino declara conocer estudios sobre la cartomancia como sistema semiótico, sin embargo, reconoce haberse servido únicamente de “la idea de que el significado de cada carta individual depende del lugar que ocupa en la sucesión de las cartas que la preceden y la siguen”(p. 138): alusión directa a la teoría saussuriana según la cual los términos de un sistema son solidarios y el valor de cada uno resulta de la presencia simultánea de los otros; o al principio de relación sintagmática por la cual un término, colocado en un sintagma, sólo adquiere su valor porque se opone al que le precede o al que le sigue o a ambos¹⁴.

Por otra parte, además de los aspectos lingüísticos, quien deambule por el legendario castillo o la críptica taberna, advierte la maestría artística que subyace en el juego seductor que los sostiene y que, a través de palabras que brotan de descripciones de series definidas de cartas, los va construyendo. La lectura-interpretación de estas imágenes es un hecho artístico, ellas en sí también lo son, y prueba de esto es la relevante influencia que han ejercido en las artes visuales¹⁵.

En otro sentido, estos naipes representan la complementación de lo mágico, ilusorio o irracional con las exigencias formales, lingüísticas y figurativas. La obra constituye un estricto ejercicio matemático mediante el cual se lleva a cabo la combinación de esos naipes, condicionada por rigurosas reglas preliminares que deben ajustarse de modo tal que permitan “disponer las cartas en un orden que contenga y rijan la pluralidad de los relatos”(p.138). El esfuerzo estructural requerido por la integración de las historias en un esquema unitario y coherente es referido por el autor en la nota ya aludida: “pasaba días enteros descomponiendo y recomponiendo mi *puzzle*, imaginaba nuevas reglas del juego, trazaba cientos de esquemas, en forma de cuadrado, de rombo, de estrella, pero siempre había cartas esenciales que quedaban fuera y cartas superfluas que terminaban en el medio, y los esquemas se volvían tan complicados (cobrando a

¹⁴ SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Traducción prólogo y notas de Amado Alonso. Buenos Aires, Editorial Losada, 1971, pp. 195 y 207.

¹⁵ Para ejemplificar, en la obra de Hieronymus Bosch (1450-1516) se encuentra la figura del Arcano Número Cero, El loco, presente en *El hijo pródigo* -Museo Boymans-van Beuningen, Róterdam- y en *El camino de la vida*, tapa del Tríptico *El carro de heno* -Museo del Prado, Madrid-. *El carro de heno*, por su parte, se relaciona también con el Arcano Número Siete.

veces también una tercera dimensión, volviéndose cúbicos, poliédricos) que yo mismo me perdía”(p.140). En los dos tableros que resultan de la totalidad de las combinaciones realizadas, se verifica el uso completo de los mazos y el entramado de las historias que, además de leerse como un crucigrama, admiten los más variados movimientos imaginables (y muchos otros que jamás se imaginarán).

Se corrobora así la predilección de Calvino por las formas geométricas y su fidelidad a la idea de límite, lo cual le permite expandirse ya que no en extensión, sí hacia lo profundo, hacia lo puntual y abismado en cambio de lo amplio y vasto: si la elección de los setenta y ocho cartones implica limitación, en el cuadrado que forman se multiplican las posibilidades, porque cada uno de ellos genera lecturas distintas en tanto se combine con otros también diferentes.

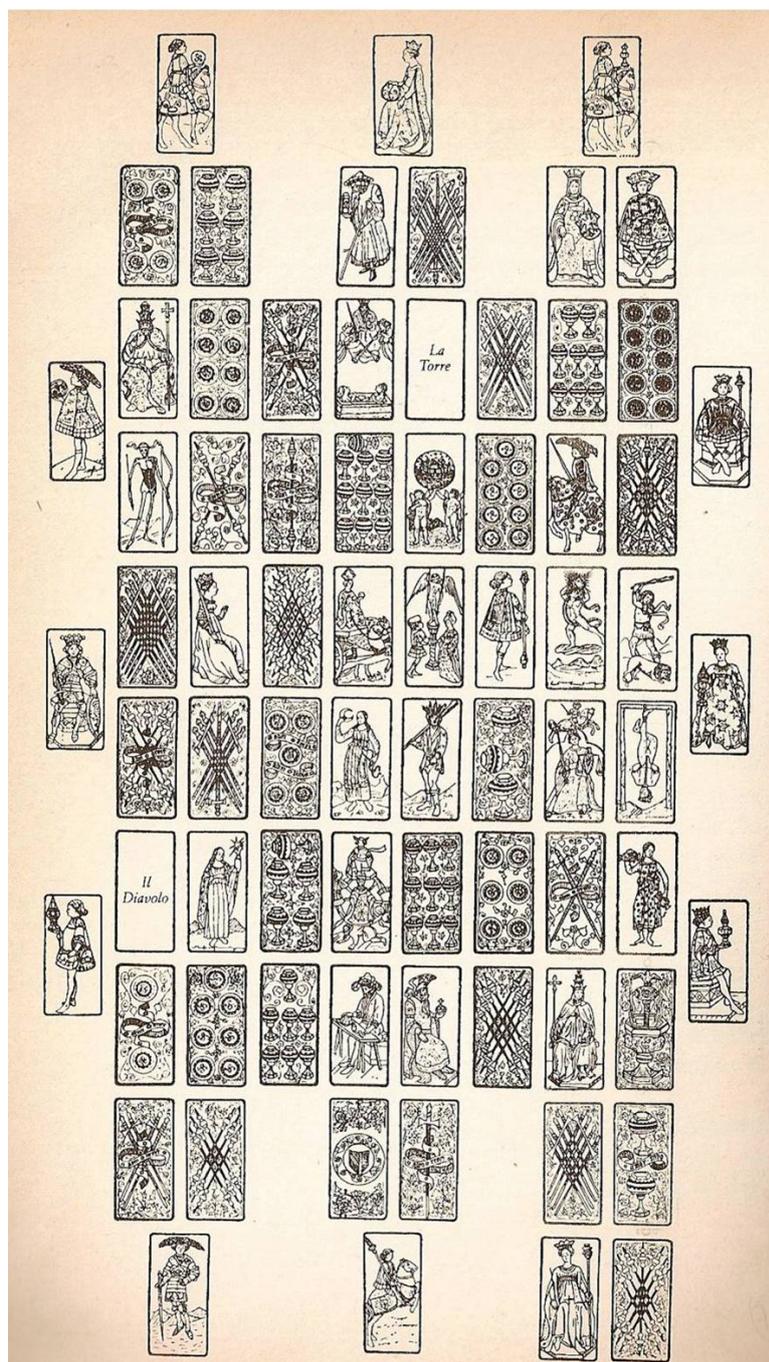
UN ITINERARIO DE VISITA

Vistos los materiales, a la hora de entrar en *El castillo de los destinos cruzados*, considerando que se quiere destacar la organización rigurosa y compleja a nivel formal y estructural, se propone recorrerlo partiendo de lo que Calvino considera “el más sintético esquema de articulaciones entre niveles de realidad en la obra literaria”¹⁶. Se trata de niveles de realidad en el interior de la obra de arte que forman parte de un universo escrito, y que permiten distinguir, a modo de gradas, diferentes planos que componen la narración y la alejan progresivamente del mundo real efectivo. La fórmula “Yo escribo / que Homero cuenta / que Ulises dice: / yo he escuchado el canto de las sirenas”, en este caso se operativizaría de la siguiente manera: Yo escribo/ que un personaje-autor cuenta/ que un número determinado de personajes, a través de cartas, dicen: / “ésta es mi historia” (o “ésta ha sido mi vida”). De este modo, los cuatro planos señalados efectúan cortes transversales respecto de la horizontalidad de la narración que, por su parte, avanza desplegando hilos paralelos en el inicio, los cuales luego se entrecruzan, combinan, mezclan y diluyen.

El detalle determinante que se debe considerar en primer término, el uso de los naipes, lleva a comenzar por el *tercer nivel* (“un número determinado de personajes, a través de cartas, dicen:”).

¹⁶ CALVINO, Italo. “Los niveles de la realidad en literatura”. En: *Punto y aparte*. Ed.cit., p. 402.

Los personajes están reunidos en un castillo y/o en una taberna, el precio que han pagado por atravesar el bosque en el que encuentran este refugio es la pérdida de la palabra y en consecuencia, sólo podrán decir sus historias con los mazos misteriosos.



Los naipes que en el juego tienen un valor numérico y en la lectura del destino un significado, para estos personajes que no quieren jugar a las cartas y que se encuentran suspendidos en un viaje sin futuro, representan un modo de comunicarse, la fuente donde saciar su sed narrativa y la posibilidad de ser ellos mismos a través del relato de

las historias de sus vidas. Ya que no pueden leer el futuro, escudriñan sus experiencias pasadas y adivinan las mágicas relaciones posibles entre ellas.

El mismo espacio -castillo o taberna- temporalmente vuelve a un ayer lejano, de fantasía, de “había una vez”, y a un mundo tan épico como el trabajo heroico de cada uno de estos personajes que si bien comparten las cartas, también se las disputan para quitarse pedazos de historias y rearticularlas y construir las suyas propias: idea de lucha que aparece sobre todo en *La taberna*, cuyo estilo literario se adecua al figurativo de los grabados franceses, ciertamente burdos comparados con las miniaturas refinadas que reproduce el mazo con que se ha construido *El castillo*.

El misterio entonces viene dado también por el espacio que connota un tiempo misterioso, al que se suma la magia contenida en cada Arcano: en este ámbito se genera el entrecruzamiento de relatos, la configuración de un gran palimpsesto. Porque estos narradores, distintas capas del narrador-personaje o fantasmas de la imaginación del yo que escribe, dicen a través de las imágenes y con las palabras que éste les pone, lo que desde los orígenes pudo haber dicho el hombre.

El juego temporal en la mecánica de la construcción es de por sí interesante: la interpretación de las cartas va pautando un ‘después’ en el texto imaginario que la lectura construye, pero antes de determinar el punto de partida descarta posibilidades simultáneas y recién avanza. Luego, a medida que ese movimiento hacia delante queda preso en palabras pensadas o escritas, termina componiendo únicamente narraciones de pasados. Como sólo de pasados, en definitiva, se hacen las novelas. Y la vida.

Aquí se pasa al *cuarto nivel*, el de “ésta es mi historia”. Los personajes van ‘tirando’ sobre la mesa sus vidas, pero siguen un proceso de lectura particular. La ‘tirada’ de cartas que se realiza en la obra nada tiene que ver con la enunciación del oráculo en una situación mántica común: los personajes eligen las cartas y simplemente las ubican en forma lineal, una al lado de la otra; la complejidad se alcanza luego, en virtud de la reutilización de los cartones. Por otra parte, lo revelado por esta “electa compañía” que el narrador ha encontrado en el castillo, no es otra cosa que las vidas de los hijos de la literatura, porque ellos son Orlando, Astolfo, Fausto Midas Don Juan, Parsifal, Hamlet, Helena de Troya, Justina, Segismundo, y están allí, junto al personaje-narrador, quien, de pronto, también se encuentra atrapado en esa red de los Posibles porque ya pertenece al mundo de la palabra escrita.

También mi historia está contenida sin duda en este entrelazamiento de cartas, pasado presente futuro, pero ya no sé distinguirla de las otras. El bosque, el castillo, los tarots me han conducido a esto: a perder mi historia, a confundirla en el polvillo de las historias, a librarme de ella. Lo que de mí queda es sólo la obstinación maniática de completar, de cerrar, de reenlazar los cuentos. (p.60)

Y la última oración de este párrafo es el pasadizo que permite acceder al *segundo nivel*, al del personaje-autor que cuenta, teje y trama las historias. Uno de los múltiples fragmentos que ponen luz a este nivel de realidad, y quizás el más elocuente, está en la sexta historia de *La taberna*, “Ahora me toca a mí”. En él, después de haberse enmascarado con diferentes naipes, el personaje-autor admite que de todos, el único que lo representa con honestidad es el Número Uno, El Prestidigitador.

Este narrador de narradores elige el Arcano que en la cartomancia se asocia a la simbología del uno: comienzo, origen, iniciativa, actividad. Verdadero punto de partida y primera seña de la formulación de un orden, de un cosmos. Principio activo que se fragmenta para originar la multiplicidad. En la simbología del Tarot, esta carta se corresponde perfectamente con la idea de narrador que tiene este yo que escribe, primera proyección de Italo Calvino: el Arcano expresa una personalidad que puede manifestarse como firme voluntad o como manejo de máscaras, ilusiones y engaños. En ambos casos representa pictóricamente a Hermes-Mercurio. Su función de mediador lo lleva a ser el mensajero de los dioses, el intermediario. Poseedor del don de la elocuencia y de la palabra, conciliador de opuestos, siempre rodeado por la ambigüedad de lo real y lo ilusorio, la verdad y la mentira, el saber y la astucia. Es un mago y simultáneamente un prestidigitador. A él se le atribuye el cómputo del tiempo, la invención del alfabeto y los números y la predicción del futuro. También está relacionado con el Aleph del alfabeto hebreo y con el primer sonido articulable: a¹⁷.

La identificación del “personaje-autor que cuenta” con el Arcano Número Uno, lleva a reflexionar acerca de la historia del Tarot. Aunque más coherente es atribuir su paternidad al genio colectivo de los imagineros medievales, como sugiere Wirth, el contexto particular de este castillo inclina a la creencia en la leyenda que por otra parte debe haber atraído más a Calvino. Curt de Guébelin, en su obra *Monde Primitif* (1781), describe por primera vez en forma escrita el juego de Tarot, y asegura que es, nada

¹⁷ Estos datos y las siguientes citas referidas al Tarot, en: COUSTE, Alberto. *Op.cit.*, pp.11-35.

menos, el “único libro sobreviviente de las dispersas bibliotecas egipcias”. Etteilla, por su parte, lo proclama como el libro más antiguo del mundo, obra personal de Hermes-Thot en la remota infancia de la humanidad. Este dios, demonio o superhombre legendario, y mago en todo caso, en la época ptolomeica pasa a ser el patrón de los buscadores de secretos, brujos, alquimistas, nigromantes, cabalistas; es decir, cuantos se ocupen de las ciencias herméticas.

Además, el Hermes Trimegisto griego, identificado con Mercurio y mensajero del cielo, se corresponde con Thot, dios egipcio, señor de las letras y de las ciencias, de los inventos y de la sabiduría, portavoz y archivero de los dioses: esta referencia al dios egipcio refuerza aún más el significado del Arcano elegido por el narrador.

En este estado de cosas, tal vez no sea desatinado pensar en el escritor Calvino como el Hermes-Thot de este castillo-biblioteca, construido con el entretreído de historias, muestra de diseminación e intertextualidad, germen primero de la literatura¹⁸.

Esto conduce al *primer nivel*, al del “Yo escribo”, el cual, como los otros, se filtra en la totalidad del texto. Sin embargo, su presencia más notoria se logra a través de una artimaña particular: sólo en una parte del relato, las imágenes no son cartas del Tarot sino cuadros de museos que aparecen a través de la palabra, sin la correspondiente reproducción pictórica.

Se trata de una verdadera galería hagiográfica formada con distintas versiones de San Jerónimo, San Agustín y San Jorge. En ella, pintores como Rembrandt, Durero, Carpaccio, Botticelli, Rafael, Paolo Uccello, Tintoretto, dan pie a Calvino para, entre otras cosas, poner en evidencia que pasar de una a dos imágenes no es condición *sine qua non* para pasar de la imagen a la narración. En este tramo, el alquimista del lenguaje penetra lo iconográfico con el discurso reflexivo, encabalga pintura con relato, detalle con ensayo, representación pictórica con narración de sí mismo.

Este material urdido fuera de las reglas generales del texto constituye la “plataforma de lanzamiento” de los otros niveles y el acercamiento más inmediato al “Calvino escribe”. Porque en este espacio textual está el escritor, Ermitaño San

¹⁸ Calvino reconoce que tributa “un culto especial” a Hermes-Mercurio que para él es el “dios de la comunicación y de las mediaciones; bajo el nombre de Toth, inventor de la escritura; y que, según dice C.G. Jung en sus estudios sobre la simbología alquímica, como “espíritu Mercurio” representa también el *principium individuationis*.” Más adelante afirma: “Mi culto a Mercurio corresponde quizás sólo a una aspiración, a un querer ser: soy un saturnino que sueña con ser mercurial, y todo lo que escribo está marcado por estas dos tensiones.” Cf. CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Ed.cit., pp. 64-65.

Jerónimo, cuya fuerza se mide “por la poca distancia que le basta para separarse de la ciudad sin perderla nunca de vista”(p.120). O San Jerónimo San Agustín, dentro del escritorio-mente donde se reproducen el orden, las clasificaciones, la calma del intelecto y donde también “dormita el anuncio de un terremoto: la armoniosa geometría intelectual, en el límite, roza la obsesión paranoica” (p.121)¹⁹. Allí está el escritor, San Jorge Caballero de Espadas, hombre de acción encerrado en su coraza, enfrentando al dragón, “el fondo oscuro de sí mismo”, o San Jorge San Jerónimo, fusión de la empresa caballeresca y conquista de la sabiduría: “el personaje en cuestión o bien logra ser el guerrero y el sabio en todo lo que hace y piensa, o no será nadie, y la misma fiera es al mismo tiempo dragón enemigo en la carnicería cotidiana de la ciudad y león custodio en el espacio de los pensamientos: y no se deja enfrentar sino bajo sus dos formas al mismo tiempo”(p.125).

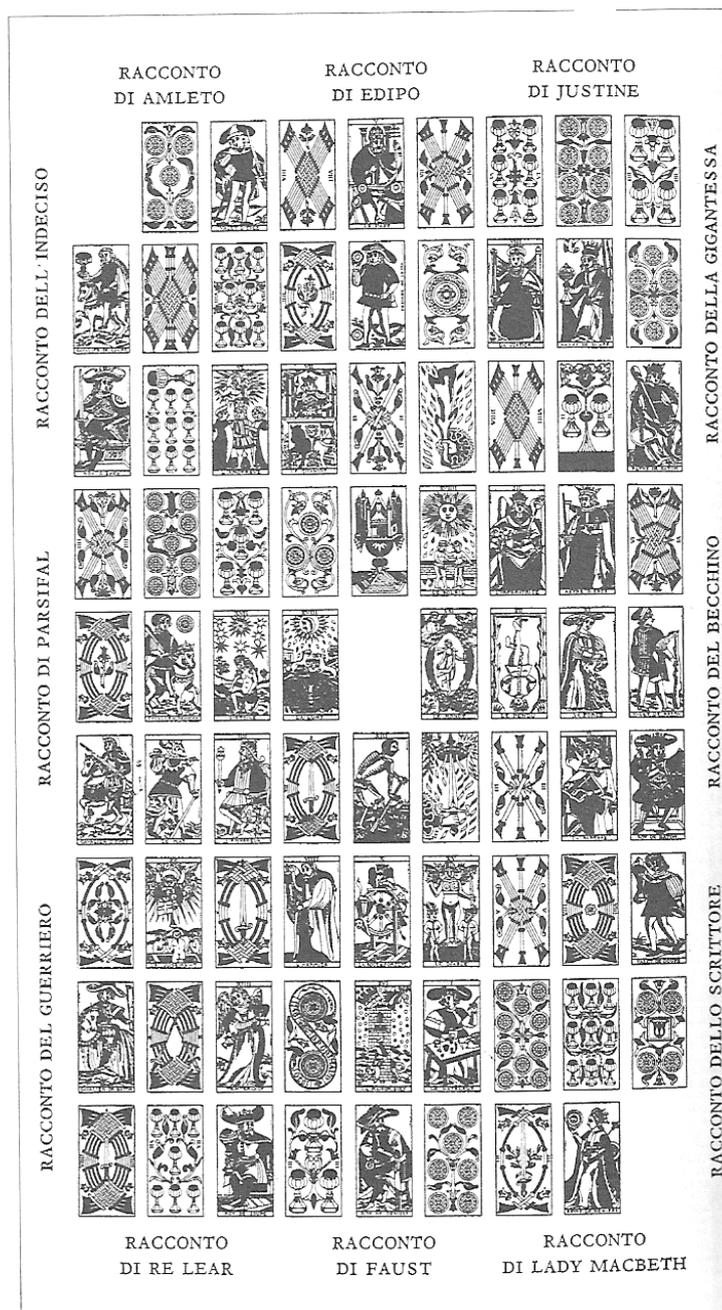
Queda así textualizado el espacio del escritor y del oficio de escribir, punto de partida de la multiplicación de narradores y de historias que configuran el universo escrito de *El castillo de los destinos cruzados*, el cual remite a realidades heterogéneas respecto del primer nivel o a otro universo de experiencia.

Pero además, una vez realizado el recorrido por los diferentes niveles de realidad, se puede intentar “unir el último término con el primero, o sea establecer la circularidad de esta dinámica de las proyecciones”. De esta manera, el afuera inmediato del “yo escribo” -el Italo Calvino, autor de las obras completas de Italo Calvino, que ha proyectado fuera de sí mismo al Italo Calvino autor de *El castillo*- diría “todas estas historias son mi historia”. Precisamente, en el último párrafo de *Seis propuestas para el próximo milenio*, la voz del pensador Calvino pareciera confirmar la propuesta preguntándose: “¿qué somos, qué es cada uno de nosotros sino una combinatoria de experiencias, de informaciones, de lecturas, de imaginaciones?”²⁰

Y qué son todas estas historias –se pregunta desde aquí- sino la historia de nuestro autor perdido, o reencontrado, en la maraña de libros, en las imágenes primeras de sus personajes, en sus relatos; qué son estos *tarocchi* sino todas las vidas de una vida, cifradas en “el libro” que representa al mundo.

¹⁹ Los cuadros de San Jerónimo y San Agustín, además de ser el acercamiento más próximo al “*Calvino escribe*” contienen el abismamiento de la obra misma: “sabemos que el retrato (-relato podríamos leer-) engloba el catálogo de los objetos, y el espacio del aposento reproduce el espacio de la mente, el ideal enciclopédico del intelecto, su orden, sus clasificaciones, su calma.”p. 121.

²⁰ CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Ed.cit., p.137.



En este punto y un momento antes de salir del castillo, viene al caso recordar que el propio autor ha definido su obra como una “hipernovela” en cuya base se halla el “principio de muestrario de la multiplicidad potencial de lo narrable”²¹. En efecto, como en cajas chinas, cada narrador está contenido en otro que a su vez está contenido en otro y en otro, hasta llegar al Prestidigitador, que pone palabras a lo que ellos dicen, y al Gran Narrador que, al mismo tiempo, va dando cuenta de la complejidad de su acto de

²¹ CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Ed.cit., p.134.

* Reproducción de la tabla de los tarots de Marsella en *La taberna de los destinos cruzados*, en la versión que ofrece Elizabetta Mondello. *Op.cit.*, p. 108.

narrar y cuestionando, desde la enunciación, al enunciado. Pero hay aun un “narrador” anterior, extratextual: el pintor que mezcla los colores en su tela o el artesano que talla la madera, diseña las cartas copiando de otras, codificando siglos de artesanía colectiva.

Vistas las cosas de este modo, puede decirse que la imagen, anterior a la palabra, lleva a la palabra, y con ésta se llega al primer libro, al pensamiento primigenio y mítico de la humanidad que se preserva en la escritura. Por esto, el empleo de las imágenes -cuadro de museo o Arcano del Tarot- es el recurso primero que permite evidenciar cómo el punto se abisma en el tiempo hasta el principio de las cosas o cómo la simbología primitiva une al hombre de hoy con la búsqueda del comienzo.

Se logra la red como apertura, liberación, constelación de puntos que se abre en otras constelaciones. Pero llegado el momento de poner la palabra fin, la leve red gira blandamente en el aire y cae de lo alto convertida en intrincado tejido bajo el cual, definitivamente, el escritor queda preso. Se lee en el final de *El castillo*: “Estoy cansado de que El sol siga en el cielo, no veo la hora de que se desbarate la sintaxis del Mundo, de que se mezclen las cartas del juego, las hojas del infolio, los fragmentos de espejo del desastre”(p.134). Sin embargo, si alguien clama por un apocalipsis, avala un génesis; si se cansa del sol en el cielo, el cielo tiene un sol; así como el mundo una sintaxis y las hojas su orden. ¿Quién pide que se mezcle el fragmentado espejo del desastre? Alguien cansado de no poder forjar en la voluble naturaleza social humana, en la historia, el valor del orden mental sobre el caos del mundo.

OTRA CURIOSIDAD DEL CASTILLO

En el ensayo que pauta este posible recorrido desde la fórmula Yo escribo/ que un narrador personaje cuenta/ que un número de narradores dicen: / “ésta es mi historia”, Italo Calvino menciona la importancia de los dos puntos que existen entre el tercer y cuarto nivel. “Suponen una articulación muy importante -dice el autor- son la clave de bóveda de la narrativa de todos los tiempos y de todos los países”. Son la marca de la estructura de un cuento insertado en otro cuento-marco.

En efecto, *El castillo de los destinos cruzados*, desde su demostrable posmodernidad repite sin embargo el esquema actancial de la fábula y remite también a la tradición estructural del relato enmarcado. Por esta razón es posible tender un puente entre él y el *Decameron*, obra también referida por Calvino en el ensayo que nos guía.

Las historias están narradas en el marco del castillo que contiene todos los lugares y que está en ninguna parte, que contiene todos los tiempos y está fuera del

tiempo, especie de paraíso en el que cada huésped recupera el proceso de ir de la imagen a la palabra. Pero en este lugar, otro marco se silencia, se aquieta, se armoniza: el del torbellino del bosque que lo rodea.

Y de qué terrible peste se han liberado los comensales, personajes narradores autores, consiguiendo un refugio en ese bosque en el que han perdido la palabra? Llegando al castillo, se han liberado, tal vez, de la peste que Calvino explicita en una de sus lecciones americanas²²: “A veces tengo la impresión de que una epidemia pestilencial azota a la humanidad en la facultad que más la caracteriza, es decir, en el uso de la palabra”. En su bosque se ha perdido la palabra, los significantes han dejado de existir porque se han vaciado de significado. El sistema que fagocita y tiende a naturalizar todo, ha destruido todo, por eso los personajes, para recuperar la fuerza cognoscitiva de la palabra, deben comenzar de nuevo, desde la imagen.

Pero hoy -continúa Calvino-, “no sólo el lenguaje parece afectado por esta peste. También las imágenes”. En este contexto se potencia la significación del uso del Tarot y la interpretación libre y múltiple de cada naipe, ya que ello encarnaría, o literaturizaría, la idea de recuperar la necesidad de forma y significado de la imagen, de poder descifrar la cosmovisión contenida en ella, y de permitirle que diga y desenvuelva las potencialidades que contiene.

“Pero quizá la inconsistencia no está solamente en las imágenes o en el lenguaje: está en el mundo” -concluye Calvino-. Y si predicciones hay en su castillo, se han simbiotizado en el análisis trágico a veces, desopilante la mayoría, de un presente nefasto y un futuro poco alagüeño: el maquinismo, la metalización, la contaminación, el feminismo (!) y el terrible momento en que lo grave no será entregarle el alma al diablo porque no habrá almas para entregar.

Parafraseando su idea de que sólo la literatura “puede crear anticuerpos que contrarresten la expansión de la peste del lenguaje”, el castillo como universo de la literatura y reivindicación de la palabra escrita, podrá contrarrestar la expansión del bosque, la proliferación de la peste.

MIRANDO HACIA LA COLINA

Por eso, tal vez, si escuchamos *el susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*²³, advertiremos que en aquel castillo de naipes, están conspirando. Se lleva

²² Cf. conferencia “Exactitud”. *Ibid.*, pp. 72 y 73.

²³ Cf. título de la obra de Roland Barthes. Ed.cit.

a cabo una conjura de todos los autores que contiene Italo Calvino y que al mismo tiempo lo configuran como autor. Esto tiene relación, claro está, con los conjurados de Borges, hombres sabios, heroicos y artistas que se reúnen para modificar el planeta²⁴. Esta, en cambio, sería una conjura de personajes literarios que, en medio de los avatares de la posmodernidad, encuentran refugio en esta torre –castillo-taberna- de razón y de locura, de orden y de caos, de imaginación, rigor y levedad. Han recobrado el poder de la palabra y se mantienen indemnes a la peste del lenguaje, a la de la imagen y a la del mundo, a través del Tarot que es lenguaje, imagen y mundo. En ellos, están también los escritores, que han escrito su propia historia nutriéndose con la sangre tinta de aquellas vidas; los literatos, que buscan salvar la palabra y el lenguaje para preservar el testimonio de su fuerza en la fuente de conocimiento que es la literatura, “Tierra Prometida” de la que el lector es, definitivamente, el último y primer responsable.

Por esto también es posible pensar el oficio de leer como una especie de conjura, que permite poner las cartas sobre la mesa y desentrañar el oráculo que vaticina la pervivencia del arte de escribir, del libro y de la literatura. Que permite, en definitiva, barajar el mazo y reiniciar el juego. O salir del castillo, disponer de un tablero, y en una larga partida de ajedrez recorrer ciudades.

4. LA ESTRUCTURA UTÓPICA DE LAS CIUDADES

Tal vez *Las ciudades invisibles* (1972) sea, en el caso de Calvino, la muestra más acabada de una literatura que apunta “a la máxima concentración de la poesía y del pensamiento”: un puñado de ciudades contienen al mundo desde un tiempo inmemorial y se han ido perfilando acordes con el orden del intelecto, sobre un fondo narrativo que se compone velozmente, hilvanando diálogos entre Kublai Kan y Marco Polo, viajero incansable que da cuenta al Gran Emperador de las ciudades del reino. Ambos personajes conocen lenguas diferentes, por lo tanto, en el comienzo, no hablan entre ellos; se comprenden sin embargo porque sus preguntas y respuestas preexisten a ambos, están contenidas en sus mentes desde el principio de los tiempos. A medida que avanza el relato procuran entenderse a través de gestos y objetos, verdaderos emblemas que se modifican y enriquecen en cada encuentro, en cada conversación, y en cada serie de ciudades presentadas.

²⁴ Cf. BORGES, Jorge Luis. “Los conjurados”. En: *Los conjurados*. Madrid, Alianza, 1985, p. 97.

Mientras esto sucede, lógicamente, un narrador traduce el conjunto de diálogos hechos de silencios, ademanes y símbolos, hasta que los personajes pasan del código gestual al lingüístico. Cuándo ocurre y cuál de los dos aprende el idioma del otro, no es lo más importante. Lo esencial es que la posibilidad de significar de esos gestos, objetos, gritos, muecas y silencios nunca es reemplazada totalmente por la palabra. Ella pugna por ser expresión exacta pero no puede alcanzar la rapidez de lo no dicho. En cambio, equilibra su impotencia revalorizando el vacío que queda fuera, el espacio del pensamiento que no es tocado por ningún significante, o mejor, el espacio que cada significante abre a su alrededor: allí, en ese hueco reside, precisamente, la riqueza del relato. El siguiente diálogo explicita lo dicho:

Marco Polo describe un puente, piedra por piedra.
 -¿Pero cuál es la piedra que sostiene el puente? -pregunta Kublai Kan.
 -El puente no está sostenido por esta piedra o por aquella -responde Marco-, sino por la línea del arco que ellas forman.
 Kublai permanece silencioso, reflexionando. Después añade:
 -¿Por qué me hablas de las piedras? Lo único que me importa es el arco.
 Polo responde: -Sin piedras no hay arco.²⁵

La imagen del puente abisma la idea de la literatura producida con la materialidad de lo dicho y el silencio que genera al pronunciarse: hueco infinito sitiado por la palabra que a partir de su consistencia permite avizorar el dilatado espacio de la mente. El libro –este libro- es también un puente construido relato por relato –piedra por piedra-, trabajosamente, durante años, intentando diferentes combinaciones, clasificaciones, distribuciones y redistribuciones, proyectando estructuras posibles hasta alcanzar la forma definitiva, o al menos, la que hoy leemos: “una serie de relatos de viaje” que Marco Polo hace “a este emperador melancólico que ha comprendido que su ilimitado poder poco cuenta en un mundo que marcha hacia la ruina”. Pero el libro no profetiza catástrofes ni apocalipsis se apresura a aclarar Calvino, lo que importa al relator viajero “es descubrir las razones secretas que han llevado a los hombres a vivir en las ciudades, razones que puedan valer más allá de todas las crisis”²⁶.

Por otra parte, el autor indica que “el libro es poliédrico”, que “está lleno de conclusiones”, que ha sido objeto de interpretaciones varias y que está abierto a cuantas el texto autorice. Pero señala voluntariamente una clave de lectura: “el final del último

²⁵ CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Madrid, Siruela, 1994, p. 96.

²⁶ Cf. con la conferencia pronunciada por Calvino en 1983, en Nueva York, que aparece como Nota preliminar en la edición de *Las ciudades invisibles*, ed.cit. 1994, pp. 11-16.

capítulo tiene una conclusión doble, cuyos elementos son necesarios: sobre la ciudad utópica (que aunque no descubramos no podemos dejar de buscar) y sobre la ciudad infernal. Y aún más: ésta es sólo la última parte del texto en cursiva sobre los atlas del Gran Kan, por lo demás bastante descuidado por los críticos, y que desde el principio hasta el fin no hace sino proponer varias ‘conclusiones’ posibles de todo el libro”²⁷.

A esto se suman las declaraciones contemporáneas a la publicación de la obra, en la larga entrevista con Ferdinando Camon. De ella extraemos tres puntos fundamentales: uno, la referencia al concepto de Utopía que en su opinión se usa siempre en modo vago, mientras los utopistas presentan sus propuestas como “sistemas de pensamiento extremadamente precisos y detallados”; dos, la valoración de Fourier, sobre quien trabaja contemporáneamente a la redacción final de *Las ciudades invisibles*²⁸, que representa para Calvino “un modo distinto de hacer funcionar el cerebro”, el razonamiento y la imaginación; tres, respecto de *Las ciudades invisibles*, dice que “es un libro en el que se interroga sobre la ciudad (sobre la sociedad) con la conciencia de la gravedad de la situación, gravedad que sería criminal tomar con ligereza, y con una continua obstinación por ver claro, sin contentarse con ninguna imagen establecida, y recomenzar el discurso desde el inicio”²⁹. Además, insiste en señalar la clave del final, donde “está el pasaje sobre la utopía discontinua que da sentido a todo el discurso”³⁰.

Estas notas justifican que la puerta elegida para entrar a las ciudades sea el texto marco, “lleno de conclusiones”; y la dirección para recorrerlas la indique el concepto de utopía como “sistema perfecto” y “discontinuo”.

Al mismo tiempo, esta propuesta permite ver al libro como la reduplicación de la problemática relación texto-mundo; el dentro y el fuera se retroalimentan e intercambian valores en un doble juego: desde el marco, diálogo-historia de Polo y el Gran Kan, lineal y por lo tanto continuo, se lee y escribe el mundo discontinuo, las ciudades, la sociedad.

²⁷ *Ibid.*, p. 16.

²⁸ El resultado del período de lecturas de y sobre Fourier que inició en 1968 se encuentran en *Punto y aparte*, en los artículos de 1971 “Sobre Fourier. I. La sociedad amorosa” y “Sobre Fourier. II. El ordenador de los deseos”; también en el de 1973, “Sobre Fourier. III. Despedida. La Utopía pulviscular”. Ed.cit., pp. 285-329.

²⁹ CALVINO, Italo. “Colloquio con Ferdinando Camon” En: *Saggi II*. Ed.cit., p.2790-2793.

³⁰ *Ibid.*, p. 2792.

Texto marco Reflexión-relato sobre el mundo	Las ciudades El mundo
I:	Las ciudades y la memoria
II:	Las ciudades y el deseo
III:	Las ciudades y los signos
IV:	Las ciudades sutiles
V:	Las ciudades y los trueques
VI:	Las ciudades y los ojos
VII:	Las ciudades y el nombre
VIII:	Las ciudades y los muertos
XIX:	Las ciudades y el cielo Las ciudades continuas Las ciudades escondidas

EL MAPA DE CALVINO

El amplio y complejo mapa de Calvino ha sido descrito y analizado desde las más variadas perspectivas. De ello da cuenta Claudio Milanini quien, además, realiza un estudio minucioso de uno de los aspectos que más interesan aquí, es decir, de las exigencias formales a las que Calvino somete la escritura en esta etapa de su producción³¹. Propone el gráfico que se reproduce en la próxima página, en el que representa las cincuenta y cinco ciudades contenidas en el libro, agrupadas en once categorías, y los dieciocho fragmentos que constituyen el marco del relato. Además, esta esquematización permite ver cómo se entrecruza en las ciudades el encadenamiento del relato y, en virtud de ese entrecruzamiento, también él se hace discontinuo.

³¹ MILANINI, Claudio. *L'utopia discontinua*. *Op.cit.*, pp. 128-129.

Uno relacionado con la reversibilidad del mundo y de las cosas por las que, por ejemplo, las maravillas conviven con la ruina y la destrucción, la felicidad con las penurias, lo infernal con lo ideal.

Otro que en general refiere la limitación del lenguaje que se manifiesta en la incapacidad de las palabras para reemplazar a los emblemas primitivos, la relación inversamente proporcional entre cantidad de vocabulario y repertorio de comentarios, la importancia significativa del vacío o el silencio, la supremacía del oído sobre la voz en la construcción del relato.

Un tercero que concentra reflexiones relativas al tiempo y la memoria, como la constante búsqueda de lo que está por venir que apenas llegado cambia el futuro y el pasado, la idea de que hablar sobre algo es una manera de perderlo, la comparación del final del viaje con un atasco de pasado presente y futuro.

Y el cuarto, el más amplio y rico en matices, sobre las ciudades, refiere sus propiedades, que resultan ser las que constituyen una concepción de ciudad y de mundo: no existe el mundo sin quien lo sueñe, pero sin mundo no hay posibilidades para el que sueña; la ciudad y el mundo, como los sueños, se construyen de deseos y temores; todo el mundo está en un punto y puede crecer sin fin, hacia fuera y hacia dentro; el mundo se levanta a partir de un modelo de ciudad que responde a la norma, o bien de un modelo hecho de excepciones; hay una única ciudad implícita en todas las ciudades; cada ciudad es una partida de ajedrez: conocer sus leyes permite poseer el mundo porque un orden invisible rige las ciudades.

EL TABLERO DE MARCO POLO

De todas las conclusiones, por el momento interesa la relacionada con el ajedrez, metáfora final que asociada con la del atlas abraza y envuelve toda la composición. A propósito de ella, László Scholz señala que en *Las ciudades invisibles* esta metáfora del ajedrez aparece dentro de “una larga serie de imágenes que representan distintas formas del proceso de la significación”, serie de la que constituye “el punto culminante”. El trabajo de Scholz, conocedor del juego y de su presencia en la literatura, explica:

En esta interpretación el ajedrez es, más que nada, una máquina significadora que en su funcionamiento sincrónico, entre otras cosas, contiene su plena diacronía. Revela su origen -ciertos objetos llegan a cobrar sentidos simbólicos-. Ilustra su propio desarrollo -los sentidos

simbólicos forman una red de relaciones abstractas- y, finalmente, muestra también el regreso dialéctico a los orígenes cuando se reduce a un solo objeto.³²

El desarrollo de la metáfora del ajedrez ocupa los fragmentos 15 y 16 del marco, inicio y fin del capítulo VIII y climax del relato. Comienza con Polo desplegando mercancías sobre las mayólicas blancas y negras, a los pies del trono del Gran Kan que primero observa atentamente las piezas, pero luego se desentiende de las formas, se centra en las leyes que rigen las combinaciones y en los posibles significados que puede asumir cada objeto. Las narraciones y descripciones del embajador ahora son una partida de ajedrez mientras Kublai reflexiona “en el orden invisible que rige las ciudades”. El conocimiento del imperio se esconde en el diseño trazado por las piezas. Es más, en el tablero. O aún más, en un cuadrado del tablero en que se abisma el mundo. La reducción vertiginosa conduce a un punto que inmediatamente se expande y multiplica nuevamente para que el ciclo continúe.

En nuestro interés por mostrar el rol determinante del aspecto formal en la composición literaria, que en el caso de Calvino llega a manifestarse en afán por alcanzar la perfección geométrica, es importante retomar lo que decíamos al comienzo de este comentario respecto de su predilección por “el uso de un modelo formalizado, deductivo, estructural”, considerado “un instrumento operativo necesario, sea como esquema del presente, sea como proyecto del futuro (o utopía o profecía) para contraponer al presente”. La idea de modelo o estructura se plantea como sostén y organización de diseños ordenadores no sólo de construcciones palpables sino también de programas de acción que trascienden el ámbito literario. Agrega Calvino: “cuando vayamos a aplicarlo en la realidad nuestro sistema siempre se volverá otra cosa, porque la red de las determinaciones será siempre más densa y múltiple que nuestros modelos teóricos, y entonces se querrán siempre nuevos sistemas (mentales) para comprender el presente y enderezar el futuro”³³. El razonamiento entonces admite la doble interpretación práctica e ideológica, y en *Las ciudades invisibles* se observa la asunción de las dos desde un esquema formal ajustadísimo, sometido al juego de contraposiciones binarias, combinaciones, redes, reduplicaciones, concentración de la

³² SCHOLZ, László. “La metáfora del ajedrez en Borges y Calvino”. En: AAVV. *Borges, Calvino, la literatura*. Volumen 1. *Op.cit.*, pp. 126-129.

³³ CALVINO, Italo. “Colloquio con Ferdinando Camon”. *Ed.cit.*, p. 2796.

multiplicidad, multiplicación de la realidad, juegos de simetría formal y conceptual, que admite ser condensado en un tablero de ajedrez y en las posibles partidas.

:IX I:	Diomira	Isidoro	Dorotea	Zaira	Anastasia	Tamara	Zora
Despina	Zirma	Isaura	:I II:	Maurilia	Fedora	Zoe	Zenobia
Eufemia	:II III:	Zobeide	Ipazia	Armillia	Cloe	Valdrada	:III IV:
Olivia	Sofronia	Eutropia	Zemrude	Aglaura	:IV V:	Ottavia	Ersilia
Bauci	Leandra	Melania	:V VI:	Smeraldina	Fillide	Pirra	Adelma
Eudossia	:V VII:	Moriana	Clarece	Eusapia	Bersabea	Leonia	:VII VIII:
Irene	Argia	Tecla	Trude	Olinda	:VIII IX:	Laudomia	Perinzia
Procopia	Raissa	Andrea	Cecilia	Marozia	Pentesilea	Teodora	Berenice

Si reordenamos el esquema de Milanini sobre el papel, volvemos las discontinuidades continuas y nos permitimos unir el último fragmento del marco con el primero, el esquema total de las ciudades y la narración que las contiene cabe en un tablero de ajedrez: un sistema perfecto que funciona literariamente y al mismo tiempo se convierte en ilustración de los “sistemas de pensamiento extremadamente precisos y detallados” con que, según Calvino, conviene asumir el concepto de utopía. El desarrollo del concepto, quizás en tributo a Fourier, se ofrece provocando “un modo distinto de hacer funcionar el cerebro”, el razonamiento y la imaginación, en una obra que, llamativamente, admite los mismos predicados del “discurso ideológico”,

entendido por Calvino “como operación mental que comporta una invención, un riesgo, el riesgo de cada hipótesis nueva, de cada proyecto de nuevos modelos”³⁴. Por lo tanto hay un esquema riguroso, un proyecto estructuralmente perfecto, pero como matriz de una red de movimientos y combinaciones posibles que no pueden responder a una receta preestablecida sino que deben hacerse día a día.

En este contexto, retomar la clave del final, donde “está el pasaje sobre la utopía discontinua que da sentido a todo el discurso” lleva a la búsqueda de la ciudad perfecta³⁵ “hecha de fragmentos mezclados con el resto, de instantes separados por intervalos, de señales que uno envía y no sabe quién las recibe”, “discontinua en el espacio y en el tiempo, a veces rala, a veces densa” que no se debe dejar de buscar. Y la sitúa en un lugar que no soslaya la crisis, que enfrenta la gravedad de la situación, y que incita a imponerse sobre ella:

El infierno de los vivos no es algo por venir; hay uno, el que ya existe aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Hay dos maneras de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de dejar de verlo. La segunda es riesgosa y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacer que dure, y dejarle espacio.³⁶

Apuesta hecha a la luz para superar la opacidad del mundo en el que el hombre se sumerge: del imperio “que se pudre como un cadáver en el pantano”, Marco sigue sacando, a modo de velos multicolores, como aquellas mil y una noche que se desvanecen y vuelven a crecer para reconstituir la vida, estas mil y una ciudad con las que pone en marcha el engranaje de la narración y construye el atlas del mundo, el programa de la utopía literaria e ideológica.

En la mente del joven embajador se combinan prodigiosamente las formas del catálogo. La velocidad de su razonamiento, acrecentada por la capacidad de invención,

³⁴ *Ibid.*, p. 2777.

³⁵ *Cf.* “Quien conoce una ciudad, las conoce todas. ¡Tan parecidas son entre sí!”: Tomás MORO. *Utopía*. Introducción y notas de Pedro Rodríguez Santidrián. Madrid, Alianza Editorial, 1991, p.117. Claudio Milanini señala la relación entre las cincuenta y cuatro y una ciudad de Calvino y las cincuenta y cuatro de Tomás Moro y advierte que el nombre de la capital de Utopía, *Amaurota*, proviene del griego, *amaurós*, y significa “no visible, apenas visible”. También *cf.* Claudio MILANINI. *Op.cit.*, p. 147.

³⁶ CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Ed.cit., p. 171.

lo lleva a nutrir constantemente el relato con relaciones mágicas. Por eso todas las ciudades podrían incluso ser una sola, transformada por la lectura que obedece al irrefrenable deseo de ver más allá, la otra cara, la ciudad invisible e innombrable.

El mundo-otro que levanta este Marco Polo es creado, esencialmente, a partir de la capacidad fantástica de un constructor-lector que supera, a través de su lectura, la finitud y el caos del mundo, en virtud de la magia infinita de su imaginación y la rapidez y exactitud del orden de la mente. Esto reenvía al pasaje que inició el desarrollo de las presentes reflexiones: ahora se trata de ver el puente como una construcción formal, grandiosa, que une, conecta, vincula, salvando un vacío y que, al mismo tiempo, implica un salto entre dos lugares con posibilidades de comunicación limitadas: pone en evidencia la capacidad de sortear cualquier dificultad para materializar la relación que, sin él, muy probablemente sería imposible. El puente es entonces una construcción compleja y sólida –un atlas, la materialidad textual, un libro- cuya fuerza reside en el vacío, en la invisibilidad del arco que lo sostiene -la tensión de una lectura que lo sustenta y concretiza.

5. ACERCA DE CALVINO, EL TEXTO Y LA TEORÍA LITERARIA

Se ha visto en esta parte de la tesis que los formalistas, en su afán de dar estatuto científico a los estudios literarios, y apoyándose para ello en la lingüística, afirmaron que la obra se debe abordar en su inmanencia: para ellos el análisis atiende a la forma, busca las especificidades y prescinde de cualquier elemento exterior al texto.

Más allá de la propuesta de separar entre norma y desvío en el uso del lenguaje, que por cierto no resultó del todo operativa y además funciona siempre como argumento para atacar sus principios, la visión formalista provocó un cambio sustancial en los estudios literarios generando un campo específico de reflexión y análisis: a partir de ellos se pone de relieve la necesidad de una instancia formal en el acercamiento al hecho literario que, si bien resulta fragmentaria, constituye un elemento inexcusable en la aproximación crítica. Por otra parte, la prescindencia de las otras series en el estudio de la literaria, también blanco de las críticas, duró bien poco y con no mucho prurito se la reconoció imposible.

En fin, continuidades, modificaciones, respuestas encontradas y oposiciones fervorosas a las propuestas formalistas dieron lugar a consideraciones específicas de la literatura y aumentaron las perspectivas desde donde ser vista. Los

estructuralismos fueron una de esas continuidades; el francés, uno entre ellos; Barthes, el autor elegido para nuestra exposición.

Más que el punto de partida de Barthes, y como corolario del capítulo, interesa retomar su afirmación respecto de considerar la obra un objeto interior a la psique y a la historia de quien la interroga, ante el cual es imposible cualquier grado de extraterritorialidad. De este modo, la crítica según Barthes es una actividad mental, el resultado de actos intelectuales inmersos en la historia y en la subjetividad de quien la asume. Un paso más adelante, estos planteos lo llevan a aceptar que en la obra crítica pueden dialogar dos historias, dos subjetividades: la del autor y la del crítico. La afirmación desde nuestros propósitos interesa conceptual y funcionalmente porque permite el pasaje desde una mirada de la inmanencia de la obra hacia las posibilidades teóricas que se desarrollan en la tercera parte del trabajo, concernientes a la recepción.

Hasta aquí, la perspectiva teórica. Ahora bien, en cuanto a Calvino, los análisis teóricos de esta etapa desarrollan una visión de la literatura más independiente de lo inmediato contemporáneo y más ligada a una proyección imaginativa.

En la producción ensayística de esta época surge la figura del laberinto como metáfora literaria. La producción artística se constituye en espacio complejo, no antropocéntrico, que en una multiplicidad de planos superpone objetos, tiempos y datos relativos a la historia del hombre, según la propuesta que ofrece la cultura contemporánea. Aparece también la idea de la literatura como biblioteca que agrupa libros y construye sistemas, y la indagación sobre los modos con que las tradiciones organizan los textos, catalogan sus obras.

Calvino comparte los intereses de Barthes en la importancia dada al carácter científico de los análisis, pero se inclina por las propuestas que aproximan la ciencia a la literatura en clave de diversión, humor y desafío formal y matemático. Valora además los modelos formales y semióticos porque permiten relacionar tipos de experiencias irreconciliables desde otro punto de vista y los usa como fuerza que invita a salir de las costumbres de la imaginación y propone formas fuera de lo común.

En esta época se inician también los esquemas modulares para sus obras. El grado de perfeccionamiento que ensayan, por otra parte, en la medida que ajustan y complejizan sus articulaciones internas, evidencian cómo ese rigor con que dan cuenta del mundo externo agudiza su análisis. Así aparece, cada vez más descarnada,

la reflexión sobre los riesgos de la vida contemporánea puesta a contraluz de una mirada crítica sobre la cultura, la literatura, la irracionalidad del mundo, el infierno de los vivos. No falta, sin embargo, la propuesta de armas mentales, intelectuales y artísticas para vencerlos.

TERCERA PARTE: LITERATURA, RECEPCIÓN Y CANON

De los lectores espero que lean en mis libros algo que yo no sabía, pero puedo esperármelo sólo de los que esperan leer algo que ellos no sabían.

*Italo Calvino**

X. LA TEORÍA Y EL LECTOR

Siguiendo el orden propuesto para recorrer las principales líneas de las manifestaciones teóricas del siglo XX, y particularmente de la segunda mitad, ahora se focalizan aquellas que consideran el hecho literario desde la perspectiva de su destinatario o de la recepción.

Se entiende por ‘recepción’ el conjunto de relaciones entre texto y lector y considerando tres puntos de vista posibles: cómo el texto orienta al lector, cómo el lector recibe el texto y cómo interactúan texto y lector en la producción de sentido¹. Más estrictamente, las teorías que abordan el hecho literario desde esta perspectiva sostienen que el sentido de un texto no depende ni del autor ni del texto en sí sino de lo que el lector aporta en el acto de lectura. “La cuestión ya no es saber según qué reglas –históricas o a-históricas- ha sido producido un texto, sino de qué manera y bajo qué condiciones se efectúa su recepción, especialmente en cuanto que obra de arte.”²

En el caso de Calvino, el papel del lector siempre tuvo dimensiones especiales, desde la reflexión y en la práctica creativa. En su obra abundan historias en las que un personaje lector tiene el protagonismo, como en “La aventura de un lector”, de la colección *Los amores difíciles*; o en las que el protagonista es un lector en sentido amplio, como Marcovaldo que lee la naturaleza y la ciudad, o Marco Polo que lee el mundo en *Las ciudades invisibles*; o en las que una voz narradora habla a un lector hipotético como en *El barón rampante* o en *El caballero inexistente*; o en las que un lector somete a su comprensión objetos inusuales, como en “Lectura de la columna trajana” en *Colección de arena*. También se ocupa reflexivamente de las

* El epígrafe de esta tercera parte es de *Si una noche de invierno un viajero*, p. 181.

¹ BESSIÈRE, Jean y KUSHNER, Eva. *Historias des poétiques*. *Op.cit.*, p. 464.

² ROTHE, Arnold. “El lector en la crítica alemana contemporánea”. En: Mayoral, José Antonio (Compilador). *Estética de la recepción*. Madrid, Arco libros S.A., p. 16.

características del lector en los ensayos, describe sus hábitos, o considera su rol en la concretización de la obra. Además, innumerables referencias esparcidas en la totalidad de sus escritos insisten en el tema. Sin embargo, el gran abanico de lectores y lecturas está concentrado en *Si una noche de invierno un viajero*, por eso se aborda la novela como caso paradigmático que permite funcionalizar este problema teórico en amplitud y profundidad.

1. RETOMANDO HILOS

La atención sobre el público, el lector y los efectos que la literatura puede producir en la instancia de la recepción están registrados desde Sócrates, a través de Platón, y en el concepto aristotélico de catarsis, considerado una categoría de la experiencia estética. En el siglo XX, diferentes enfoques han insistido en la importancia del observador, en el acto de la percepción, en cómo los mismos objetos cambian en diferentes contextos, e incluso dentro de un único campo de visión según se consideren fondo o primer plano. En el ámbito específico de las investigaciones literarias, y sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo, los intereses se desplazan desde el objeto y la posible intención del autor puesta en la obra, hacia el papel del lector en la construcción del significado, las diferentes clases de lectores implicados en el texto y las convenciones interpretativas: en la década de los sesenta el lector asume protagonismo, alcanza un lugar privilegiado y se convierte en objeto de una verdadera sistematización teórica.

Un hilo para retomar del capítulo anterior, permite continuar el recorrido desde Barthes, cuyo polémico artículo “La muerte del autor” está en relación directa con el tema a desarrollar. Su reflexión parte de lo que sucede *con* y *en* la escritura: sostiene que durante su ejecución se pierde toda identidad, “comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe”³. El artículo está destinado a explicar en qué consiste la muerte del autor cuyo nacimiento, por otra parte, no está muy alejado de la época moderna y se debe, sin más, “al prestigio dado al individuo por parte del empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma”⁴.

³ BARTHES, Roland. “La muerte del autor”. En: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Ed.cit., pp. 65 – 71.

⁴ *Ibid.*, p.66.

La tentación de derrumbar el imperio del Autor tiene sus antecedentes, según Barthes, en Mallarmé, Valery, Proust y el Surrealismo⁵. La piedra de toque la pone la lingüística, el hecho de que el lenguaje conoce un sujeto que dice “yo” y no una persona, y la teoría de la enunciación según la cual toda escritura se realiza eternamente en un ‘ahora’ y un ‘aquí’. El texto ya no contiene un único sentido porque es “un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura”: no hay un Autor que crea con palabras y construye un mensaje unívoco sino un escritor que mezcla las escrituras y se sirve de un diccionario propio, compuesto de antemano, en el que las palabras para explicarse sólo pueden remitir a otras palabras.

Al mismo tiempo, la destitución del Autor implica la del Crítico encargado de descifrar el significado último. El texto ya no posee un secreto sino que, formado por escrituras múltiples que dialogan entre sí y generan una infinita proliferación y subversión de sentidos, requiere de un lugar que reúna esta multiplicidad. Ese espacio lo constituye el lector, un ‘alguien’ sin historia que junta todas las huellas de la escritura y otorga unidad a lo plural. Así, en palabras de Barthes, “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor”⁶.

Desde una perspectiva más rigurosa, la prehistoria cercana de la estética de la recepción –coincidente con el posestructuralismo pero independiente de él- se señaló en el capítulo anterior, en la revisión de los principios formalistas. Shklovski habla de extrañamiento y propone la desautomatización de las percepciones como necesidad, característica, y función del arte; como modo de prolongar la percepción y lograr que los objetos sean vistos por primera vez. Se refiere a un afuera de la obra en el que se produce el efecto requerido de “extrañamiento”⁷; efecto que, por otra parte, desaparece en la misma comunidad receptora cuando nuevamente se produce la automatización, la cual requiere, a su vez, otra singularización, y así sucesivamente. Para Shklovski, entonces, las modificaciones en las actitudes de escritura y de lectura tienen su causa en ámbito de la recepción, por tanto externo a la obra y en cierta medida también a la serie literaria.

⁵ Cabe mencionar, aunque Barthes no lo haga, que a partir de G. Flaubert y H. James hay una corriente de narradores que aspira a un relato sin narrador y alejado del mundo del autor. Cf. Wayne C. BOOTH. *La retórica de la ficción*. Versión española, notas y bibliografía de S. Gubert Garriga-Nogués. Barcelona, Bosch, 1974.

⁶ BARTHES, Roland. *Op.cit.*, p.71.

⁷ Los conceptos acuñados por los formalistas tienen su debido desarrollo en el apartado de la tesis dedicado específicamente a ellos, en el capítulo VII.

También Tinianov asume la relación dialéctica entre literatura y ambiente social; y por su parte, Eichenbaum acuña la noción de “vida literaria” como parte esencial de las relaciones complejas que rigen el agregado de actividades que constituyen la literatura⁸.

Mukarovski, a quien se abordó como principal figura de la escuela de Praga en cuanto a la reflexión sobre el hecho literario, igualmente pone en evidencia que el texto está inserto en una totalidad social, y que la transformación de la estructura artística es provocada justamente por una motivación procedente de esa totalidad, sea por su natural evolución o por el desarrollo de alguno de los ámbitos que conviven en ella.

Quizás el aporte más significativo de Mukarovski al estudio sobre el destinatario, radique en la concepción de la obra como “objeto estético” que tiene lugar en la conciencia de toda una comunidad de lectores. En virtud de esto, el “objeto material” queda convertido en vehículo del “objeto estético” cuya concreción depende de un sujeto perceptor en el que se llevan a cabo los procesos de comprensión. Este punto señala el contacto con las reflexiones fenomenológicas de la lectura que se desarrollan en el siguiente apartado.

2. REVISANDO PRINCIPIOS FILOSÓFICOS: LA FENOMENOLOGÍA

El papel central del receptor a la hora de determinar el sentido remite a la fenomenología, la cual, en la actualidad y en el marco de las teorías de la recepción, se piensa como “la fenomenología de Husserl”⁹.

El término, acuñado en el siglo XVIII para referirse a la teoría de las apariencias, se convierte en nombre de una corriente filosófica distintiva en las primeras décadas del XX, a partir de la obra del filósofo alemán y sus colaboradores. Si bien son señaladas las diferencias entre diversos grupos de fenomenólogos, en su mayoría coinciden con temas determinantes, como la supremacía de la “descripción fundamental” que se rehúsa a dar por sentadas las suposiciones de otras disciplinas, especialmente las de las ciencias naturales, y que implica el retorno a “las cosas mismas”. Esta “vuelta a las cosas mismas” hace necesaria la operación llamada por Husserl *epojé*, palabra griega que significa “abstenerse de” o “puesta en paréntesis”

⁸ *Ibid.*

⁹ COOPER, David E. “Fenomenología”. En: FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*. Nueva Edición revisada, aumentada y actualizada por el Profesor Joseph María Terricabras. Barcelona, Ariel, 2004, pp. 1237-1243.

de las suposiciones y prejuicios que, de esta manera, quedan “fuera de juego”. Las “descripciones fundamentales” entonces no niegan la realidad del mundo natural que en ellas aparece con un nuevo “signo”, resultante de nuestra experiencia de las cosas.

La fenomenología es a la vez un “modo de ver” y un “método” que permite reconsiderar los contenidos de conciencia. No considera si son reales, irreales, ideales o imaginarios, sino que los examina como dados. Y lo dado es el correlato de la conciencia intencional: no hay contenidos de conciencia sino únicamente “fenómenos”. La fenomenología es una pura descripción de lo que se muestra por sí mismo de acuerdo con el “principio de los principios”: reconocer que “toda intuición primordial es una fuente legítima de conocimiento, que todo lo que se presenta por sí mismo ‘en la intuición’ (y, por así decirlo, ‘en persona’) debe ser aceptado simplemente como lo que se ofrece y tal como se ofrece, aunque solamente dentro de los límites en los cuales se presenta”¹⁰.

Por lo tanto, la fenomenología no presupone nada y se coloca antes de toda creencia y de todo juicio para explorar lo dado. A partir de allí se lleva a cabo el proceso de reducción y de él resultan las esencias. Éstas se dan a la intuición que así se convierte en aprehensión de “universalidades”, “unidades ideales significativas”, que no son conceptos ni ideas platónicas sino aprehensiones fenomenológicas. Según sintetiza Eagleton, para Husserl el significado no es objetivo, tampoco es simplemente subjetivo, sino “una especie de objeto ‘ideal’ en el sentido de que puede expresarse en un sinnúmero de maneras diferentes pero conservando el mismo significado”¹¹. Por otra parte, la conciencia se distingue abiertamente del mundo exterior pero ambos, objeto y sujeto, se interrelacionan y sus existencias están supeditadas entre sí.

Roman Ingarden, discípulo de Husserl, a partir de la concepción fenomenológica elabora un análisis de los modos en que la literatura se experimenta como acontecimiento único en la conciencia. Establece cuidadosas distinciones entre las actitudes estéticas y no estéticas frente a la obra de arte y entre objetos diferentes que a veces se confunden bajo el nombre “obra de arte”. Indica que se debe distinguir entre el sustrato existencial o físico y el objeto estético que emerge cuando el lector “concretiza” la obra al reconstruir imaginativamente lo que el autor ha

¹⁰ *Ibid.*, p. 1240.

¹¹ EAGLETON, Terry. *Op.cit.*, p. 86.

dejado indeterminado¹²: con esto rechaza la obra como objeto puramente ideal o como entidad física y, ante la dualidad, entiende que debe tratarse como un objeto intencional, constituido en la conciencia a través del acto de lectura.

Según Ingarden, la obra de arte literaria tiene su origen en actos creativos de la conciencia intencional por parte de un autor, y su estructura fundamental está constituida por cuatro estratos heterogéneos interrelacionados orgánicamente: el primero es el de los sonidos y las formaciones verbales; el segundo, el de las unidades semánticas; el tercero, el de los aspectos esquematizados con los que esas objetividades aparecen: se refiere a las perspectivas desde las que se ven los estados y situaciones, y que predeterminan la aparición de los objetos; el cuarto estrato, “de las objetividades representadas y sus vicisitudes”, es el de los objetos proyectados en la obra como “un esquema formal de muchos puntos indeterminados” en los que se incluyen el espacio y el tiempo y los elementos temáticos de la obra. A través del juego de los estratos, la obra se concretiza en la conciencia; esta concretización rompe con la separación tradicional entre la subjetividad de la interpretación y la objetividad de la existencia del libro como cosa. Dice Ingarden:

Las concretizaciones constituyen, a su manera, el eslabón que conecta al lector con la obra; emergen cuando el lector se acerca a la obra cognoscitiva y estéticamente. Sin embargo, ya que las concretizaciones son la única forma en que la obra puede manifestarse al lector en su pleno desdoblamiento y son la única en que puede aprehender la obra; y ya que, al mismo tiempo cada concretización contiene, además de los elementos que expresan la obra, otros que la complementan y la modifican en varios aspectos; y, finalmente, ya que la abrumadora mayoría de las concretizaciones expresan la obra sólo inadecuadamente, el desarrollo del conjunto de concretizaciones tiene influencia considerable sobre la obra misma: sufre varias transformaciones debidas a los cambios ocurridos en las concretizaciones.¹³

Estos postulados referidos a la estratificación de la estructura, las visiones esquematizadas que ofrece el texto y las concretizaciones como eslabones de conexión entre la obra y el lector, a partir de las cuales la obra se transforma, son retomados por Iser tal como se verá más adelante.

¹² COOPER, David E. “Fenomenología”. En: PAYNE, Michael (Compilador). *Op.cit.*, pp. 288-292.

¹³ Cf. INGARDEN, Roman. *La obra de arte literaria*. Traducción de Gerald Nyenhuis. México, Universidad Iberoamericana, Taurus, 1998, p. 410. Cf. también: VILLANUEVA, Darío. “Fenomenología y pragmática del realismo literario”. En: VILLANUEVA, Darío (Compilador). *Op.cit.*, pp. 172-173.

3. REVISANDO PRINCIPIOS FILOSÓFICOS: LA HERMENÉUTICA

La historia de la hermenéutica se remonta a los griegos y tradicionalmente se ha entendido como una disciplina que se ocupa de la interpretación de los textos. El desarrollo de un área específica de la teoría moderna, separada de la interpretación bíblica, se atribuye a Friedrich Schlegel y Wilhelm Dilthey, Martin Heidegger y Hans-Georg Gadamer. El arco de tiempo que abarcan los estudios de estos filósofos permite reconocer tres fases en la evolución de la hermenéutica: una prerromántica, en la que se postula que las partes se explican por el todo y el todo por las partes, es decir, el célebre “círculo hermenéutico”; otra fase correspondiente a la escuela romántica que, en cambio, habla de un doble círculo: el primero, psicológico, exige que el exégeta entre en el psiquismo del autor; el segundo, objetivo, sugiere que se sumerja en el espíritu del tiempo que ha visto nacer el texto. Y la tercera fase, la hermenéutica fenomenológica de Gadamer, que resulta más interesante en cuanto a antecedente inmediato de los postulados de Hans Robert Jauss, una de las figuras representativas de la Estética de la Recepción. Gadamer pone en la mira la comunicación entre el sujeto y el objeto, y con esto pasa de la distinción entre exégeta y texto a una suerte de reencuentro. Esta idea de diálogo lleva al concepto de “fusión de horizontes”, luego retomado por la Escuela de Constanza¹⁴.

La obra más importante de Gadamer en este marco es *Verdad y método*, de 1921. En ella plantea variadas cuestiones que persisten en el interés de la teoría literaria, como las referidas al significado del texto literario, la importancia de la intención del autor en la conformación de ese significado, la posibilidad de comprender obras cultural e históricamente lejanas al lector, la objetividad de la comprensión. Recuperamos aquí dos conceptos fundamentales para la estética de la recepción, y en particular para el desarrollo de la propuesta de Jauss: el concepto de prejuicio y la noción de horizonte.

Una idea central en el pensamiento de Gadamer es que existe una situación previa al acto de percepción, comprensión y valoración, que predispone de manera determinada el proceso:

¹⁴ SEGERS, Rien T. “Les théories de la réception”. En : BESSIERE y KUSHNER. *Op.cit.*, pp. 463-469.

Puede demostrarse que el concepto de prejuicio originalmente no tenía el significado que le hemos agregado. Los prejuicios no son necesariamente injustificados y erróneos, de modo tal que inevitablemente distorsionan la verdad. De hecho, la historicidad de nuestra existencia trae consigo que los prejuicios, en el sentido literal de la palabra, constituyen la dirección inicial de nuestra capacidad de tener experiencias.¹⁵

Gadamer concibe la idea de prejuicio en su sentido etimológico de juicio previo. Los prejuicios hacen posible todo juicio, afirma, constituyen una memoria cultural que abarca teorías, mitos, tradiciones, y por lo tanto operan como instrumento de conocimiento. Las presuposiciones son valiosas como parte fundamental de una situación de comprensión porque adelantan un contexto de sentido, hacen posible el entendimiento y permiten reconocer la novedad en medio de lo que se conoce. Además los prejuicios tienen detrás de ellos toda la historia, es decir, constituyen la realidad histórica del ser humano, y por esto son condiciones *a priori* de la comprensión.

A partir de este reconocimiento, la tradición juega un papel activo, ayuda a adoptar una actitud de apertura frente a lo que se interpreta y permite abrir caminos nuevos. El círculo hermenéutico, antes concebido como la interacción entre las partes y el todo, ahora se entiende como la interacción entre los prejuicios y las proyecciones. Así Gadamer no sólo rehabilita la noción de prejuicio, sino también las nociones de autoridad y tradición: la estructura de la precomprensión o de los prejuicios se remite a ella y ella les confiere sentido. Por lo demás, la idea de que éstos ponen en contacto al intérprete con la tradición supone, en efecto, que la validez de los prejuicios es otorgada por la comunidad.

El concepto de horizonte como “ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto”¹⁶ incluye la pertenencia a una tradición y una postura determinada frente a la historia y el lenguaje. Implica, por otra parte, la necesidad de interacción entre horizontes distintos, como sucede generalmente en el caso de los textos que requieren, por parte del lector, la

¹⁵ GADAMER, Hans-Georg. “Universalidad del problema hermenéutico”. En: *Verdad y Método II*. Traducción de M. Olasagasti. Salamanca, Sígueme, 1992, pp. 151-152.

¹⁶ GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Ed.cit., p. 369.

superación de las particularidades de su propio horizonte para llegar a un punto en el que se puedan sostener ambas posturas, es decir, el punto en el que se lleva a cabo la fusión de horizontes, el encuentro del presente y pasado, pero manteniendo la conciencia de la tensión que existe entre ellos. Ahora bien, los prejuicios no desaparecen, se mantienen en la estructura circular del proceso de la comprensión y originan así el círculo hermenéutico. Dicho círculo se inicia, entonces, en una aparente paradoja: toda interpretación que lleve a la comprensión parte de la comprensión previa de lo que ha de interpretar; la interpretación se mueve dentro de lo comprendido y se alimenta de ello.

Sin embargo, dicho círculo no es vicioso sino que permanece abierto. En el proceso hermenéutico, el intérprete, inmerso en una situación temporal distinta y distante del texto, ha de reconocer la diferencia. Si la interpretación se efectúa desde una situación presente junto con el horizonte que la define, la comprensión en cambio, un paso más adelante, determina otro horizonte que resulta de una fusión de horizontes: en esa fusión se reconoce la ‘distancia temporal’, se mantiene la tensión entre presente y pasado y, por esto, compromete la historia y la tradición.

Las notas destacadas sobre los prejuicios y horizontes de expectativa refieren la relación de la comprensión con la *historicidad*, es decir, considerando su inmersión en la historia y en la tradición. Otro aspecto no menos importante de la comprensión iluminado por Gadamer es el de su *lingüística*: la idea de que toda comprensión es interpretación constituye un aserto crucial para su teoría hermenéutica porque de ella se deriva que procede por pasos interpretantes, y que la idea de traducción se asocia a la comprensión. La experiencia y el conocimiento previos, modelados lingüísticamente, explican nuestra habilidad para comprender, y la hipótesis central es que todas nuestras experiencias son de naturaleza lingüística¹⁷. El medio de toda comprensión es el lenguaje, y toda comprensión es necesariamente un proceso lingüístico. El lenguaje no es un mero instrumento del pensamiento, sino que es constitutivo del mundo del hombre y una dimensión fundamental de su experiencia. Lenguaje, comprensión y experiencia del mundo mantienen una estrecha relación, y es en el primero donde se revela la significación del mundo. Por esto Gadamer puede decir que el lenguaje permite que los hombres tengan mundo, o que

¹⁷ Cf. TEIGAS, Demetrius. “Gadamer”. En: PAYNE, Michael (Compilador). *Op.cit.*, pp. 347-351.

la existencia del mundo humano está constituida de forma lingüística y, de esta manera, siguiendo la línea de las investigaciones iniciadas por Heidegger, concluye con la identificación de ser y lenguaje y da lugar a un giro ontológico de la hermenéutica: “el ser que puede llegar a ser comprendido es el lenguaje”.

4. LITERATURA Y RECEPCIÓN: LA ESCUELA DE CONSTANZA

Para Hans Robert Jauss, reconocido catedrático de la Escuela de Constanza, el desarrollo de la poética está marcado por tres paradigmas: el clásico-humanista, según el cual las obras literarias son tales en tanto adaptación o imitación del modelo ofrecido por los textos clásicos; el paradigma histórico-positivista en el que la historia literaria se constituye como la legitimación nacional de cada estado naciente durante los siglos XVIII y XIX y, en tercer término, el paradigma estético-formalista que asocia los estudios estilísticos de Leo Spitzer, el Formalismo Ruso y el New Criticism. Es decir, considera que las reflexiones literarias comienzan dando explicaciones causales de la obra, pasan luego a dar explicaciones de índole histórica y se concentran, finalmente, en la obra misma. En este estado de cosas, Jauss estima que el paradigma emergente debe dar respuestas con respecto a la interpretación y actualización del arte del pasado, la mediación entre arte, historia y realidad social, la inclusión de la literatura popular y de masas, y la unión de los métodos estructural y hermenéutico¹⁸. En 1977, más de diez años después de los inicios de la llamada Escuela de Constanza, el propio Jauss declara la asunción de este cuarto paradigma por parte de la Estética de la Recepción que, a esa altura, ya ha alcanzado sorprendente repercusión en el panorama internacional.

De esta manera, el problema del lector y del proceso de recepción se somete a verdadera sistematización teórica. Ha estado presente en los estudios previos, pero sólo termina de cobrar forma con la Teoría de la Recepción. La recepción se concibe entonces como fenómeno que trasciende la experiencia de un lector individual y considera las diferentes comunidades de lectores que generan los correspondientes horizontes de expectativas, es decir, conjuntos de principios o leyes mediante los cuales se estructura el pensamiento, en una sociedad de un tiempo y un lugar determinados. Este concepto de *horizonte de expectativas*, en el campo literario

¹⁸ Cf. IGLESIAS SANTOS, Monserrat. “La Estética de la Recepción y el horizonte de expectativas”. En: Darío VILLANUEVA (Compilador). *Op.cit.*, pp. 35 – 117.

incluye el conjunto de principios estéticos y factores sociales y culturales que determinan modos particulares de leer en distintas épocas y geografías¹⁹.

Desde esta perspectiva, la historia de la recepción de la literatura pretende ser un estudio completo de la literatura, y entenderla como las relaciones circulares entre los elementos que la conforman: el productor, el producto y el consumidor.

Wolfgang Iser, teórico de la literatura y estudioso de la filosofía y la literatura contemporáneas, parte de las ideas de Ingarden para realizar su estudio sobre el proceso de lectura²⁰: el texto ofrece diferentes “visiones esquematizadas”, explica, pero su verdadera manifestación es un acto de *konkretization*. A partir de esto considera que la obra literaria tiene dos polos: el artístico, del texto creado por el autor, y el estético o de la concretización que lleva a cabo el lector. La obra, de este modo, se encuentra a mitad de camino entre ambos polos, es más que el texto y al mismo tiempo depende de la disposición individual del lector, guiada por los diferentes esquemas del texto. Se trata de una convergencia virtual y dinámica por medio de la cual la obra se pone en marcha y despierta reacciones en el fuero interno del lector.

En la medida en que el texto ofrece posibilidades a la imaginación, esto es, en la medida en que la parte “no escrita” estimula la participación del lector, los bocetos presentados por el texto se expanden en la mente del lector y así se lleva a cabo la interacción entre ambos. Ese proceso interactivo permite que el texto aparezca en la conciencia del lector, a partir de oraciones que, entrelazándose, forman unidades de significado cada vez mayores y permiten surgir un mundo particular, como correlato intencional de un complejo de oraciones. “Si este complejo acaba por formar una obra literaria -dice Ingarden-, llamaré a toda la suma de correlatos oracionales intencionales consecutivos el “mundo presentado” en la obra.”²¹

Pero las oraciones sobrepasan lo que realmente dicen, siempre indican algo que está por llegar y “su estructura está prefigurada por su contenido específico”; generan preintenciones y recuerdos, contienen un avance de la siguiente, crean

¹⁹ Cf. JAUSS, Hans Robert. “Estética de la recepción y comunicación literaria”. En: *Eco*, n°270, abril 1984, pp. 641-657.

²⁰ ISER, Wolfgang. “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”. En: Mayoral, José Antonio (Compilador). *Estética de la recepción*. Madrid, Arco libros S.A., 1987. ISER, Wolfgang. “El acto de lectura: una aproximación fenomenológica”. En: *El acto de leer*. Madrid, Taurus, 1987.

²¹ INGARDEN, Roman. *L'oeuvre d'art littéraire*. Traduit de l'allemand par Philibert Secrétan, avec la collaboration de N. Lüchinger et B. Schwegler. Paris, L'Âge d'Homme, 1983, p. 254.

expectativas que se cumplen o frustran y, al mismo tiempo, producen un efecto de reelaboración de lo leído. La imaginación del lector establece las relaciones entre pasado presente y futuro y sostiene el mundo virtual en ese entretejido de anticipaciones y retrospecciones.

Por su parte, el autor deja hiatos o huecos en el mundo presentado y de este modo estimula la imaginación que opera en ausencia (imaginamos lo que no está), “espacios vacíos” (*Leerstellen*) o lugares de indeterminación que manifiestan la estructura de apelación del texto y reclaman la integración del lector. Por esto, en opinión de Iser, la experiencia ofrecida por el texto, al relacionarse con los conocimientos previos del lector, permite llenar esos espacios vacíos y así se logran verdaderos planos comunicativos entre él y el texto. En este sentido, la articulación entre texto-lector permite incorporar la experiencia del texto a la experiencia de vida, reaccionar en el devenir de la lectura como en la vida misma y añadir a ella experiencias ajenas, sólo existentes en el mundo de papel.

Así se construye la dimensión virtual, dinámica, una *gestalt* que contiene los diferentes aspectos brindados por el texto que el lector “encaja” en un esquema coherente. Es decir, esa *gestalt* –que no es el significado del texto– “surge del encuentro entre el texto escrito y la mente individual del lector con su particular historia de experiencias, su propia conciencia, su propia perspectiva”²².

Iser rescata la idea de que la indeterminación constituye al mismo tiempo la miseria y el esplendor del texto literario, en tanto espacio constitutivamente imperfecto que promueve la ilusión y genera un juego entre ella y la polisemia del texto. Si no se logra un equilibrio entre ambas, el valor productivo textual decae incluso hasta anularse: si la ilusión se impone y determina una única posible interpretación y por lo tanto un significado individual, se invalidan las posibilidades polisemánticas del texto; por su parte, la saturación de pluralidad significativa destruye la posibilidad de ilusión que no encuentra un espacio para desarrollar su potencialidad.

Por lo tanto, la ilusión acompaña la formación de un sentido configurativo durante la lectura: uno posible, que puede ser –y será– modificado en una próxima lectura. El aporte del texto debe ser tal que entre los datos que brinda y los ofrecidos

²² ISER, Wolfgang. *Op.cit.*, p. 228.

por la ilusión (que permite reponer lo ausente) se pueda sostener la coherencia del mundo imaginado y avanzar en su creación.

5. EL LECTOR ECO Y EL AUTOR NARCISO

En Italia, la orientación de los estudios semiológicos sobre el lector adquiere relevancia con Umberto Eco. Sus conceptos de cooperación interpretativa del texto narrativo, de lector modelo y de obra abierta, aluden al papel de quien lee como constructor de significados.

Eco explica que un texto está plagado de elementos “no dichos”, no manifiestos en la superficie, cuya actualización requiere ciertos movimientos cooperativos, activos y conscientes por parte del lector. Esos espacios en blanco están previstos por parte de quien produce el texto, y esto sucede por dos razones: primero, porque un texto es “un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él”; segundo, porque un texto “quiere que alguien lo ayude a funcionar”, “aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad”²³.

Es decir que el texto cuenta con la cooperación de un lector, “es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo”²⁴: el texto prevé los movimientos de actualización como parte de su propio mecanismo de producción. El “Lector Modelo” de Eco, de este modo, se construye durante el acto de enunciación y manifiesta la voluntad de acercamiento entre la instancia generativa y la interpretativa. Por eso un texto no sólo se construye desde unos conocimientos y competencias sino que también los genera en el lector que asume el rol de destinatario “en el momento de la escritura”, “incluso cuando no se espera (o no se desea) que ese alguien exista concreta y empíricamente”²⁵.

Este punto de vista de Eco mueve a pensar que la acción del escritor estaría destinada, en primera instancia, a un lector contenido en él mismo, es decir en su propia capacidad de lectura, lo cual resulta paradójico a la hora de considerar todo esto –la literatura, concretamente- dentro de un funcionamiento particular del circuito de la comunicación. Si el autor “juega” “estratégicamente” (en su pensamiento, claro está) con quien podría apostar también “estratégicamente” a su planteo, e intenta

²³ ECO, Umberto. “El Lector Modelo”. En: *Lector in fabula. La Cooperación Interpretativa en el Texto Narrativo*. Traducción de Ricardo Pochtar. Barcelona, Lumen, 1979, pp. 76.

²⁴ *Ibid.*, pp. 79.

²⁵ *Ibid.*, pp. 77.

adelantársele, lo hace desde sus competencias y sólo dentro de ellas puede prever unas posibles interpretaciones. Para dar un salto hacia fuera debe convertirse en un estrategia que pueda suponer, realmente, los movimientos del otro. Pero pareciera que ese afuera no está previsto en las postulaciones de Eco, al menos no por ahora, y que el escritor estableciera una contienda, o una tensión, con un potencial lector que se va configurando según su propia capacidad de leer, es decir, él mismo.

En fin, dentro de la perspectiva de Eco, “la cooperación textual es un fenómeno que se realiza entre dos estrategias discursivas, no entre dos sujetos empíricos individuales”²⁶; por lo tanto, la actualización se hace sobre las intenciones que el enunciado contiene virtualmente, y dichos roles textuales presuponen determinadas competencias semióticas (textual, discursiva y semántica).

Entendidos los distintos niveles de cooperación textual, se puede comprender por qué la lectura es un fenómeno activo de producción de sentido y no una simple actividad mecánica de decodificación de significados. Además, también se comprende de qué manera Eco considera activa la función del lector y por qué señala que una obra bien hecha crea a su lector: de sus estudios se infiere que éste también resulta ser el producto de una lectura y de un texto.

Ahora bien, si para realizarse como Lector Modelo, al lector empírico no le queda más que reproducir la construcción del sentido tal y como lo ha previsto el autor quien, a su vez, lo ha manifestado a través del Autor Modelo, por este camino la *interpretación* llevaría hacia a la vieja y denostada intención del autor. Semejante hipótesis exigiría un desarrollo más amplio de lo que el tema dentro de este trabajo requiere, de modo que retomamos inmediatamente la diferencia entre la “interpretación” y el “uso” del texto con la transcripción de una metáfora que Eco construye para explicarla:

Es justo que yo, paseando por un bosque, use cualquier experiencia, cualquier descubrimiento para sacar enseñanzas sobre la vida, sobre el pasado y sobre el futuro. Pero como el bosque ha sido construido para todos, en él no debo buscar hechos y sentimientos que me atañen solamente a mí. Si no [...], no estoy interpretando un texto, sino usándolo. No está prohibido usar un texto para soñar despierto; y a veces lo hacemos todos. Pero soñar despierto no es una actividad

²⁶ *Ibid.*, pp. 91.

pública. Nos induce a movernos en el bosque narrativo como si fuera nuestro jardín privado.²⁷

El pasaje aclara los términos y el alcance de la interpretación que, así presentada, equivale a saber distinguir los límites entre una lectura ‘privada’ y otra ‘pública’: en el recorrido desde el texto al lector, éste pone los límites y se cuida de no franquear la frontera entre el bosque y su jardín.

Pero si se invierte el recorrido y se orienta desde la actividad lectora hacia la producción, atravesando el texto y siguiendo al Autor Modelo -que de este modo operaría como un distanciamiento de la primera instancia creativa-, se llega al autor empírico y a *su* jardín privado. El jardín privado del autor sería un lugar bastante difícil de concebir como neutro o público, sobre todo moviéndonos como estamos en el campo de la literatura. De esta manera, la pretensión de la lectura ‘pública’ sería someter a objetivación el producto de una práctica subjetiva plena, lo cual, en este estado de cosas, únicamente sería posible atendiendo en exclusividad a la materialidad textual. Así se vuelve a la propuesta que supieron hacer los formalistas y que fue válida sólo como punto de partida de sus estudios. En la reedición estructuralista, la misma propuesta de la inmanencia da lugar al desarrollo hasta aquí presentado, y en lo que concierne al lector y al autor, el avance desemboca, inevitablemente, en el cuestionamiento que realiza el posestructuralismo.

En el trayecto intermedio se ubican los desarrollos teóricos y literarios de Calvino que se presentan a continuación.

²⁷ ECO, Humberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Traducción de Helena Lozano. Barcelona, Editorial Lumen, 1996, pp. 17-18.

XI. EL LECTOR DE CALVINO

1. EL LECTOR EN LA TEORÍA

En lo que respecta a la reflexión de Calvino, el lector es de prioridad evidente y, como hemos dicho, esto se manifiesta a lo largo de su producción literaria, en los distintos sentidos que se puede considerar la recepción. Desde el comienzo de la tesis se ha mostrado su interés de orientar la lectura en prólogos o notas que al mismo tiempo de ser explicativas, terminan por dejar el campo abierto a la libertad absoluta del lector (que luego de las indicaciones ya no puede ser tan absoluta). También se ha advertido que en las consideraciones respecto de la lectura, su propia experiencia gana terreno sobre la posible objetividad y esto sucede en la medida en que avanza su producción. No falta tampoco la evaluación de los escritos promovidos por su obra y los acuerdos y desacuerdos con estas recepciones, interpretaciones o críticas¹. En fin, tratándose de Calvino no es fácil hablar del tema en sentido amplio; por eso se considera necesario determinar algunas categorías del lector de Calvino y con ellas los límites de las reflexiones que siguen.

Una primera orientación la señala el trabajo de María José Calvo Montoro. En su tesis doctoral, *El problema del lector en la narrativa de Italo Calvino*, aborda el tema considerando, en general, “esa suerte de relación que el autor establece con su interlocutor a través de su obra y de las formas más dispares”². Según Calvo Montoro, esta relación se transforma en cada momento de su producción y abarca desde la referencia directa a su lector concreto o la búsqueda de su complicidad, hasta

¹ Por ejemplo, en la Nota introductoria que escribe a *Las ciudades invisibles* llama la atención sobre aspectos de la novela descuidados por los críticos. En “Lettera di uno scrittore ‘minore’” alaba la lectura que su corresponsal, Guido Fink, ha hecho de *Ti con zero*. En: *Saggi II*. Ed.cit., pp. 2774-2786.

² CALVO MONTORO, María José. *La problemática del lector*. Op.cit., p.7.

“una reflexión serena, una invitación tácita a desvelar con él aquellos restos de verdad que están detrás de su escritura”³.

Calvo Montoro estudia cómo se articula la inquietud por el destinatario en la mayoría de las obras y cómo se desarrolla en la trayectoria literaria; analiza novelas y relatos y también reseña ensayos en los que aparecen ideas explícitas sobre el lector y la lectura. Otro aspecto que tiene en cuenta es el interés de Calvino por la lectura de la crítica y de la teoría de la literatura, el cual es atribuido a “su insaciable curiosidad personal” y a su trabajo como editor.

Esta presentación señala la posibilidad de un deslinde fundamental: el problema del lector para Calvino tal y como aparece en su obra y desde su óptica de escritor; y el problema de Calvino lector, tal y como se puede construir a partir de sus lecturas. La configuración del lector en Calvino, según se advierte en la obra ensayística y narrativa, se aborda en el presente capítulo; el análisis de Calvino lector, en cambio, en el próximo.

Entonces aquí analizamos cómo Calvino teoriza sobre la lectura y la recepción. Las especulaciones por supuesto se referencian en su experiencia lectora, sin embargo, el objetivo es ver cómo vuelca en la obra ensayística y narrativa los pensamientos concernientes a esta instancia del hecho literario que constituye su concretización.

Según Paolo Fabbri, más que la teoría de la recepción, en Calvino ha influido “la teoría de la enunciación, teoría que sostiene que el lector está incluido en el texto, y por lo tanto, se centra en este tipo de lector y prescinde del lector empírico”⁴. Ciertamente en el corpus ensayístico de Calvino no encontramos referencias específicas de teóricos que abordan la problemática de la recepción, como sí ocurre con autores de otras corrientes teóricas abordadas. Sin embargo la aseveración de Fabbri resulta simplificadora, sobre todo en lo referente a la teoría de la recepción que, según él, “se limita a decir: la obra existe pero no existe un lector en el interior; existen lectores diversos y estos lectores dan diferentes interpretaciones de una misma obra. Ésta es la teoría de la

³ *Ibid.*, p. 8.

⁴ Cf. “Paolo FABBRİ sobre Italo Calvino”. Entrevista de Covadonga G. Fouces González Universidad Autónoma de Madrid-. Bologna, 16 de noviembre de 2000. <http://www.um.es/tonosdigital/znum4/entrevistas/traduccionFabbri.htm> [guaraldi.it/fabbri/default.htm](http://www.guaraldi.it/fabbri/default.htm). Consultado el 27 de mayo, 2006, 19:20.

recepción, o sea, la obra está completa y luego se realizan diversas lecturas”. Según lo desarrollado en el comienzo del presente capítulo, la teoría de la recepción ofrece aristas mucho más ricas que las vistas por Fabbri quien, además, afirma: “lo más interesante es la capacidad de inscribir en el interior del texto las posibilidades de lectura y éste era el interés de Calvino y no la teoría de la recepción”.

Nos parece leer otra cosa en una conferencia pronunciada en 1967, en la que Calvino dice: “Desmontado y vuelto a montar el proceso de la composición literaria, el momento decisivo de la vida literaria será la lectura. [...] la literatura seguirá siendo un lugar privilegiado de la conciencia humana, una explicitación de las potencialidades contenidas en el sistema de signos de cada sociedad y de cada época; la obra seguirá naciendo, siendo juzgada, siendo destruida o permanentemente renovada, en contacto con el ojo que lee.”⁵ La filiación fenomenológica del aserto es innegable. La coincidencia con los postulados de Jauss también lo es: Calvino con otras palabras –quizás incluso desconociendo los postulados de Jauss- refiere la capacidad de una obra de contener el horizonte de expectativas del contexto de producción; y también contempla la posibilidad de fusiones o concretizaciones distintas, renovadas, y hasta contrapuestas a través del tiempo.

Por otra parte, si se avanza apenas unas líneas en la misma conferencia, se leen ideas de Calvino que se tocan con las de Barthes ya posestructuralista: “Desaparezca, pues el autor -ese *enfant gâté* de la inconsciencia- para dejarle el sitio a un hombre más consciente, que sabrá que el autor es una máquina y sabrá, además, cómo funciona esa máquina.” El nacimiento del lector se paga con la muerte del autor, ha dicho Barthes, y Calvino, no muy lejos de la idea, habla de estar celebrando “una ceremonia funeraria”, de introducir “algo del tripudio de los banquetes fúnebres, con que los antiguos restablecían el contacto con lo que vive.”

Como se observa, aun en una misma conferencia Calvino reúne diferentes miradas y concepciones del lector y la lectura. Esto muestra que estamos ante una multiplicidad difícil de simplificar, más factible de despliegue que de síntesis, por esto se propone un muestreo que intenta ser lo más representativo posible.

⁵ CALVINO, Italo. “Cibernética y fantasmas”. En: *Punto y aparte*. Ed.cit., pp. 224-225.

Ya en 1955 las referencias al lector son importantísimas e interesantes porque permiten advertir, además, que el hecho literario para Calvino funciona como un sistema en el cual la modificación de un elemento hace variar la totalidad: un cambio en el ámbito de la producción modifica el cuadro de la recepción, la circulación, y la conformación de un repertorio, elementos a partir de los cuales se produce y pone en marcha el engranaje literario dentro de una cultura⁶.

Calvino afirma que la literatura asume, entre sus posibilidades de influir en la historia, “la de entender a qué tipo de hombre esa historia, con su múltiple y contradictorio hacer, le está preparando el campo de batalla, reflejando su sensibilidad, su impulso moral, el peso de la palabra, la forma en la que deberá mirar a su alrededor en el mundo. Esas cosas, en fin, que sólo la poesía (y no, por ejemplo, la filosofía o la política) puede enseñar”⁷. La literatura asume un rol didáctico en el campo histórico y enseña a mirar a través del reflejo de una sensibilidad, de un impulso, del valor de la palabra. Esta idea de reflejo implica la de la representación de un hombre particular que “una obra o una época literaria presupone, sobreentiende, o mejor, propone o inventa” y, paso seguido, desde nuestra interpretación, crea. La literatura se deja leer y deja leer en ella a un hombre que presupone y propone; le muestra casos típicos, problemas típicos y repite resoluciones, pero también, frente a las contingencias de su mundo y de su tiempo, crea y formula otras posibles.

Esto se confirma unos renglones más adelante: “La literatura debe estar destinada a esos hombres, debe, a la vez que aprender de éstos, enseñarles y serles de utilidad, y esto puede hacerlo sólo de una forma: ayudándoles a ser cada vez más inteligentes, sensibles y moralmente fuertes.” Por una parte Calvino declara el valor de la literatura, subraya el efecto sobre la inteligencia, la sensibilidad y la moral que de esa manera asume maleables; y por otro delinea el perfil del lector que espera: “Siempre que el joven, el obrero, el campesino que ha tomado gusto por la lectura abre un libro nuevo, lo hace con curiosidad, con esperanza y con sorpresa. Así es como *nosotros* deseáramos que fueran siempre

⁶ Referimos la noción de polisistema de Even Zohar, bastante lejana respecto del momento en que Calvino se está pronunciando, sin saberlo, a su favor.

⁷ CALVINO, Italo. “La espina dorsal”. En: *Punto y aparte*. Ed.cit., p. 11.

abiertos también *nuestros* libros”⁸. La mención de la edad y el oficio corrobora la preferencia por una mente fresca, joven y predispuesta a la responsabilidad y el trabajo. Por otra parte, los pronombres que ponemos en cursiva indican un acercamiento a la personalización del discurso que, en general, se incrementa con el avance del tiempo. Las distancias en el trato con el lector también se acortan.

En el ensayo “Libros para la discusión”⁹, de 1956, es notorio un acrecentamiento cualitativo y cuantitativo respecto de los efectos esperables de ellos: en una época en que todo se cuestiona y en la que cada pregunta reclama, más que una respuesta, un conjunto de noticias, un inventario de tesis en contraste, los libros tienen que “dar respuestas a las nuevas preguntas” y “además informar, proponer, discutir”. Según la opinión de Calvino, la gente, el público, los lectores en fin, deberían contar –al menos en Italia y por esta fecha- con una orientación que desde los periódicos incite a la lectura, más allá de textos literarios. Interesa a nuestro autor un lector ampliamente informado, en los más variados campos y los registros más disímiles. Su labor editorial le permite expresar su preocupación por el lector, el compromiso de mantenerlo interesado y hacerlo partícipe de los problemas de su tiempo. El sentimiento de responsabilidad lo empeña en la estimulación de un auditorio que, además, ya no aparece naturalmente inclinado hacia el consumo de esta clase de mercancía.

Otra intervención importante referida al lector tiene lugar en 1963, en una carta escrita a Guglielmi¹⁰, en la que Calvino habla de la recepción en dos sentidos: por una parte, dice lo que espera del lector y a qué lector se dirige; por otra, qué puede buscar un lector en la literatura. El segundo aspecto lo sitúa a él como lector y precisamente desde allí propugna un lector propio, de la literatura que él escribe, hecho a su imagen y semejanza:

Como lectores ideales para la literatura, yo pienso en las únicas personas que cuentan para mí, es decir, en aquellas comprometidas en

⁸ *Ibid.*, p. 30. El subrayado es nuestro.

⁹ En este párrafo se mencionan o citan ideas expuestas por Calvino en el ensayo “Libri per la discussione” aparecido en “Notiziario Einaudi”, V, 6-8, giugno-agosto 1956, pp.1-2. Lo leemos en: *Saggi II*, pp. 1753-1756.

¹⁰ Cf. “Corrispondenza con Angelo Guglielmi a proposito della Sfida al laberinto”, “Il menabò” 6, 1963, pp.268-271. En: *Saggi II*, pp. 1770-1775.

proyectos para el mundo futuro (es decir aquellas para quienes cuenta la influencia recíproca entre proyección poética y proyección política o técnica, o científica, etc.) y más precisamente comprometidas en una racionalización de lo real (a lo que vale la pena dedicarse, justamente porque lo real no es de por sí racional) y quiero que estas personas puedan valerse de la particular inteligencia del mundo que la literatura y sólo la literatura puede dar.

Calvino no entiende que la lectura puede ser evasión, o que el lector puede entregarse confiado para que a través de ella le sean dados valores nuevos; en su opinión, la literatura propone una búsqueda, continua, y el lector debe responder con un espíritu activo y una actitud novedosa acorde con las imposiciones de la historia.

La reconsideración del lector promueve la de la literatura como hecho integral y muestra que la intención de lectura determina la manera de ser de la literatura: “hay quien busca algo que antes no sabía o no entendía, y hay quien busca la confirmación de las ideas que ya tiene”. Lo primero sucede en la poesía; lo segundo, en los “profesores” de siempre, que esperan encontrar en la literatura ilustraciones o ejemplos del propio discurso, ajeno al ámbito de las letras. Una vez más la literatura se define desde la recepción y escapa a un encasillamiento unívoco, aunque todavía se enmarca en encuadres binarios, caros a Calvino por estos tiempos.

En síntesis, la literatura está al nivel de la inteligencia de aquellos lectores que se proyectan y pueden ver más allá del tiempo presente y de la literatura misma porque la trascienden desde un horizonte técnico, político, histórico; por otro lado, no tiene respuestas sino propuestas que se concretan según el objeto de búsqueda que orienta el encuentro con ella. Es decir, nuevamente, una opción de literatura genera un concepto de lector y viceversa.

Siguiendo esta conclusión y revisando el recorrido que hemos efectuado por la obra de Calvino, se pueden señalar los giros substanciales en su producción, las variaciones que han propiciado en el concepto de literatura y, en consecuencia, en el concepto de lector: marchas y contramarchas que sin desentenderse entre ellas permiten distinguir rasgos diferenciadores en cuanto al tema que ahora nos ocupa. En efecto, juzgada como compromiso, la literatura para Calvino da cuenta de un contexto, enseña, oficia de agente de educación y su lector se instruye y aprende de ella. En cambio, la literatura hecha con reconstrucciones imaginativas de mundos misteriosos, enmascarados o travestidos, distanciada de la realidad efectiva, alejada

en el tiempo, fantástica, propone al lector la revelación de realidades presentes, llama su atención sobre cuestionamientos graves, de índole política, histórica e ideológica, y al mismo tiempo lo invita a una aventura dislocadora, imaginativa y visual. Por su parte, la literatura como juego formal, que no por lo lúdico deja de ser estricto, busca entretener a quien lee, pero también quiere provocarle sorpresa, asombrarlo con conexiones insólitas, y exigirle a su mente analogías, combinaciones innovadoras, admirables e inesperadas.

Se llega por este discurrir a la literatura relacionada con el conocimiento humano, sus límites y la posibilidad de sobrepasarlos, de abrir la mente y contener el mundo, idea que circula en toda la producción de Calvino y se manifiesta definidamente en la última etapa. En este sentido, la magnífica Conferencia pronunciada en la Feria del Libro de Buenos Aires, en 1984¹¹, merece una reseña detallada. Se trata de un texto impecable, de trama suelta y transparente, que permite avizorar temas fundamentales en un recorrido conceptual ligero y claro aunque laberíntico y atravesado por líneas temporales en espiral.

Lo primero es la declaración del inicio, indicativa de que la concepción de la literatura como reflejo ha sido suplantada de cuajo por la de libros como espejos que multiplican el mundo y están “hechos para ser en otros”: “Un libro -dice Calvino- tiene sentido sólo en cuanto se une a otros libros, en cuanto continúa y precede a otros libros”. Esta idea imbrica con la de multiplicidad y, seguidamente, con la del libro absoluto cuya contrapartida, también contemplada, es considerar cada libro como un capítulo de un ‘superlibro’.

En la conferencia igualmente recuerda el valor del primitivo poder sobrenatural de la palabra y la leyenda del libro mágico, retomada por Ariosto: el *Orlando furioso* “contiene todo el mundo y este mundo contiene un libro que quiere ser el mundo”, afirma Calvino, y con este alegato revalora y renueva la vieja metáfora del libro como mundo, del mundo como libro, y la relación que guarda con la sabiduría divina y el conocimiento humano.

En esta línea argumentativa rescata una página de Galileo en la cual el científico florentino “sostiene que todo el mundo puede estar contenido en un libro pequeñísimo: el alfabeto”, y de allí deriva en la centralidad del arte combinatoria

¹¹ *Saggi II*, pp. 1846-1860.

como posibilidad infinita de creación. Entonces vuelve a Ramón Lulio, avanza hasta Leibniz, regresa al *I-Ching*, volumen ejemplar que contiene todos los destinos humanos, y cierra con la idea del arte combinatoria como llave de todo conocimiento que da lugar al sueño del libro universal. Así reconfirma que la multiplicidad es la “primera condición de todo acto de conocimiento”.

Esta multiplicidad retrotrae nuevamente a los primeros tiempos, a la antigua tentación de contener en un libro todos los saberes y a la enciclopedia como intento de lograrlo. Calvino entiende que esta vocación es recuperada en la modernidad por la novela y que Rabelais, Cervantes, Tomas Mann, Joyce y Gadda lo muestran. Para él la novela es la posibilidad de “tejer una red que ligue la experiencia guardada en los libros durante siglos con esa dispersión de experiencias que encontramos día a día en nuestras vidas y que nos resulta siempre más inasible e indefinible”. No ignora la posibilidad antagónica, la del libro como espejo de un individuo, pero refiere esta opción para negar que le interese y corroborar su deseo de “una biblioteca ideal que acoja los modelos ejemplares de experiencia, los prototipos, las formas esenciales a partir de las cuales se pudiera deducir todo lo posible”.

Aquí presenta la metáfora -no por común menos rica- de la narrativa como bosque de historias, y a partir de ella recupera modelos tradicionales como el del relato enmarcado o el hallazgo de un texto apócrifo, mecanismos naturalmente generadores de historias que en sus manos optimizan particularmente esta función.

Como vemos, Calvino se concentra en dar cuenta retrospectivamente de un cúmulo de valores que se han reivindicado siempre, desde los orígenes del hombre, a través de la historia y las letras, y que él ha recorrido en su propia literatura: el arte combinatoria del medioevo considerada la llave de todo conocimiento y promotora del sueño del libro universal, el concepto de multiplicidad como primera condición de todo acto de conocimiento, y la idea de libro en el contexto de muchos otros libros. Todos estos valores se han cristalizado en la obra de Calvino hasta alcanzar su expresión más elaborada en *Si una noche de invierno un viajero*, que él describe de este modo:

Es una novela sobre el placer de leer novelas: el protagonista es el lector, quien comienza a leer diez veces un libro que por circunstancias ajenas a su voluntad, no logra terminar. Por tanto, tuve que escribir los inicios de diez novelas de autores imaginarios, de alguna manera distintos a mí y distintos entre sí. [...] Más que identificarme con el autor de cada una de las diez novelas, traté de identificarme con el

lector: representar el placer de la lectura de un género dado, más que del texto en sí. En algún momento me sentí como atravesado por la energía creativa de estos diez autores inexistentes, pero sobre todo traté de probar que cada libro nace en presencia de otros libros, en relación y confrontación con otros libros.

La novela concreta la idea de la narrativa como un bosque y manifiesta la seducción que ejerce en Calvino la proliferación de las historias. Por esto es sustantiva la función que desempeña el recurso de narración enmarcada, forma de la que ha hecho su elección predilecta desde algún tiempo atrás (basta recordar, por ejemplo, *Marcovaldo*, o *El castillo*, o *Las ciudades*) y que resulta de suma eficacia a la hora de construir una historia con una serie de historias ramificadas. Otro recurso que aparece potenciado en *Si un anoche de invierno* es el del texto apócrifo: imaginar que se transcribe algo que otro ha escrito también cumple una función multiplicadora y además trata de probar “que cada libro nace en presencia de otros libros, en relación y confrontación con otros libros”.

Estos son los dos resortes básicos que generan la pluralidad de textos contenidos en el interior de un solo texto que entonces se convierte además en emblema de la literatura pulviscular, atomizada, que disemina la totalidad en una miríada de puntos que repiten una y otra vez la virtud de contener ellos mismos un mundo, y así configura una estructura que resulta fractal¹². En consonancia, el lector también se vuelve plural, multifacético y segmentado, porque debe operar con una diversidad simultánea de planos discursivos y semánticos que le exigen la recomposición de las historias, de los fragmentos, del mundo literario y de su mundo.

Si un anoche de invierno incluye otra idea cercana a las que se vienen refiriendo e inevitablemente relacionada con Borges: la de la literatura como biblioteca. “La biblioteca ideal a que yo tiendo es aquella que gravita hacia el exterior, hacia los libros apócrifos, en el sentido etimológico de la palabra, es decir, hacia los libros escondidos. La literatura es búsqueda del libro escondido en un lugar

¹² El matemático Benoit Mandelbrot, nacido en Polonia en 1924, acuña la palabra fractal en la década de los 70, derivándola del adjetivo latín *fractus* cuyo correspondiente verbo latino, *frangere*, significa romper, crear fragmentos irregulares. Del mundo de los fractales, interesantísimo y complejo, en este marco interesa subrayar que son el producto de la repetición de un proceso geométrico elemental que da lugar a una estructura final de una complicación aparente extraordinaria. Es decir que cada porción del objeto tiene la información necesaria para reproducir el todo; poseen la propiedad de que cada pequeña porción del fractal puede ser visualizada como una réplica a escala reducida del todo. Cf. http://www.oni.escuelas.edu.ar/olimpi99/fractales/que_son.htm.

lejano, que cambia el valor de los libros conocidos; es la tensión hacia el nuevo texto apócrifo a encontrar o a inventar.”¹³ Esta imagen de la biblioteca-literatura es importante porque aúna la producción y la recepción: se trata de un espacio que nutre la escritura, desde el cual se piensa lo que se escribe y en el cual se colocan los libros escritos, se depositan los que han sido leídos o se están leyendo y se sacan los que se leerán; en fin, organiza y muestra los libros poseídos, dispuestos a ser usufructuados en la escritura y la lectura.

Con este punto se completa un conjunto posible de claves que señalan un recorrido hacia a *Si un noche de invierno un viajero*, y una entrada a la novela desde la problemática del lector. En Calvino, como se dijo, esta problemática espeja la de la literatura, igualmente serpenteante y vital: en una primera época, por compromiso da cuenta de la realidad y aviva la conciencia, modifica el mundo, lo regenera, lo reconstruye, y entonces el lector responde como sujeto de aprendizaje; después ambos pasan por las variables señaladas hasta alcanzar la idea final de un lector que arma el rompecabezas, ordena la biblioteca, la literatura, el mundo, el conocimiento. Es más, según la propuesta de *Si una noche de invierno un viajero*, es capaz de buscar el libro, encontrarlo y reconstruirlo.

2. EL VIAJE DEL LECTOR

El análisis de la novela puede partir de la fórmula propuesta por Calvino en el ensayo de 1978 “Los niveles de la realidad en la literatura”¹⁴, ya funcionalizada en esta tesis, con otras intenciones, en el análisis de *El castillo de los destinos cruzados*. Aquí conviene retomar de dicho ensayo la definición de la obra literaria “como una operación en el lenguaje escrito que implica simultáneamente a varios niveles de realidad”¹⁵: el mundo literario es una realidad creada por la actividad mental, una invención que incluye la configuración de un signo cuyo referente no está en la realidad efectiva. Es *una* realidad, compuesta por objetos imaginarios, por un conjunto de elementos que no están situados en *la* realidad pero que sin embargo podrían pertenecer a ella.

¹³ CALVINO, Italo. “La literatura como proyección del deseo”. En: *Punto y aparte*. Ed.cit., p. 261.

¹⁴ CALVINO, Italo. En: *Punto y aparte*. Ed.cit., p. 414.

¹⁵ *Ibid.*, p.397.

Calvino concluye el ensayo afirmando que la literatura no conoce *la* realidad, sino sólo niveles: “Si lo que existe es la realidad, en la que los distintos niveles no serían sino aspectos parciales, o si sólo existen los niveles, es cosa que la literatura no puede decidir. La literatura conoce la *realidad de los niveles*, y ésta es una realidad que seguramente conoce mejor de cuanto se pueda llegar a conocer por otros procedimientos cognoscitivos.”¹⁶

En primer término conviene recordar cómo se configuran estos niveles de realidad dentro del universo escrito o, en palabras del propio autor, “en el interior de la obra de arte considerada como un universo aparte”¹⁷. Propone que la fórmula “Yo escribo/ que Homero cuenta/ que Ulises dice: / yo he escuchado el canto de las sirenas” es el más completo esquema de articulación entre los niveles de realidad en la obra literaria. Se trata de cuatro niveles que señalan el gradual alejamiento del mundo creado respecto del autor empírico y que, paralelamente, se corresponden con los grados de credibilidad asumidos por el lector. Según esta fórmula, el universo escrito converge con la realidad externa en tres instancias: en el punto en que se separa de los pensamientos del autor, en el punto en el que coincide o hace surgir una diferencia entre mundo literario y realidad y, finalmente, cuando el lector, al actualizar la obra literaria, traduce el campo de referencia interno, construido dentro de la obra, en términos de otro campo de referencia externo, que es su realidad¹⁸. Así, su reflexión llega al autor y al lector, de los que señala lo siguiente: en la instancia de escritura, el escritor parte de un dato de realidad que se traduce en una afirmación “yo escribo”, y esto equivale a decir “tú que estás leyendo estás obligado a creer que lo que estás leyendo es algo que alguien ha escrito en un momento anterior: lo que lees sucede en un universo especial que es el de la palabra escrita”¹⁹. Refiere el pacto tácito que se establece entre ambos, por medio del cual quien escribe se compromete a ser coherente y verosímil, y quien lee, a suspender la incredulidad mientras dure la lectura.

De esta manera Calvino, además del texto y los niveles de realidad internos, considera simultáneamente a los sujetos incluidos en el hecho literario que, desde la teoría de la recepción, constituyen el polo artístico (autor) y el estético (lector) y

¹⁶ *Ibid.*, p.414.

¹⁷ *Ibid.*, p.398.

¹⁸ Cf. por los puntos de convergencia, Jürgen HABERMAS “¿Filosofía y ciencia como literatura?” En: *Pensamiento postmetafísico*. Traducción de Manuel Jiménez Redondo. Madrid, Taurus, 1990, p.246. Cf. por los campos de referencia, Tomás ALBALADEJO. *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid, Taurus, 1992, p.11.

¹⁹ CALVINO, Italo. En: *Punto y aparte*. Ed.cit., p. 399.

aportan los horizontes de expectativas que se fusionan en el momento de la concretización, es decir, de la actualización del texto, cuando el libro -y esto es algo que se afirma en la novela que abordamos- finalmente es algo entero, acabado, concluyente: “poder considerar lo que está escrito como algo terminado y definitivo, al que no hay nada que añadir o que quitar” es una “relación privilegiada” que sólo es dada al lector”²⁰.

Sobre esta base, se propone la identificación y el análisis de los cuatro niveles de realidad interiores a *Si una noche de invierno un viajero* y la caracterización de las instancias de producción y recepción en las que esta interioridad entra en contacto con el mundo exterior, según el tratamiento que reciben en la novela.

En primer lugar, bien mirada, la fórmula de Calvino representa la reproducción de un discurso por medio de otro discurso, es decir, el mecanismo que propicia la multiplicación polifónica en un relato; por eso, si se establece su dinámica en *Si una noche de invierno un viajero*, se accede a los diferentes niveles de realidad, de narración y de voces en la novela. Paralelamente, se distinguen las operaciones a las que es inducido el lector que en esta oportunidad constituye nuestra prioridad de análisis, pero también sobresalen las realizadas en el acto de escritura y éstas adquieren relevancia particular finalizando el presente capítulo.

Desde estos intereses, una alternativa de funcionalización de la fórmula permite decir: 1) el escritor de *Si una noche de invierno un viajero*, ‘personaje’ creado por Italo Calvino –que dentro de la novela aparece con su nombre, como autor de un libro titulado *Si una noche de invierno un viajero* que el lector tiene en sus manos-, genera diferentes niveles de realidad 2) a través de un autor de ficción, Silas Flannery, quien cuenta que 3.a) diez autores diferentes dicen 4) en primera persona, cada uno de los diez relatos que constituyen los comienzos de novela. Además, el tercer nivel en este caso es compartido por otra proyección de Silas Flannery que narra, en segunda persona, (3.b.) la historia de un Lector y una Lectora que leen los diez comienzos de novela del cuarto nivel.

²⁰ CALVINO, Italo. *Si una noche de invierno un viajero*. Ed.cit., p. 113.

<p>1. Yo escribo</p> <p>(capítulos I y XII)</p>	<p>2. Que Flannery cuenta</p> <p>(diario-cap. VIII)</p>	<p>3. a. Que Tazio Bazakbal, Ukko Ahti, Voris Viliandi, Beltrand Vandervelde, Silas Flannery, Tekekumi Ikoka, Calixto Bandera, Anatoly Anatolin dicen:</p> <hr/> <p>3.b. Que un Lector (y una Lectora) leen:</p> <p>(los capítulos)</p>	<p>4. yo he viajado una noche de invierno / fuera del poblado de Malbork / asomádome por la abrupta costa / sin temer el miedo y el vértigo / mirando hacia abajo donde la sombra se adensa ...</p> <p>(los <i>incipit</i>)</p>
---	---	---	---

Por otro lado, las declaraciones teóricas de Calvino permiten afirmar que toda esta multiplicidad se reúne en la instancia de recepción, idea que coincide completamente con la Barthes cuando afirma que el lector “es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura”, “la unidad del texto está en su destino”, el lector es “alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito”²¹.

En consecuencia, a la hora de describir o dar cuenta de este proceso de lectura, elegimos empezar, precisamente, por el último nivel que, junto con el penúltimo, constituyen la mitad más cercana a la recepción y explicitan con mayor evidencia la problemática del lector. En efecto, en una primera lectura y atendiendo a la organización externa, se advierten dos ámbitos narrativos: los capítulos y los

²¹ BARTHES, Roland. “La muerte del autor”. En: *El susurro del lenguaje. Op.cit.*, p. 71.

inicios de novela; es decir, se lee cómo un Lector y una Lectora buscan un libro (en los capítulos) y se encuentran diez veces con algo que pareciera serlo (los inicios de novela). De este modo, el hilo narrativo se desdobra en dos planos: uno constituido por la compleja búsqueda de un libro que emprenden el Lector y la Lectora, presentada en capítulos (3er nivel); el otro, compuesto por lo encontrado que, en vez de un libro, resulta ser una decena de comienzos de novelas, cada cual con el título correspondiente (4to nivel). Ambos, capítulos e *incipit*, temáticamente responden a una rigurosa geometría que potencia la búsqueda narrada en los primeros, en otras diez búsquedas: las que se llevan a cabo en los diez inicios de novela. Observamos a continuación estos dos niveles individualmente, en la medida en que sus complejas relaciones permiten separarlos.

ESTACIÓN DE PARTIDA: LOS INICIOS

Según el propio Calvino, su pieza literaria es un intento de “dar la esencia de lo novelesco concentrándola en diez comienzos de novelas, que desarrollan de las maneras más diferentes un núcleo común”²². De inmediato surge preguntar en qué consiste esa esencia novelesca y cuál es el núcleo que vincula las historias. Y muy probablemente, la esencia de lo novelesco sea “la potencialidad del inicio”, esa “espera sin objeto” que toda novela contiene en su comienzo. Pero ocurre que hacer realidad una novela que sólo sea un inicio es un deseo en sí mismo irrealizable, a no ser que se designe ‘inicios de novelas’ lo que sólo son diferentes narraciones que se leen como inicios de novela, a causa de la confianza de los lectores en el autor que los ha denominado así. Además, es evidente que tales comienzos necesitan un relato marco que los contenga, es decir que sólo pueden constituir una parte de la novela. En consecuencia, aunque la *novela-incipit* sea irrealizable, la estrategia del relato enmarcado permite mantener la potencialidad del inicio.

Otra pregunta que surge es por qué buscar esa potencialidad en la novela y no en el cuento, forma narrativa que aparenta ser lo más puro y acendrado del contar. El propio Calvino responde cuando dice: “hoy la regla de escribir breve se confirma también en las novelas largas, que presentan una estructura acumulativa, modular, combinatoria”²³. Cuando habla de “escribir breve” pensar en Borges es nuevamente ineludible, sobre todo si se considera la influencia del escritor argentino en ciertos

²² CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Ed.cit., p. 134.

²³ *Ibid.*, p.134.

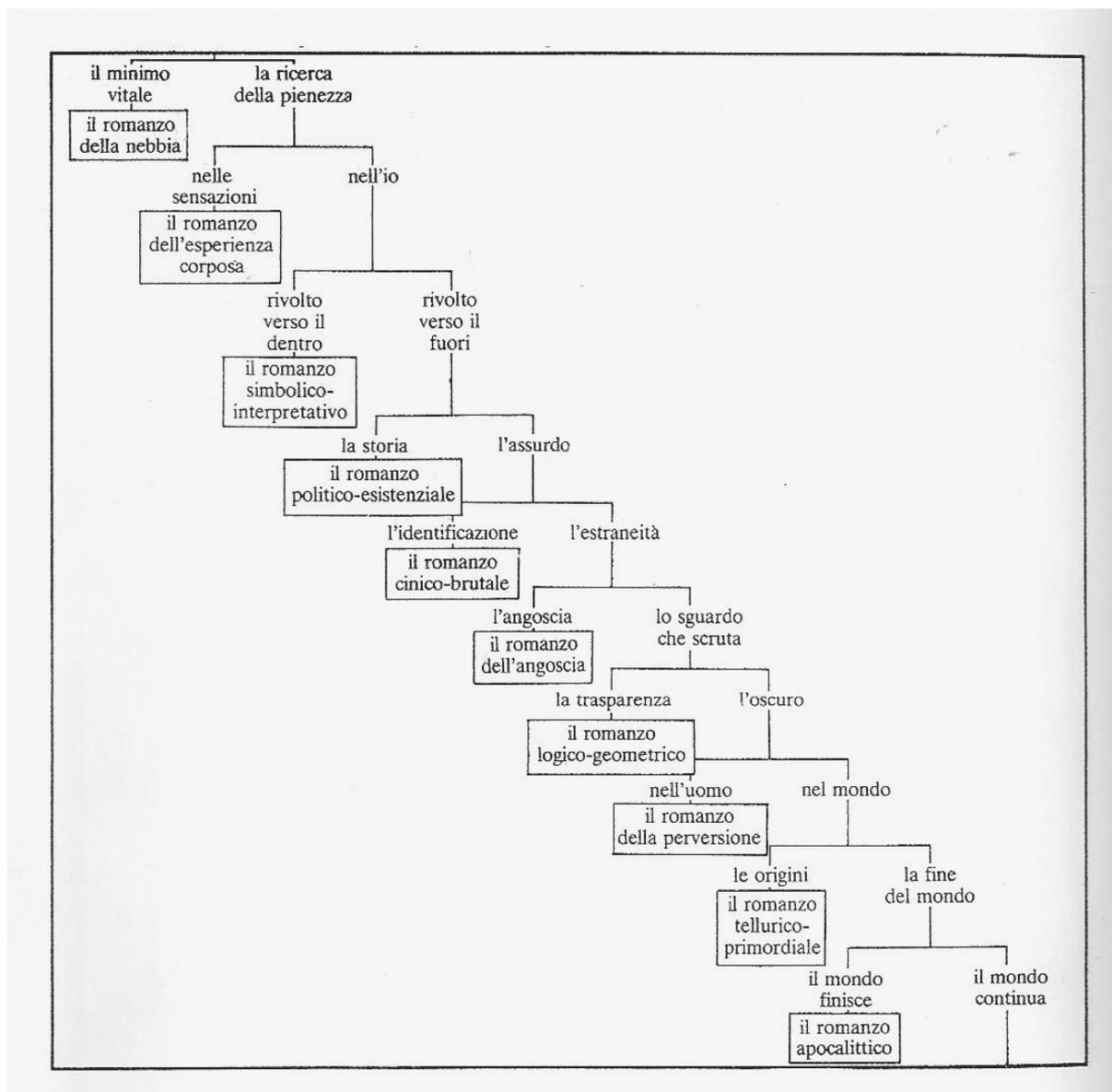
autores italianos -particularmente en el que nos ocupa- a partir de los años cincuenta²⁴. Para la poética borgeana la narración es concebida como un punto que carece de extensibilidad, y un punto, núcleo o germen narrativo que no posea la potencialidad de expandirse adolece, como es lógico, de duración, por lo mismo jamás podrá ser una novela. De ahí se sigue que Calvino, en lugar de dar con un punto que refrena su capacidad de ser extendido para así sostener el efecto del inicio, se enfrenta a “la multiplicidad potencial de lo narrable”, es decir a una constelación de puntos, todos contenidos en la mismidad narrativa.

Es oportuno observar esta multiplicidad de la obra en un esquema del propio autor. Se trata de un diagrama realizado después de publicada la novela, que coincide en gran parte con el que intentamos más de una vez algunos lectores que no accedimos a él en su momento²⁵. Además, datos sobre el contenido y su organización, ofrecidos por Calvino en conferencias ya citadas y en la misma novela, permiten agregar las siguientes referencias explicativas de los inicios:

1. “Si una noche de invierno un viajero”: novela de la niebla, llena de sospechas y sensaciones confusas.
2. “Fuera del poblado de Malbork”: novela de la experiencia, de sensaciones corporales y sanguíneas.
3. “Asomándose desde la abrupta costa”: novela interpretativa, introspectiva y simbólica.
4. “Sin temer el miedo y el vértigo”: novela política, revolucionaria, existencial.
5. “Mira hacia abajo donde la sombra se adensa”: novela cínica-brutal.
6. “En una red de líneas que se entrelazan”: novela de la angustia, de manías obsesivas.
7. “En una red de líneas que se intersecan”: novela lógico-geométrica.
8. “Sobre la alfombra de hojas iluminadas por la luna”: novela erótico-perversa.
9. “En torno a una fosa vacía”: novela telúrico-primordial, primigenia.
10. “¿Cuál historia espera su fin allá abajo?”: novela apocalíptico-alegórica.

²⁴ Cf. PAOLI, Roberto. Seminario “Sobre la influencia de Borges en la literatura italiana contemporánea”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1989. Italo CALVINO. “Jorge Luis Borges”. En: *Por qué leer los clásicos*. Traducción de Aurora Bernárdez, Barcelona, Tusquets, 1992, pp. 242-249.

²⁵ MILANINI, Claudio, FALCETTO, Bruno y BERENGHI, Mario (Coordinación Científica). *Encuentro con Italo Calvino*. Milán, Electa, 1999, p. 106. El esquema original se reproduce en próxima página.



Los relatos que Calvino propone al lector se pueden representar en un cuadro de flujo según el cual, en diez oportunidades, se asume un tema por cada comienzo de novela: el tema del *minimo vitale* en el primer comienzo, “Si una noche de invierno un viajero”, novela *della nebbia*, llena de sospechas y sensaciones confusas. Al ese tema del *minimo vitale* se opone el de búsqueda de la plenitud, *ricerca della pienezza*, que a su vez se bifurca en dos posibilidades: la búsqueda de la plenitud *nelle sensazioni* y la búsqueda de la plenitud *nell'io*. La primera de esas posibilidades, la búsqueda de la plenitud en las sensaciones, es el tema del segundo comienzo, “Fuera del poblado de Malbork”, novela de la *esperienza corposa*; la

segunda de las posibilidades, la búsqueda de la plenitud en el yo, se bifurca a su vez en el tema del *yo rivolto verso il dentro* y el del *yo rivolto verso il fuori*. El yo vuelto hacia la interioridad es el tema de “Asomándose desde la abrupta costa” y el tema del yo vuelto hacia fuera se bifurca en el tema de la historia y en el tema del absurdo. La progresión continúa hasta el final de la obra en la que, entonces, se cuentan diez ‘comienzos de novela’ entrelazados temáticamente, cuyos títulos, además, constituyen por sí mismos un relato: finalizando el capítulo XI, un personaje lector lee en voz alta, de corrido, los títulos de todos los inicios:

Si una noche de invierno un viajero, fuera del poblado de Malbork, asomándose desde la abrupta costa sin temer el viento y el vértigo, mira hacia abajo donde la sombra se adensa en una red de líneas que se entrelazan, en una red de líneas que se intersecan sobre la alfombra de hojas iluminadas por la luna entorno a una fosa vacía -¿Cuál historia espera su fin allá abajo?-, pregunta, ansioso de escuchar el relato.

La dinámica, como se observa, desenvuelve formalmente un proceso iterativo, actúa por repetición y construye una figura geométrica que evoluciona y da por resultado una estructura en todo equivalente a la de un fractal: cada tramo de la novela tiene los elementos necesarios que permiten reproducir el todo, es decir, cada fragmento puede ser visualizado como una réplica de la totalidad, a escala reducida; de modo que también se puede distinguir un complejo juego de *mise en abîme*²⁶ que se multiplican y superponen²⁷.

Por otra parte, en conjunto, el gráfico muestra que nuevamente Calvino propone una lectura envolvente y espiralada: parte desde lo mínimo vital, la brizna, lo ínfimo, ligero y sutil –la novela de la niebla- y crece hasta alcanzar el mundo con su peso; una vez allí, plantea el fin, la disolución, el aniquilamiento, la pulverización –la novela apocalíptica- y todo queda reducido a lo mínimo vital, punto de partida de otro ciclo que podría recomenzar o recomienza. Además, entre estos dos extremos se plantean juegos de oposiciones que se mueven encontradas, se contienen a sí mismas y se retroalimentan.

²⁶ Según Dällenbach, “es *mise en abîme* todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene”. La *mise en abîme* es como un espejo, por eso al relato que la contiene se lo llama *relato especular*. Lucien DÄLLENBACH. *El relato especular*. Madrid, Visor, 1991, p. 95.

²⁷ *Ibid.* Una lectura del texto atendiendo las *mise en abîme*, permite corroborar no sólo la plural utilización de la mismas, sino el modo en que actúan en la lectura, operando como minas que, al ser activadas, producen una explosión en cadena de otras tantas que se desprenden de la primera descubierta.

En cuanto a la acción, en los inicios, diferentes *voes* narradores protagonistas, inmersos cada uno en una trampa, responden a fuerzas ajenas que los dominan. La situación resulta definida por otros personajes, generalmente femeninos, y el aparente cazador termina siendo el atrapado, causa inicial y último efecto de sus ficciones. No le sucede otra cosa al Lector que, desde los capítulos, en diez oportunidades, cree haber encontrado el texto para darse cuenta de que sólo se trata de un error y está leyendo en realidad comienzos de novela. Se enreda con la acumulación de los inicios y de las complicaciones que lo llevan a ellos para, finalmente, no poder reconocer si persigue al libro, a la Lectora, a la vida o a la literatura.

De esta manera, la “estructura acumulativa, modular, combinatoria” se actualiza en toda la extensión de lo narrado, más aún en los diez *incipit*. Cada relato espeja la ficción de la búsqueda y su consecuente encuentro con la ausencia, posiblemente el ‘núcleo común’ que vincula las historias. La primera parte de la secuencia que conforman los títulos indica un recorrido desde la vaguedad de la bruma a la incertidumbre: en la oscuridad de la noche, un viajero, desde fuera, asomándose, sin temer, mira. Es posible que la mirada del viajero se concentre en ese objeto deseado que busca incansablemente y que no termina de configurarse como tal. Lo reafirma la segunda mitad de la secuencia: sólo líneas que se entrelazan, entrecruzan, reverberación de hojas, vacío, y un deseo proyectado hacia lo profundo, ya que si todo esto ocurre, “¿Cuál historia espera su fin allá abajo?” –pregunta el último título, quizás cerrando el relato en sí mismo: es posible que esa historia sea precisamente *Si una noche de invierno un viajero*, obra que el lector (y no el Lector) ha empezado a leer en el capítulo I y recorre hasta el capítulo XII, absorto, entre las líneas, el vacío, y el deseo de llegar a un fin.

Se infiere inmediatamente que el libro que no existe, que es lo no escrito, lo no legible y lo que queda fuera de la narración, determina el movimiento de la misma y el juego de tensiones que la nutre. Alrededor del objeto central y ausente al mismo tiempo, “se forma como un campo de fuerzas que es el campo narrativo”²⁸, red laberíntica que avanza hacia dentro, en una constante refracción por medio de la cual situaciones, personajes, tiempos y espacios se multiplican y se abisman.

²⁸ Calvino usa esta expresión para referirse al anillo de Carlomagno en la leyenda que comenta en la página 45 de su *Seis propuestas para el próximo milenio*. Ed.cit..

Ahora bien, la ausencia del objeto, lejos de aludir a la nada es un impulso para continuar la búsqueda, y la prueba está en el hipotético nuevo título propuesto por el Lector desde el capítulo XI: la hipotética continuación, el futuro *incipit*, se titularía “Pregunta ansioso de escuchar el relato”, expresión elocuente de un deseo de continuidad.

Por lo demás, el conjunto de los inicios constituye un catálogo de las posibilidades narrativas que deja traslucir un intento de contener la totalidad: reúne distintos subgéneros como la novela simbólica, la existencial, la política; incluye especies literarias excluidas del canon, casi perimidas y poco prestigiosas como la novela realista o el *thriller*; junta autores de variada procedencia como un polaco, un cimerio, un belga o un mexicano. En fin, los más variados procedimientos discursivos permiten descentrar las coordenadas espacio-temporales y genéricas, dan lugar a una red de modos, tiempos y espacios divergentes, convergentes y paralelos, y permiten trascender lo europeo y lo contemporáneo con el afán de contener la literatura universal de todos los tiempos.

SEGUNDA ESTACIÓN: EL MARCO

El marco que contiene los inicios, dijimos, es la historia de un Lector que junto con una Lectora buscan un libro. Esta historia constituye el tercer nivel y en él la instancia de la recepción se asume literariamente desde distintas ópticas y en diferentes personajes. El central es el Lector y a partir de él se conforma una red de lectores que pone en contacto variadas posibilidades de leer la/una novela.

Al comienzo, el personaje protagonista es inseguro, no sabe qué lee, está desorientado. Sin embargo tiene claro que quiere recuperar la lectura natural, inocente, primitiva; y esto es tan costoso como dar con la continuación del libro que ha comprado, cuya persecución realiza con vehemencia desde el capítulo II al XI.

Durante estos capítulos, la misma pasión con que persigue al libro y la lectura lo empuja hacia la Lectora que aparece en el segundo. Con el encuentro se abren dos expectativas: una frente a la historia leída, la literatura, la novela por leer; y la otra, frente a la historia de los hechos, la vida, la novela por vivir. Por lo demás, el personaje femenino se convierte en punto de referencia para dar cuenta de diferentes maneras de leer. Como si hubiera sido sacada de la costilla del Lector, pasea, durante todo el relato, la manzana de la lectura ideal. Es “la” lectora: memoriosa, con gustos

definidos, un cúmulo de libros leídos prolijamente, en forma completa y abarcadora. Siempre tiene una novela entre manos, lee todo, hasta el libro que está por escribirse. Es una lectora voraz, quiere leer una novela que crezca, quiere ver crecer la novela como una planta, y que la obra no le imponga nada, menos aún una visión del mundo. Está del lado de la línea de los que leen, de los que tienen el placer desinteresado de leer. Leer y nada más. La función de los libros, que para ella no son instrumento de estudio ni de consulta, es la lectura inmediata.

La biblioteca, ordenada según han llegado los ejemplares a su casa, muestra que no es una Lectora que relea: no busca a menudo los libros que ha leído, más bien los “custodia en la memoria”; sin embargo, los conserva en tanto objetos. Como tales permiten distinguir una parte muerta y durmiente, de volúmenes descartados, y otra viva, de libros diseminados por cualquier parte, como leyéndose a la vez, paralelamente, abiertos, con marcas en las páginas. Según el narrador, esto quizás significa que la lectora quiere vivir o vive vidas simultáneas, con diferentes gentes, en diferentes lugares. Y esto que piensa el narrador quizás significa que para él la lectura y la vida son inseparables, que se lee como se vive, que las relaciones con los libros son como las que se establecen entre personas.

En efecto, la concepción de la lectura de este narrador es muy amplia. Para él no sólo se leen los libros: “Lectora, ahora eres leída. Tu cuerpo se ve sometido a una lectura sistemática”. Además del cuerpo, los gestos también son objeto de lectura junto con las actitudes, modos y señales que traen consigo los usos, las costumbres, la memoria, la prehistoria, la moda, y “todos los códigos, todos los pobres alfabetos mediante los cuales un ser humano cree en ciertos momentos estar leyendo en otro ser humano”.

El narrador indica que el Lector también es leído, y el patrón a seguir es el libro: “la Lectora, ora pasa revista a tu cuerpo como recorriendo el índice de capítulos [...] ora se fija en detalles insignificantes, a lo mejor pequeños defectos estilísticos, por ejemplo, la manzana de Adán prominente [...] ora un detalle físico se convierte en punto de partida y ella toma impulso, recorre (recorréis juntos) páginas y páginas de cabo a rabo sin saltar una coma” (pp. 151-152).

El narrador es un “omnilector” que también lee la biblioteca de la Lectora y su casa en general: de la cocina deduce que es una mujer “extrovertida y lúcida, sensual y metódica, que pone el sentido práctico al servicio de la fantasía”; de la

distribución de los muebles -mantienen el equilibrio entre la concentración de signos y el vacío donde hallar reposo-, que es ordenada por acuerdo y no por rigurosidad, depresiva y eufórica, hospitalaria mientras el huésped se adecue a sus reglas. Además dice: “tu casa puede decirnos qué puesto tienen los libros en tu vida, si te defienden del mundo de afuera, si son un sueño en el que te hundes como en una droga, o si son puentes que lanzas hacia el mundo que a través de los libros puedes multiplicar” (p.142), y en esta afirmación se reconocen distintas funciones atribuidas a los libros, la lectura, y la literatura: evasión, juego, resguardo, fantasía, comunicación, conocimiento.

En oposición al Lector y la Lectora aparece otro conjunto de personajes lectores-lectura: Lotaria, la hermana de la Lectora, quiere saber todo sobre el autor y su contexto, le importan los problemas de género, de cultura, de clase; pretende examinar lo que está más allá de la literatura y del texto, incluido el Lector.

Con ella la lectura entra en la academia y ésta se muestra desde una mirada cáustica que pasa del análisis a la crítica irónica: en general, en la universidad, a la hora de leer una novela, “tendrá que haber quien subraye los reflejos del modo de producción, quien los procesos de cosificación, quien la sublimación de lo superado, quien los códigos semánticos del sexo, quien los metalenguajes del cuerpo, quien la trasgresión de los roles, en lo político y en lo privado” (p.76). En la universidad usan los libros para poder producir libros y esta actitud utilitaria se parodia considerando dos perspectivas: la de quienes no quieren salir de los límites lingüísticos textuales y la de los que buscan en la obra cualquier cosa menos literatura. La pasión por la filología y la erudición, entendidas como envoltura académica que protegen el relato y ayudan al texto a explicitar sus significados, se ha apoderado de Uzzi Tuzii, profesor de un instituto muerto de una literatura muerta escrita en una lengua muerta, que asegura la violencia y arbitrariedad de cualquier interpretación (p.70). En cambio Galligani, un colega “de actitud abierta”, considera la literatura como reivindicación de los pueblos, promueve el estudio de la obra contextualizada, la lectura histórica que subraya los valores ideológicos y revolucionarios, e indaga épocas de censura a través del estudio de publicaciones, fuentes y traducciones (p. 76).

En fin, la puesta en escena de la lectura ideal en la universidad revela el despropósito institucional que atenta contra ella. Mientras tanto, paradójicamente, la novela de Calvino que nosotros leemos, cubre todas las expectativas de una lectura

“universitaria” y ofrece material suficiente para dar lugar a un despliegue teórico de multiplicidad paralela.

Por último, otro personaje lector-lectura se opone a Lotaria, al Lector y a la Lectora: Irnerio es un joven extrovertido, bien informado, que no lee: ha logrado dejar de ser “esclavo de los chismes escritos”, ha aprendido a no leer, para lo que alcanza “mirar las palabras hasta que desaparecen”.

Para Irnerio el arte cuenta “como gasto de energía vital, no como obra que perdura, no como esa acumulación de vida que Ludmila busca en los libros” (p.146). Sin embargo, su relación con la Lectora es intensa: ella cubre la necesidad de que alguien lea y entonces le da tranquilidad porque lo libera de leer. Se trata de “una complementariedad de dos ritmos vitales” en los que la lectura es clave definitoria. Él no la ignora, ha sido lector, pero ha elegido otra funcionalidad para la literatura y la lectura, y se la permite porque sabe que alguien hace cumplir su función y actualización real, adecuada, pertinente, conforme al objeto (p.144).

Irnerio adora los libros y los usa, no para hacer otros libros como los universitarios sino para hacer objetos, estatuas, cuadros. Con las fotografías de sus productos se ha hecho un libro, y seguramente con ese libro impreso hará otras obras que luego se sacarán en otro libro y así sucesivamente.

Se puede ver en este personaje el pasaje desde la concepción individual de autor, libro, lector, a la de sistemas de producción, producto y consumo, con los que el engranaje literario se complica y entra contacto con otros órdenes de la sociedad, de la oferta y la demanda, del mercado y la cultura.

En fin, Lector y Lectora, Lotaria, Uzzi Tuzii, Galligani, Irnerio y el narrador que refiere sus historias, construyen un juego de contraposiciones en torno a la literatura y la lectura. Los une la búsqueda del libro que realizan por intereses diferentes, con métodos diferentes, para leer de manera diferente. Pero todos buscan, disfrutan y sacan partido del encuentro.

Además de la narración que contiene la multiplicidad de lectores-lecturas, en este tercer nivel se ubica el conjunto de los ‘autores’ que escriben los inicios de novela en los cuales incluyen los problemas de escritura que la redacción les va planteando. Pero lo más importante en este material es que después de los lectores-

lectura y los autores-escritura, se encuentran los dos puntos imprescindibles de la fórmula original -“yo escribo / que Homero cuenta / que Ulises dice:”-. Se trata de un signo que supone una articulación fundamental, “la clave de bóveda de la narrativa de todos los tiempos y de todos los países”, la estructura de los cuentos insertados en un cuento marco, la existencia de una narración principal que contiene narraciones secundarias narradas por los personajes.

La particularidad de esta narración marco es la coexistencia de personajes lectores y personajes escritores, y de ello resulta que la multiplicidad del cuarto nivel además de “dicha” es también “leída”. Se infiere que no sólo la escritura origina la proliferación de las historias sino que la lectura también es un agente multiplicador.

Además, en este tercer nivel se accede al punto de comunión entre escritura y lectura y a la afirmación de que la primera “sólo seguirá teniendo un sentido cuando sea leída por una persona aislada y atraviere sus circuitos mentales” (p.172). La idea pertenece a Silas Flannery, personaje protagonista que contiene a los lectores y escritores del marco y a los narradores de los *incipit*. Con él se accede al segundo nivel, “a una subjetividad interior al mundo escrito que se impone a la imaginación del lector y funciona como un dispositivo que conecta los distintos niveles de realidad, incluso crea su existencia y les hace tomar forma en la escritura”²⁹.

ESTACIÓN OBLIGADA: UN DIARIO

En efecto, retrocediendo hacia el origen de los diez escritores y de la historia del Lector, la Lectora y los lectores, nos encontramos con Silas Flannery, fuente de la voz narradora y reflexiva de la totalidad de la novela, núcleo de todos los relatos y razonamientos que venimos revisando. Además, en íntima relación con Flannery y la escritura y la circulación de sus obras, aparecen dos personajes: el traductor Marana y Cavedagna, el editor.

Género autobiográfico, programa narrativo y escritura

Formalmente, Flannery se presenta a través de un formato genérico muy sugestivo: el diario. Un diario, según Blanchot, es el último reducto que un escritor desea preservar a fin de sostener una relación consigo³⁰; según Calvino, responde “a

²⁹ CALVINO, Italo. En: *Punto y aparte*. Ed.cit., p. 408.

³⁰ Claudio Milanini señala que el diario de Silas Flannery reenvía “a diversos puntos del horizonte crítico contemporáneo: Barthes, Blanchot, Adorno, Greimas.” En su: *L'utopia discontinua*. *Op.cit.*,

la necesidad de transformar el fluir de la propia existencia en una serie de líneas escritas, cristalizadas fuera del flujo continuo de los pensamientos”³¹. Las páginas personales de Flannery ocupan el capítulo VIII, están aisladas del universo creado, y tal aislamiento se debe, entre otras cosas, a que se insertan en los límites de un nivel de realidad distinto de los otros niveles que coexisten en el interior de la novela.

Estas páginas constituyen el corazón de la obra y la contienen programáticamente. En ellas está la clave que permite desentrañar la estructura de este caso de ‘novela en la novela’: “Se me ha ocurrido la idea de escribir una novela compuesta sólo por comienzos de novelas. El protagonista podría ser un Lector que se ve continuamente interrumpido. El lector compra la nueva novela A del autor Z. Pero es un ejemplar defectuoso, y no consigue pasar del principio... Vuelve a la librería para cambiar el volumen...”³²

Este elemento de la narración urdido fuera de la lógica temporal propone el reordenamiento de la historia: lo anterior a todo es el diario de Flannery, desdoblamiento primero del “yo escribo”, secuencia resguardada de la lectura de los personajes lectores y expuesta únicamente a la apropiación de un lector efectivo. Es un verdadero tesoro de confidencias, guarda el secreto de la composición y la llave sólo se le concede al lector empírico que, con este artilugio, resulta incluido en la galería de lectores contemplados en la obra. En este sentido, el diario prevé una recepción diferente del resto y, al mismo tiempo, tiende un puente desde la creación literaria hacia otro universo de experiencia, exterior a ella. En el interior, nada de lo escrito escapa a la voracidad lectora que lo fagocita, salvo estas páginas personales, íntimas y privadas, a las que ningún personaje tiene acceso; y que además, según se informa en el capítulo VI, son buscadas afanosamente por un extraño grupo interesado en hallar el “cataclismo de verdad” que representarían por ser, precisamente, el diario del escritor. La idea se espeja en las reflexiones del propio Flannery cuando piensa: “La única verdad que puedo escribir es la del instante que vivo. Acaso el verdadero libro sea este diario [...]” (p.177).

p.151. Ver también BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Buenos Aires, Paidós, 1969.

³¹ CALVINO, Italo. *Collezione si sabbia*. Milano, Garzanti, 1984.

³² *Si una noche de invierno un viajero*. Ed.cit., p. 193. El fragmento constituye una *mise en abîme* del enunciado en tanto refleja el resultado del acto de producción. Por su parte, el diario en sí, capítulo VIII de la novela, es una *mise en abîme* de la enunciación ya que permite 1) la presentificación diegética del productor y del receptor del relato, 2) la puesta en evidencia de la producción y de la recepción como tales, 3) la manifestación del contexto que condiciona (o ha condicionado) tal producción. Cf. Lucien Dällenbach. *El relato especular*. *Op.cit.*, p. 95.

Género epistolar, traducción y editorial

La información del capítulo VI está contenida en unas cartas que Ermes Marana, traductor de Flannery, envía a Cavedagna, el editor. Estos atisbos de género epistolar (en realidad son cartas que el personaje Lector lee, comenta y/o cita) se relacionan con el diario por el fuerte ingrediente autobiográfico y la particular instancia de enunciación, contemporánea a los hechos referidos, que termina exponiendo, desde la perspectiva de un traductor megalómano, las mismas secuencias narrativas que hemos leído en diversas partes de la novela. El tema central de las cartas es la obra de Flannery, contienen datos valiosos sobre ella y sirven además -quizás ante todo- para reunir el ámbito de la traducción con el de la editorial, ambos vinculados con la reduplicación de la escritura.

Cavedagna editor, trae a la novela el mundo empresarial, lleno de insidias y de cometidos espinosos, donde los libros aparecen como “materiales brutos, piezas de recambio, engranajes para desmontar”(p.113). El parecido de Cavedagna con Calvino -y con Flannery- es asombroso: lector desde la niñez, trabaja en una editorial, rodeado de libros que siguen siendo como mensajes de otros mundos pero no puede leerlos: espera jubilarse para hacerlo y confía en la supervivencia de la lectura ingenua.

Marana, traductor de Flannery, traduce incluso de lenguas que no conoce. Supo fundar la Organización del Poder Apócrifo, una secta misteriosa ocupada en robar manuscritos, que ahora se ha escindido en dos ramas: los iluminados partidarios del Arcángel de la Luz, persuadidos de que en medio de los libros falsos hay unos pocos portadores de una verdad quizás extrahumana o quizás extraterrestre; y los nihilistas, partidarios del Arconte de las Sombras, que “consideran que sólo la falsificación, la mistificación, la mentira intencionada pueden representar en un libro el valor absoluto, una verdad no contaminada por las pseudo verdades imperantes”(p.127). Fabulador frenético, considera que “la literatura es válida por su poder de mistificación, tiene en la mistificación su verdad; con que una falsificación, en cuanto mistificación de una mistificación, equivale a una verdad a la segunda potencia”(p.176).

Marana sueña “con una literatura toda de apócrifos, de falsas atribuciones, de imitaciones y falsificaciones y pastiches”. Por eso, al igual que los personajes a los

que refiere su nombre³³, sobrevuela la obra con el propósito de traspapelar las páginas, confundir las ediciones, embrollar los originales, interrumpir las traducciones y trabar comienzos de novelas que quedan en suspenso. Tiene a su cargo la diseminación de los textos que trae aparejada la constante perversión de los mismos, otra manera de reutilizarlos; y también personifica la intertextualidad, mecanismo esencial que articula la literatura.

La confusión del material narrado, la multiplicidad proveniente de orígenes desconocidos que incluso se mezclan y hasta borran, remite precisamente al punto de partida y lo cuestiona. ¿De dónde surgen las historias? ¿proceden de una fuente universal? ¿del viejo indio “Padre de los relatos”? ¿de escritores-sombras que imitan estilos de autores reconocidos? ¿de traductores infieles? ¿de intereses por comisiones publicitarias? ¿de acuerdos editoriales? ¿de manuscritos robados? ¿de alguna Organización para la Producción Electrónica de Obras Literarias Homogeneizadas? ¿de todos? ¿de ninguno?

La contrapartida del planteo sería pensar que la variedad exagerada como posibilidad de armar la novela también implica voluntad de confundir los orígenes, multiplicarlos, difuminar la idea de una fuente única, de un punto de partida individual. En fin, deshacer la imagen de un sujeto autor que escribe. Y nada lejos de esto está Flannery cuando afirma: “También yo quisiera borrar a mí mismo y encontrar para cada libro otro yo, otra voz, otro nombre, renacer; pero mi meta es capturar en el libro el mundo ilegible, sin centro, sin yo.” Igual ocurre cuando manifiesta el deseo de multiplicar sus *yoes*, anexar los *yoes* ajenos, fingir los *yoes* más opuestos a él y entre sí (p.176).

En fin, estamos ante el personaje autor que vive atormentado por la escritura, por las posibles maneras de escribir, las posibles lecturas de lo que escribe, por la independencia de sus novelas respecto de su imagen, por las versiones, perversiones, traducciones, plagios e imitaciones de sus escritos. Él conduce al último pliegue del autor, al primer distanciamiento de quien escribe. Una muestra patente de esto la

³³ Milanini señala que el nombre del personaje reenvía al dios de la comunicación y de las mediaciones y el apellido al de un escritor del Setecientos, Giovanni Paolo Marana, autor de una novela en la que ya aparece la ficción del manuscrito traducido. Cf. *L'utopia discontinua*. El personaje también es llamado “Cagliostro” y aquí reenvía a José Balsamo (1743-1795), aventurero palermitano, médico y ocultista que anduvo el mundo; fue fundador de la Logia masónica en París, donde terminó preso; luego, desterrado, finalizó condenado a muerte en Roma.

constituye el diario en su totalidad y, en particular, los celos que siente por la Lectora que admira al autor de las novelas que lee:

Unos celos punzantes me invaden, no de otras personas, sino de ese yo mismo de tinta y puntos y comas que ha escrito las novelas que ya no escribiré, el autor que sigue entrando en la intimidad de esta joven, mientras que yo, yo aquí y ahora, con mi energía física que siento surgir mucho más indefectible que el impulso creativo, estoy separado de ella por la inmensa distancia de un teclado y de un folio en blanco sobre el rodillo. (p.186)

El mismo desdoblamiento se enuncia con igual claridad desde la lectora - lectura:

No dudo de que usted sea concretamente esta persona y no otro, aun cuando lo encuentre muy parecido a muchos hombres que he conocido, pero el que me interesaba era el otro, el Silas Flannery que existe en las obras de Silas Flannery, con independencia de usted que está aquí. (p.187)

O, por último, se explica desde una voz teórica, en el ensayo que sustenta el presente análisis: “El yo del autor en el acto de escribir se disuelve: la llamada ‘personalidad’ del escritor es interna al acto de escribir, es un producto y un modo de la escritura”³⁴: llegamos así al último eslabón, al primer nivel dentro del texto, y a la instancia más cercana al “yo escribo” que la lectura puede pretender.

VIAJE DE REGRESO

Según Calvino ensayista, el verdadero autor en el momento de la escritura se escinde en dos sujetos: su yo empírico que traza materialmente los caracteres en el papel y el personaje escribiente creado por él con el cual se identifica³⁵, una determinada proyección de sí mismo en el momento de escribir³⁶ que constituye el primer nivel de realidad dentro de la obra.

Este nivel, como los otros, está diseminado en la totalidad de lo narrado, sin embargo, dos capítulos resultan fundamentales para su reconocimiento: el I y el XII. Se lee en primer lugar: “Estás a punto de empezar a leer la nueva novela de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*. [...] has visto en un periódico que había salido *Si una noche de invierno un viajero*, nuevo libro de Italo Calvino que no

³⁴ CALVINO, Italo. “Cibernética y fantasmas”. En: *Punto y aparte*. Ed.cit.,p. 224.

³⁵ CALVINO, Italo. En: *Punto y aparte*. Ed.cit.,p. 402.

³⁶ *Ibid.*, p. 406.

publicaba hacía varios años [...] se sabe que es un autor que cambia mucho de un libro a otro [...]”(p. 9-15).

Se trata de una primera proyección de Italo Calvino que como un narrador-presentador habla, en segunda persona, al lector de su obra *Si una noche de invierno un viajero*. En el capítulo II, ese lector que creímos ser nosotros resulta ser -o también es- el Lector personaje que, dentro del texto, comienza a leer “Si una noche de invierno un viajero”, que resulta ser -o también es- el primer capítulo del libro escrito por Silas Flannery, quien resulta ser -o también es- el personaje de ficción del que depende toda la novela, incluido el ‘Italo Calvino’ del capítulo I. Por otra parte, antes del punto final de la novela, el mismo lector del capítulo I está “a punto de acabar *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino”.

Así se llega entonces al punto de partida de la matriz que, a modo de cajas chinas se repite en toda la novela: desde este primer nivel de realidad se generan los otros tres y se desarrollan en fragmentos que surgen uno del otro y se contienen entre ellos, en secuencias que se espejan, reduplican, multiplican, historias que se repiten desde diferentes focalizaciones; en fin, segmentos, recortes que, lejos de constituir partes inconexas, insisten en mostrar un principio constructivo, exponen una meditación rigurosa sobre cómo se hace la novela, la creación y la recepción. El hecho literario en su conjunto se cuestiona, analiza, somete a juicio, se representa en sus más variadas posibilidades de realización, es objeto de crítica, de ironías y de conclusiones que siempre significan apertura, disponibilidad hacia nuevos razonamientos.

Es que, como señala Calvino, este nivel del “Yo escribo” está ligado a la metaliteratura³⁷. No es difícil deslindar en la novela los aspectos que revelan la voluntad de explicitar la operación realizada con el lenguaje tendiendo a unos efectos estratégicos, de dar cuenta de ella y mostrar los procedimientos compositivos llevados a cabo. Se ha visto que el autor pone en funcionamiento mecanismos formales a partir de consignas, o “constricciones” -según el *Oulipo*³⁸- que organizan, regulan, impulsan y estructuran la escritura del texto; de este modo, los procesos de creación –también los de comprensión e interpretación- se realizan poniendo de manifiesto el entramado del funcionamiento interno de la obra, lo cual favorece el

³⁷ *Ibid.*, p.404.

³⁸ M.J.Calvo Montoro trata extensamente los aspectos creativos de la poética oulipiana desarrollados por Calvino, y específicamente en *Si una noche de invierno un viajero*. En: *El problema del lector ... Op.cit.*, pp. 210-215.

despliegue de una dimensión metaliteraria excepcional³⁹. Por eso, además del relato de la aventura, también leemos la aventura del relato, asistidos por un *scriptor*, “actor (lector-escritor) que, en el interior mismo del proceso textual, es capaz de realizar una transferencia o transducción del proceso mismo de la escritura constructora del texto”: él es el encargado de “materializar el proceso mismo de construcción del texto en el texto, dejando a propósito toda la maquinaria al descubierto con el resultado de una efectiva metatextualidad”⁴⁰.

En efecto, la revelación del mecanismo interno y el espejamiento de lectura y escritura se advierten cada vez que, detrás de cada yo que dice, un instructor teórico indica cómo leer y, al mismo tiempo, una voz ensayística revela cómo se va haciendo y leyendo el relato ... y cómo se podría hacer y leer, lo cual permite desarrollar una posibilidad y también ofrecer un catálogo de las que quedan excluidas y así abrir el espectro hacia lo posible no representado.

3. LA ÚLTIMA (Y PRIMERA) ESTACIÓN

En síntesis, la fórmula con que Calvino reconoce cuatro niveles de realidad en la literatura, en esta novela permite diferenciar también distintos planos de reflexión teórica. En el cuarto nivel –analizado en nuestra ‘estación de partida’- se enfoca específicamente la problemática del narrador, la polifonía del relato y la pluralidad genérica que se corresponde con la dialogía de la narración. En el nivel tercero –la ‘segunda estación’- el narrador es puesto en jaque, junto con la lectura y buena parte de sus posibles modulaciones. El segundo nivel –la ‘estación obligada’- revela los caminos intrincados de la escritura y del mundo del escritor en conflicto.

Es evidente que el primer nivel –‘viaje de regreso’- envuelve la novela, condensa la totalidad de los problemas que desarrolla y conduce al centro neurálgico de las reflexiones en torno a la figura del autor. En efecto, en el umbral del libro el escritor juega a entrar en el mundo narrado con el propio nombre, y así instala en la primera página su proyección más cercana, que luego proyecta en otro personaje, y en otro, y en otros. En dirección inversa, es decir hacia el ‘antes’ del relato, el nombre ‘Italo Calvino’ incluido en la novela reenvía en primer lugar al que los lectores empíricos leemos en la tapa del libro, y éste, a un ‘nombre de autor’. Esto equivaldría a decir que desde el interior del texto se tiende un puente hacia una figura

³⁹ Cf. Jesús CAMARERO, “Principios formales de metaliteratura”. En: *Revista Anthropos*. Nº 208. *Metaliteratura y ficción*. Barcelona. 2005, p. 59.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 61.

exterior y anterior al mismo. Aquí cabe preguntar cuál es la distancia entre el nombre de la primera página y el que aparece escrito en la tapa del libro que leemos; y el de la tapa ¿a qué reenvía?

El tema invita a visitar el artículo de Foucault⁴¹ que, tratando de responder qué es un autor, explica cómo “el vínculo del nombre propio con el individuo nombrado y el vínculo del nombre de autor con lo que nombra no son isomorfos y no funcionan de la misma manera”. Dice además que “un nombre determinado permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros”; y agrega que “el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso”, indica particularidades de ese discurso por las cuales es recibido de manera determinada.

En *Si una noche de invierno un viajero*, Calvino dice que el lector dice: “se sabe que es un autor que cambia mucho de un libro a otro”. También dice que Flannery se lamenta así: “El estilo, el gusto, la filosofía personal, la subjetividad, la formación cultural, la experiencia vivida, la psicología, el talento, los trucos del oficio: todos los elementos que hacen que *lo que escribo* sea reconocible como mío, me parecen una jaula que limita mis posibilidades.” (p.167)

El nombre de autor entonces pone un sello a lo escrito y se relaciona con una especial manera de ser de esos discursos que se agrupan bajo su nombre. Esto se encadena con otra idea de Foucault: “el nombre del autor no está situado en el estado civil de los hombres, tampoco está situado en la ficción de la obra, está situado en la ruptura que instaura un cierto grupo de discursos y su modo de ser singular”. Por eso no reenvía a un afuera sino que circula dentro de los textos, los caracteriza, los agrupa y los ubica en el interior de una cultura y de una sociedad que identifica al autor a través de esos textos. Afuera de la novela –y también dentro de ella- Calvino es reconocido en el mundo del lector, un periódico anuncia su última publicación, se sigue su historia, y se declara que “no publicaba hacía varios años” o que “es un autor que cambia mucho de un libro a otro.” (p. 9-15)

⁴¹ FOUCAULT, Michel. “¿Qué es un autor?” En: *Entre filosofía y literatura*. Introducción y edición a cargo de Miguel Morey. Barcelona, Paidós, 1999, pp. 329-360. Las referencias al autor en este apartado remiten todas al mismo artículo.

Desde la lectura, el autor es definido a través de Ludmila como “la voz silenciosa que le habla a través de los libros, este fantasma de mil voces y sin rostro, tanto más huidizo cuanto que para Ludmila los autores no se encarnan nunca en individuos de carne y hueso, existen para ella sólo en las páginas publicadas, los vivos como los muertos están allí siempre dispuestos a comunicarse con ella, a aturdirla, a seducirla, y Ludmila está siempre dispuesta a seguirlos, con la voluble ligereza de relaciones que se puede tener con personas incorpóreas”.

Desde la escritura, la obsesión de Flannery por desaparecer pone en letra la propia búsqueda de Calvino de un yo otro, el deseo de encontrar un yo diferente para cada libro y capturar en la escritura el mundo ilegible, sin centro, sin yo. A esta intención responde Flannery cuando exclama: “¡Qué bien escribiría si no existiera!; Si entre la hoja en blanco y la ebullición de palabras e historias que toman forma y se desvanecen sin que nadie las escriba no se metiera en medio ese incómodo diafragma que es mi persona!”(p.167). O cuando manifiesta que querría anularse a sí mismo “para transmitir lo escribible que espera ser escrito, lo narrable que nadie cuenta”(p.167).

Desde la desmistificación, o falsificación, o juego de distanciamiento que implica la traducción y/o la edición y reediciones, por medio de Marana aparece la idea de que “desdibujándose la certidumbre sobre la identidad de quien escribe, algo podría cambiar no en la lectura en sí sino más allá, donde se establece la relación del lector con el texto, que es donde se encuentran los cimientos del edificio de la lectura”(p.350)⁴².

Por último, desde el desarrollo ensayístico, Calvino explica la cuestión refiriéndose a Flaubert de la siguiente manera:

Comparado con el yo del individuo como sujeto empírico, ese personaje-autor tiene algo menos y algo más que el primero. Algo menos porque, por ejemplo, el Gustave Flaubert autor de *Madame Bovary* excluye el lenguaje y las visiones del Gustave Flaubert autor de la *Tentation* o de *Salambô*, y cumple una rigurosa reducción de su mundo interior a favor de esa suma de datos que constituye el mundo de *Madame Bovary*. Y algo más, porque el Gustave Flaubert que existe únicamente en relación con el manuscrito de *Madame Bovary*, participa de una existencia mucho más compacta y definida que el Gustave

⁴² Es de subrayar la correspondencia entre esta concepción de la lectura y lo que en términos de Jaus contituiría la fusión de horizontes de expectativa, diálogo que se establece entre autor y lector, diferido en el tiempo, más allá del texto y de la individualidad de ambos.

Flaubert que, mientras escribe *Madame Bovary*, sabe que ha sido el autor de la *Tentation* y que va a ser el autor de *Salambô*; sabe que está oscilando continuamente entre un mundo y otro, y sabe que en última instancia todos esos universos se unifican y se disuelven en su mente.⁴³

Se trata de universos que tienen cabida en el mundo de la palabra y que han sido creados por esta identidad que surge y se mueve dentro del campo literario. El nombre reenvía a su obra, no a su vida, nombra a alguien claramente escindido del “hombre real” que se abisma en sus personajes, en sus historias y en las voces que las cuentan.

Para Calvino el hombre logra definir su yo en ese abismamiento de la literatura. Y lo formula así: “¿qué somos, qué es cada uno de nosotros sino una combinatoria de experiencias, de informaciones, de lecturas, de imaginaciones?”⁴⁴. Entonces, desde afuera, sigue preguntarnos ¿qué son los *incipit* sino una nueva historia de un autor perdido y reencontrado en la maraña de libros, en las imágenes primeras de sus personajes, en sus relatos? ¿qué es cada uno de los *incipit* sino todas las vidas de una vida, cifradas en “el libro” que quiere representar el mundo?

En *Si una noche de invierno un viajero*, la difracción literaria reproduce el fragmentado modo de ser de la realidad efectiva y su análisis lúcido y múltiple. El último comienzo de novela muestra la gradual disolución de un mundo que no en poco se asemeja al infierno, pasa revista a su extraña sintaxis pero reconoce “quién y qué en medio del infierno no es infierno”. Quizás para dejarlo crecer, como se sugiere en *Las ciudades invisibles*. Quizás porque Franziska, la protagonista del último *incipit*, no es más que otra Francesca, puesta mágicamente al final de la búsqueda del libro, para que el narrador, como otro Paolo, dé un salto hacia ella y entonces juntos sobrevivan, en la lectura, al peso del infierno.

Dentro de la novela, pareciera que los Lectores, finalmente, son quienes trascienden la pulverización en virtud del amor que conduce a una misma vida, de un libro que permite lecturas paralelas. Tienen el poder de decodificar los signos del mundo, desafiar la invernal noche de los tiempos actuales y emprender, a pesar de todo, el venturoso viaje hacia la reconstrucción del sentido.

⁴³ CALVINO, Italo. En: *Punto y aparte*. Ed.cit., p. 406.

⁴⁴ CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Ed.cit., p. 138.

4. ACERCA DE CALVINO, EL LECTOR Y LA TEORÍA LITERARIA

Se han revisado en esta parte las expresiones teóricas cuyos intereses, desplazados del ámbito de producción y del objeto textual, focalizan al lector. Del amplio conjunto de abordajes nos hemos detenido en aquellos que ponen luz al proceso de lectura, en particular la literaria, y los que consideran el hecho literario un acto especial de comunicación.

El recorrido desde Husserl permite partir de que el significado no es objetivo pero tampoco simplemente subjetivo; que la conciencia se distingue abiertamente del mundo exterior pero ambos, objeto y sujeto, se interrelacionan y sus existencias están supeditadas entre sí. Las reelaboraciones de Ingarden aportan el análisis de los modos en que la literatura se experimenta como acontecimiento único en la conciencia, y el concepto de concretización que explicita las relaciones que se establecen entre la obra y el lector, a partir de las cuales la obra se transforma. En la integración realizada luego por Iser, la lectura literaria se entiende como un proceso fenomenológico particular.

Además, entre los conceptos tributados por la hermenéutica, a la hora de una síntesis, recuperamos el de “prejuicio” como memoria cultural que abarca teorías, mitos, tradiciones y, por lo tanto, opera como instrumento de conocimiento; y el de “fusión de horizontes” que refiere la amalgama de dos ámbitos de visión, diferidos en el tiempo y en el espacio, que aportan, cada uno, la pertenencia a una tradición y una postura determinada frente a la historia y el lenguaje.

Por otra parte, el paradigma asumido por Jauss que propone la lectura literaria como posibilidad de interpretar y actualizar el arte del pasado, la mediación entre arte, historia y realidad social, y la integración del método estructural y el hermenéutico, tiene correspondencia directa con los desarrollos teóricos y literarios de Calvino: desde este punto de vista, para él la literatura constituye “un lugar privilegiado de la conciencia humana”, explicita “las potencialidades contenidas en el sistema de signos de cada sociedad y de cada época”, y cada obra sigue naciendo, “siendo juzgada, siendo destruida o permanentemente renovada, en contacto con el ojo que lee”.

Como núcleo condensador de las problemáticas relacionadas con la recepción, se ha considerado la obra que para Calvino es “una novela sobre el placer

de leer novelas” en la que intenta “representar el placer de la lectura de un género dado”. *Si una noche de invierno un viajero* contiene la idea de que cada libro nace en presencia de otros libros, en relación y confrontación con otros libros; al mismo tiempo, la lectura de un libro implica esa misma relación y confrontación y, además, suma la complementación entre ellos. Este desarrollo reflexivo en que los problemas de la creación y la recepción avanzan juntos, confiere a la lectura el carácter de composición y recreación del texto.

La novela contiene un amplio catálogo de lectores y lecturas. El personaje Lector quiere recuperar la lectura natural, inocente, primitiva, y con la misma pasión persigue el libro, la lectura, la Lectora, la aventura escrita y la vital. El personaje femenino es una lectora modelo cuya voracidad no la aleja sin embargo de la lectura acabada, definida y sobre todo placentera. Ella lee y vive con los libros vidas simultáneas, en distintos tiempos y lugares; multiplica su existencia y multiplica cada libro con los de su biblioteca, incluido el que aún no ha leído y está buscando y construyendo.

En la novela de Calvino se leen los libros, las casas, los cuerpos, las costumbres, la moda, la memoria, la prehistoria. A través de los lectores se adjudica a la lectura la función de juego, resguardo, escape, fantasía, conocimiento, comunicación. Los seres humanos se leen entre sí, se lee la literatura, la vida y la vida en la literatura. Y la literatura también se usa: para producir libros por pasión filológica, erudición o ideología; para no leer, para acumular libros, para fabricar objetos con los libros. Y los libros circulan en el mercado de los objetos y se producen y así el engranaje literario se complica y entra contacto con otros órdenes de la sociedad, de la oferta y la demanda, del mercado y la cultura.

En fin, creemos haber visitado numerosas estaciones del multifacético viaje que el lector realiza en la obra de Calvino. Además confirmamos que, indagando el acto de leer, escudriñando los pasos del lector y la lectura, el recorrido conduce, inexorablemente, al problema del autor.

Los lectores y escritores coexisten, la literatura es tan dicha como leída, la lectura multiplica las historias tanto como la escritura. En otras palabras, los problemas de la recepción tienen, de alguna manera, su equivalencia en los problemas de la producción. Los sujetos que las protagonizan, cada cual desde su horizonte de expectativa, sumando experiencia de vida y literaria, trascienden el territorio del ‘jardín

privado' y construyen un 'espacio público' en el que se lleva a cabo la comunicación, incluso entre horizontes que la historia de la humanidad ha supuesto irreconciliables.

El viaje entonces conduce al comienzo, al problema del autor, de la sociedad que nutre la literatura y se nutre de ella o, en otro plano, a las lecturas que nutren la escritura. Interesa por esto revisar, en el último tramo de la tesis, los libros que aportaron material a la escritura de Calvino y los criterios con los cuales construyó su biblioteca.

XII. TERRITORIO LIMÍTROFE: EL CANON

1. TERRITORIO LIMÍTROFE

En la organización del trabajo y de acuerdo con los aspectos desarrollados, cabe ubicar el tema del canon en el ámbito de la recepción. Pero reconociendo que las problemáticas que genera hacen del suyo un territorio de frontera e inestable: el canon concierne a la producción, al producto y al consumo; tiene que ver con el repertorio, involucra la institución y afecta el mercado. En términos generales, su existencia y definición se relaciona con los cambios sufridos en el estatuto de la literatura a través del tiempo: él como ella, ambos fluctuantes, han dependido de una misma serie de variables que incluye, entre otros, asuntos de tradición, contexto, valor, género, gusto, bienes, instituciones, ideología y sectores de poder.

Es posible advertir el registro de principios canónicos en la *Poética* de Aristóteles o, antes aun, en Platón, desde cuyo entendimiento un determinado grupo de obras, que hoy llamamos literatura, no era recomendable para una república ideal. Sin embargo, como cuestión relevante de la teoría, adquiere renovado vigor en las últimas décadas del siglo XX, sobre todo a partir de las controversias suscitadas por los estudios culturales, y estalla en 1994, cuando Harold Bloom publica su estudio *El canon occidental*. Desde entonces proliferan las miradas en torno a los problemas que suscita, las funciones que desempeña, los alcances y efectos que produce.

El término *canon* en su origen griego remite al concepto de vara o madera recta que sirve para medir y, en sentido figurado, pasa a significar norma de conducta, es decir que entonces adquiere connotación ética. Su ingreso en las artes ocurre cuando Policleto de Argos, bronceista del siglo V a.C., expone las proporciones de la figura humana perfecta en su tratado *Canon*, hoy desaparecido.

En los estudios literarios data del siglo III a.C.: para los filólogos alejandrinos designa la lista de obras elegidas por su excelencia en el uso de la lengua y, por tanto, dignas de ser imitadas. Por otra parte, la idea de la existencia de un canon laico toma cuerpo en la época de Dante y se formaliza en la crítica de la estética prerromántica del siglo XVIII¹.

En cuanto al término *clásico*, Borges señala que “para fijar lo que hoy entendemos por clásico es inútil que este adjetivo descienda del latín *classis*, flota, que luego tomaría el sentido de orden”². Sin embargo, si atendemos a la palabra *classicus* en su acepción de “ciudadanos de primera clase, selectos”, y tenemos en cuenta que en sus orígenes romanos el término pertenece a la esfera de la administración y nombra a la clase social que paga las contribuciones más altas, un giro la orienta claramente hacia el sentido de destacado, o superior, que actualmente conserva.

En el ámbito de las letras ingresa a partir del siglo II, con Aulio Gelio. Designa a los escritores que se destacan por escribir perfectamente y que por esa razón ofician de modelos. Conserva el rasgo de ejemplaridad durante la edad media y el renacimiento y se usa para nombrar al autor que se lee y estudia por su excelencia y por ser considerado un modelo a seguir. Como por lo general estos autores paradigmáticos son de origen griego o romano, el término clásico termina aplicándose a ellos y por extensión se denomina ‘antigüedad clásica’ a ese periodo artístico e histórico.

De esta manera, clásico y canónico coinciden en la consideración de excelencia y valor ejemplar. Pero mientras el primero indica individualidad y remite a un autor o a una obra, el segundo en cambio implica conjunto y también selección; por lo tanto, conlleva la idea de haber sido sometido a juicio, haber pasado por las pruebas de la crítica y haberlas superado.

En efecto, dentro del sistema literario, la idea de canon reenvía por lo menos a estos dos aspectos: a la existencia de un modelo o un referente ideal a la hora de considerar las obras -y en consecuencia a las características o preceptos que derivan

¹ ZONANA, Gustavo. “Concepto de canon en el contexto de las prácticas críticas y teóricas de las últimas décadas. Revistas culturales y construcción del canon”. Mendoza, 2001. Artículo sin publicar; original facilitado por el autor.

² BORGES, Jorge Luis. “Sobre los clásicos”. En: *Obras completas (1923-1972)*. Buenos Aires, Emecé Editores, p.772.

de ellas en tanto ejemplares-, y a la idea de repertorio o catálogo de autores o autoridades³. Es decir que, desde esta perspectiva, el canon literario sería un subconjunto de textos paradigmáticos, incluido en un conjunto mucho más amplio de escritos que aspiran, quizás siempre, a entrar en ese grupo de los selectos.

En una definición que se supone “sencilla y práctica”, es “una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas”⁴: incluso precisado desde una supuesta sencillez, incluye la idea de elección dentro de una totalidad, limitada por determinados criterios -en este caso de valor y excelencia- los cuales ponen de relieve determinados rasgos caracterizadores y señalan las obras consideradas ‘imperdibles’ dentro del corpus general de la literatura.

Este criterio clasificatorio que también implica reprobación y en cierto modo condena de una parte de las producciones, se hace particularmente notorio en el ámbito religioso cuando, en el siglo IV, se definen las obras que pertenecen al canon bíblico cristiano y, simultáneamente, quedan al margen las llamadas apócrifas. Algunos autores señalan como problemática o errónea la analogía de este sistema con el literario. No lo es al menos en cuanto esta acción, en su momento, produce una doble consecuencia: por un lado muestra el lugar de la institución que decide; por otro, legitima su autoridad. Lo mismo sucede hoy con el canon literario y las instituciones a las que compete su sanción, a saber, la académica y otras de ámbitos tan variados como el político o el periodístico, las cuales establecen, en definitiva, el conjunto de libros que ‘oficialmente’ representa a una comunidad.

De aquí surgen, al menos, tres líneas de desarrollo entrelazadas: una que sigue la relación entre canon e institución, otra que lo afilia a la fuerza estética, y una tercera que abre la posibilidad de que coexista una pluralidad de cánones.

2. INSTITUCIÓN Y HERENCIA

La primera línea remite a la figura de Frank Kermode y sobre todo a conceptos vertidos en su conferencia de 1979, “El control institucional de la interpretación”⁵, hoy reeditada y objeto de opiniones encontradas. Además, este autor de la crítica

³ Cf. SULLÀ, Enric. “El debate sobre el canon literario”. En: SULLÀ, Enric (Compilador). *El canon literario*. Madrid, Arco Libros, S.L., 1998, p. 20.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵ KERMODE, Frank. “El control institucional de la interpretación”. Conferencia dictada en Skidmore Collage, traducida por la revista *Saber* que la publicó en 1986, y hoy reproducida por SULLÀ, Enric (Compilador). *Op.cit.*, pp. 91.

anglonorteamericana aborda el tema del canon en dos trabajos reconocidos: *Forms of Attention*, de 1985⁶, y *History and Value*, de 1988⁷. En el primero describe al canon, por una parte, a partir de la historia de objetos inusuales que desaparecen, o al menos aparentemente, y son restituidos después de largos períodos (un ejemplo es *Fortuna de Botticelli XIX y XX*, rescatado por la crítica del siglo XIX y en especial por la escuela inglesa de historia del arte de Aby Warburg); por otra parte, analiza el caso de las obras que nunca salen del canon, requieren de la atención constantemente pero reclaman permanentes ajustes en su interpretación (es el caso de *Hamlet*, de Shakespeare).

El segundo libro, *Historia y valor. Ensayos sobre literatura y sociedad*, reúne conferencias realizadas en Oxford y en Londres. El primer grupo, bajo el título *La literatura burguesa en los años treinta*, muestra la capacidad de aquellos textos que reflejan la realidad sin asumirse explícitamente como de reivindicación social. El segundo grupo, *Historia y valor literario*, se basa en las consideraciones críticas anteriores y elabora una teoría general sobre la constitución de los cánones literarios.

A la luz de estos estudios se entiende que Kermode piensa el canon en un sentido regulatorio y dinámico. Para él el canon se construye por las necesidades de la memoria cultural: en la medida en que le resulta imposible ‘procesar’ todos los hechos que conformaron el pasado, la memoria histórica acude a un instrumento selectivo que le permite conservar la vida de los objetos culturales relevantes. A través del canon, esos objetos culturales considerados valiosos por una generación se transmiten a las generaciones siguientes. En consecuencia, los cánones “son cómplices del poder; su utilidad reside en que nos permiten manejar información histórica de otra manera imposible de dominar. Y efectúan esa operación afirmando que algunas obras son más valiosas que otras, más merecedoras de nuestra minuciosa atención”⁸. Es decir que ingresan en el canon aquellos textos del pasado que se comportan como poseedores de valores transhistóricos y que los lectores presentes revisten de una “modernidad perpetua”⁹.

⁶ KERMODE, Frank. *Formas de atención. Los procesos y la naturaleza de las fuerzas históricas que contribuyen a establecer los cánones por los que algunas obras de arte merecen estas especiales formas de atención*. Traducción de Claudia Ferrari. Barcelona, Gedisa, 1988.

⁷ KERMODE, Frank. *Historia y Valor. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Traducción de Nora Catelli. Barcelona, Ediciones Península, 1990.

⁸ *Ibid.*, p. 152.

⁹ KERMODE, Frank. *Formas de atención. Op.cit.*, p. 100.

Los textos canónicos se vuelven atemporales y modernos a la vez en virtud de que promueven la revisión interpretativa: “A pesar de que una época o una comunidad en particular definan un modo correcto de atención o un campo de interés lícito, siempre habrá algo más y algo diferente que decir [sobre ellos]”¹⁰. La construcción del canon aparece en Kermode como una instancia necesaria para la valoración. Por ello afirma que “aunque variable, siempre existe en literatura alguna clase de canon que permite efectuar valoraciones” sobre la significación de una obra literaria, en su propio contexto de producción y sobre su capacidad para proyectarse en obras posteriores¹¹. Dicha construcción la llevan a cabo instituciones culturales de diversa naturaleza, las cuales se sirven de dos estrategias básicas: la selección y el comentario.

Según expone en la conferencia de 1979¹², la institución que ejerce el control de la interpretación se manifiesta en universidades, escuelas y sociedades académicas y está constituida por “una comunidad profesional dotada de autoridad (no indiscutible) para definir (o indicar los límites de) un tema, imponer valoraciones y dar validez a interpretaciones”¹³. Se relaciona con otras instituciones y penetra en el mundo del poder aunque por sí sola es bastante débil. Es una corporación que se perpetúa a sí misma, jerárquica, dominada por el arbitrio de los miembros más antiguos, que eligen a sus sucesores entre los jóvenes formados por ellos, desde su competencia, con sus prácticas y en sus propias técnicas. Entre sus funciones y en relación con el canon, la institución controla las actividades exegéticas de sus miembros con recursos sutiles como lo son las restricciones canónicas y hermenéuticas: dicen qué se puede o se debe interpretar y cuál es el modo permitido.

El análisis de Kermode se desarrolla a través de la analogía entre la institución académica y la eclesiástica y el paralelo, tal como lo desarrolla, resulta poco feliz en su conjunto, sobre todo cuando da lugar a comentarios como los que siguen: la institución carece de “credos formales” y de “derecho a castigar a los legos” por lo tanto no puede ejercer el “rigor eclesiástico representado por Trento”; en ella “resulta imposible resolver el problema quemando tanto los libros como las

¹⁰ *Ibid.*, p. 99.

¹¹ KERMODE, Frank. *Historia y Valor. Op.cit.*, p. 89.

¹² KERMODE, Frank. “El control institucional de la interpretación”. En: SULLÀ, Enric (Compilador). *Op.cit.*, 91.

¹³ *Ibid.*, p. 92 y ss.

personas que apoyan su pretensión de ser incluidos”¹⁴. Por este camino construye un concepto de canon literario desproporcionadamente fuerte en relación con la institución que lo establece y conserva, la cual, en su raquitismo aparente, deja bastante que desear en el marco humanista que por otra parte se supone que opera. La posible apertura se traduce en “amenazas exteriores” que son “legitimadas” o aniquiladas”: generalmente ocurre lo primero debido a “la relativa ausencia de poder”, la “porosidad de la organización”, el “predominio protestante”, o su inclinación al pluralismo y la relativa sistematicidad. Pese a todo, existen pruebas “de la capacidad de la institución para controlar las innovaciones e inquietudes marginales” que, sin embargo, entran de la mano de nuevos procedimientos hermenéuticos, propiciados por corrientes teóricas que incluso suelen lograr cierto éxito en el interior de la institución. Llegan acompañadas de algún “fervor ideológico” y alteran: perturban los intereses interpretativos, corren los límites del objeto de estudio, y en consecuencia la historia, las instituciones y el sentido resultan seriamente afectados. En opinión de Kermode, es de esperar que la institución pueda ejercer algún control sobre tal “barbarie”, a través de la intervención en los nombramientos y promociones.

Con todo e ironías aparte, termina afirmando que el espacio institucional regula la inclusión de estas novedades y tiene cierto poder para imponer un determinado canon. Es más, para Kermode resulta impensable un proceso de canonización fuera de algún marco institucional¹⁵. Al mismo tiempo, lo que el canon revela es una forma de atención de las comunidades académicas sobre ciertos objetos que se incorporan en él; los que quedan fuera se ven, generalmente, según la regla de una mirada ‘de época’: logran una atención esporádica –la de su momento de aparición–, de corta vida. Los textos que ingresan en el canon, en cambio, adquieren una inmunidad virtual a la acción del tiempo¹⁶. Después del proceso de selección, que es habitualmente largo, cuando la obra o el objeto estético ingresa en el canon, el tiempo parece detenerse: “sólo los observadores, los intérpretes son mutables y están sujetos a la acción temporal”¹⁷.

¹⁴ *Ibid.*, p. 103.

¹⁵ KERMODE, Frank. *Historia y Valor. Op.cit.*, p. 164.

¹⁶ KERMODE, Frank. *Formas de atención. Ibid.*, p. 115.

¹⁷ *Ibid.*, p. 137.

Los cánones son instrumentos de supervivencia para resistir la acción del tiempo, pero no para resistir la acción de la razón. Por eso se modifican. A diferencia de lo que ocurre con los cánones religiosos, en la literatura y en las artes se puede preservar la modernidad de las elecciones sin renunciar al derecho de agregar o incluso de excluir miembros de ella mediante el recurso económico y fácil del comentario. El trabajo de construcción y preservación del canon en literatura es una acción polifónica: “se lleva a cabo por medio de varias voces que cooperan, por más que lo hagan de mala gana, para lograr un fin, y no por medio de una autoridad central que se resiste a sus desafiantes”¹⁸. Las transformaciones y modificaciones del canon dependen de una revisión crítica de los modos en que estas operaciones se llevan a cabo. Y cuando un grupo institucional cuestiona frontalmente un canon determinado, más que la abolición del concepto mismo de canon, lo que propone es su reemplazo por otro¹⁹. El concepto en sí, como es de observar, se sostiene con bastante rigidez.

3. FUERZA ESTÉTICA Y VIDA ETERNA

Otra postura frente al tema se manifiesta con Harold Bloom, cuyos primeros trabajos críticos, de fines de los años sesenta, versan sobre los poetas del romanticismo inglés. Es indudable que este corpus de estudio ha influido en la formación del crítico al menos en dos aspectos fundamentales: uno, en la consideración del escritor como poseedor de una personalidad fuerte –el genio romántico–; otro, en la consideración de la obra atendiendo especialmente a sus valores estéticos²⁰. Desde estos parámetros se explica en cierta forma su ataque a la transformación promovida por los estudios culturales, cuyas manifestaciones -feminismos, marxismo, psicoanálisis lacaniano, neohistoricismo, semiótica, deconstrucción- constituyen lo que llama ‘Escuela del Resentimiento’.

La obra clave para este tema, *El canon occidental*, estudia veintiséis escritores que elige por ser sublimes y representativos de cánones nacionales y de géneros. La

¹⁸ *Ibid.*, p. 121.

¹⁹ KERMODE, Frank. *Historia y Valor. Op.cit.*, p. 154.

²⁰ Cf. ZONANA, Víctor Gustavo. Original citado, pp. 4-5.

grandeza de sus obras reside en la fuerza estética: dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia²¹.

La fuerza estética determina que un texto canónico produzca un placer del más alto orden, ni fácil ni efímero. Esta idea se funda en el “argumento hedonista”: la obra canónica promueve un placer cualitativa y cuantitativamente distinto del que promueve una obra que no lo es. Por esta razón un texto canónico admite y provoca reiteradas relecturas; el que no lo es, en cambio, no resiste una segunda.

En este orden de los efectos, la originalidad atañe directamente al acto de recepción. Posibilita leer y releer como si nunca se hubiera leído antes una obra que, en cambio, ha sido abordada con cierta insistencia y se seguirá abordando. De esta originalidad también deriva la doble extrañeza del lector, experimentada frente al libro y frente a sí mismo. Además, como la fuerza estética constituye un valor universalmente reconocible y por lo tanto no se ciñe a un determinado contexto, la obra que la posee es capaz de interpelar a cualquier lector, de cualquier tiempo y lugar.

En el planteo de Bloom es absolutamente explícito el deseo de desnudar el mundo literario de ideología y devolverlo al ámbito de la estética exclusivamente, aunque, al mismo tiempo, admite que la alianza de lo sublime y el poder financiero y político no ha cesado nunca y, presumiblemente, nunca lo hará ni podrá hacerlo (p.43). De aquí su concepción elitista del canon y de lo literario en general: para Bloom los textos no se incorporan en el canon gracias a la acción de grupos sociales dominantes o de publicidad exitosa y campañas de propaganda sino por la acción de sus autores que se sienten elegidos por determinadas figuras ancestrales (p. 30).

La gran literatura es autosuficiente respecto de las causas más valiosas (p.38) dice Bloom. La originalidad, la polémica, se instalan en el propio mundo literario; no están en algo externo, social, sino que son inherentes a las bellas artes: se entra al canon desde dentro de la tradición (p.38). Ahora bien, el autor canónico siente angustia ante la magnificencia de esa tradición y de la influencia que ejerce sobre él, por eso lucha con ella para crear algo distinto: sólo desplazando y superando otras obras tendrá lugar la suya. El buen escritor, el escritor fuerte es aquel que siente *la*

²¹ BLOOM, Harold. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Traducción de Damián Alou. Barcelona, Anagrama, 1996, p. 39. Cuando se cita por esta edición el número de página se consigna a continuación de la cita.

*angustia de la influencia*²², y por ella se ve obligado a ‘matar’ a sus propios antecesores y maestros literarios. Así trasciende al precio de asumir y litigar ferozmente con la tradición en la que se inscribe.

De aquí que Bloom conciba la literatura como competencia y su historia como una historia de lucha encarnizada por entrar al canon. El canon otorga vida eterna, abre paso a la memoria que, en definitiva es una forma de la inmortalidad, por eso entrar en él equivale a ganar una batalla contra la propia muerte.

4. CRITERIOS Y VARIACIONES

Hasta aquí se ha desarrollado la arista del canon que se relaciona con la idea de modelo, de institución y de lista o catálogo. Pero esta problemática se multiplica ante la consideración de Alastair Fowler²³, según la cual una diversidad de cánones coexisten al mismo tiempo, en una misma sociedad, en un determinado espacio geográfico: el canon ‘potencial’, que comprende la totalidad de la literatura oral y escrita; el ‘accesible’, o parte disponible del anterior, en un momento dado; los cánones ‘selectivos’, compuestos por las listas de autores y textos determinados por antologías, programas o reseñas críticas; el canon ‘oficial’, mezcla o suma de estas listas; el canon ‘crítico’, promovido sobre todo por la actividad académica y formado con las obras que son objeto de artículos y libros reiteradamente; el canon personal construido por cada uno de los lectores en su biblioteca particular.

En cualquier caso resulta tan difícil determinar los criterios clasificatorios como concentrar en una definición qué es el canon. Para evitar el problema que supone esta determinación, Harris propone en cambio, identificar las funciones que puede asumir un conjunto de obras o autores seleccionados²⁴.

Un canon puede proveer un modelo, dice Harris, pero al mismo tiempo se permite serlo de muchas cosas. Para los alejandrinos, por ejemplo, las obras canónicas son modelo de los mejores usos gramaticales; para Cicerón y Quintiliano, la expresión superior de las diferentes virtudes sociales, o sea, modelo moral. Ambos modelos, por otra parte, cambian constantemente a través del tiempo: los primeros, por el carácter dinámico y vital de la lengua que suscita cambios modélicos en sus

²² BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York, Oxford University Press, 1973. Éste es el título de uno de los libros con los que Bloom revoluciona la crítica literaria norteamericana.

²³ HARRIS, Wendell. “La canonicidad”. En: SULLÀ, Enric (Compilador). *Op.cit.*, p. 42.

²⁴ *Ibid.*, p. 48.

gramáticas, aunque mucho más lentos que los ocasionados por el uso; los segundos varían según los regímenes políticos y las ideologías que a su vez sustentan la posibilidad de construir un canon. De cualquier manera, desde esta función, las obras canónicas ‘ilustran’ determinadas categorías literarias y/o extra-literarias y constituyen ejemplos dignos de ser imitados.

Otra función que puede revestir un canon es proporcionar conocimiento cultural básico “para interpretar los textos del pasado, ver los temas actuales con perspectiva histórica y orientarse en los logros estéticos, cambios sociales y políticos y debates filosóficos que han durado siglos”²⁵. En este caso, la selección responde al objetivo de enriquecer la memoria colectiva, el conocimiento y la conciencia comunes.

Un canon además puede crear marcos de referencia comunes, es decir constituirse en un conjunto de libros en que una comunidad interpretativa referencie sus prácticas. O dar muestras de un intercambio de favores, revelando el reconocimiento que los escritores se prodigan entre ellos. O servir de legitimación de una teoría en tanto conjunto de obras que precisamente demuestren la funcionalidad del método propuesto por una determinada corriente o escuela. O subrayar la relación literatura e historia, ya que la primera pone luz a la época en que se escriben los textos y la segunda determina la interpretación de los mismos. Otra posible función es el pluralismo, asumida por antologías o selecciones de los propios autores que tratan de incluir variedad de etnia, géneros, nacionalidades o credos.

En fin, Harris termina afirmando que en realidad los cánones más que componerse a partir de textos lo hacen desde los modos en que ellos son leídos. Por lo demás, no hay un solo canon. Los procesos de selección son constantes, las selecciones se basan en más de un criterio, y ‘el poder’ que influye en ellas proviene de muy variadas fuentes –políticas, morales, estéticas, económicas, religiosas- tan interrelacionadas que no es simple determinar cuál está por encima de las otras.

En síntesis, no hay cánones sino opciones guiadas por determinados objetivos de entre los múltiples posibles que existen. Y en una selección se pueden incluso avizorar objetivos o funciones que el mismo organismo selectivo no consideró.

²⁵ *Ibid.*, p. 51.

5. CANON, RESPUESTAS Y REACCIONES

Sobre la base de una muestra breve pero variada de la problemática del canon, se puede intentar una síntesis de las actitudes asumidas frente a él.

Una, quizás la delineada con mayor nitidez, es la valoración de autores canonizados que incluye, paralelamente, la posibilidad de incorporar otros excluidos sin cuestionar el canon existente. Esto promueve procedimientos de revalorización a cargo de las nuevas generaciones que, a través de mecanismos de actualización, permiten y/o provocan el acceso de textos y autores subestimados, ignorados o no comprendidos en épocas anteriores.

Otra actitud es la incorporación de obras marginadas y por tanto la modificación del sistema de canonicidad en diferentes grados hasta la propuesta de un sistema diferente. En este caso la incorporación de grupos de obras o autores delimitados se sugiere a partir de categorías específicas; por ejemplo, literatura escrita por mujeres, literatura regional, literatura testimonial. Las principales propuestas de canonización de este tipo planean la inclusión, sobre todo, de textos de grupos discriminados, en particular desde la perspectiva de género y de etnia.

Pero cuando se habla de reacciones o respuestas frente al canon o a partir del canon, no sólo se considera la inclusión o exclusión de obras y autores canónicos sino que se atiende también a la construcción de nuevos presupuestos de lectura, algunos formulados sobre la base de disciplinas no literarias como sucede dentro de los estudios culturales. Con estas propuestas que implican reformular la crítica no se trata de incorporar modificaciones en el sistema sino de canonizar obras nuevas, producir nuevas lecturas de obras ya canonizadas y apoyar la escritura de textos para ser incorporados en un nuevo canon. Son en general estudios que a la larga tienden a la descanonización, al cuestionamiento y desmitificación de la importancia concebida al canon y por tanto a las obras que suelen resultar elegidas, argumentando que tal elección se debe a procesos manipulados por los grupos de poder.

De cualquier manera, los diversos casos de estudios que origina esta problemática se centran en alguna de las tres dimensiones del canon considerado o bien como catálogo, o modelo, o precepto. Si los estudios pretenden establecer cuáles

obras o autores lo integran, se atiende al concepto como catálogo. Pero en la medida en que se pretende cuestionarlo o transformarlo, se pasa de concebirlo como un listado a explicitar categorías que permitan la incorporación o eliminación de obras o autores, y en este caso opera la acepción de modelo. Por último, aquellos estudios que desmitifican la canonicidad de determinadas obras o que pretenden establecer un nuevo sistema de canonicidad, intentan poner en evidencia, con mayor o menor claridad, que todo canon literario es el resultado artificial de criterios de un grupo social, impuestos a la sociedad en general como naturales y verdaderos: en este caso se alude a lo preceptivo.

La última opción lleva a pensar el canon -y por consiguiente la literatura en general- como una construcción social. Además implica que existen cánones literarios según la instancia del circuito literario que se analice. Esta mirada es la que vuelve al canon más polémico porque subraya sobre todo su vinculación con el poder y la ideología dominantes. Desde este punto de vista, constituye un corpus de obras y de autores que las instituciones controlan y regulan, que luego una comunidad acepta como legítimo y preserva considerándolo parte de su herencia histórica y de su identidad colectiva.

Esta concepción se toca con el sentido político, desde el que constituye un elenco de obras y autores que sirve de espejo cultural e ideológico de la identidad nacional, fundada en primer lugar en la lengua, resultado de un proceso de selección sobre todo institucional, o de minorías dirigentes, culturales y políticas. O, según Rusch, como un “conjunto normativo de productos literarios que colaboran en el proceso de construcción de una identidad cultural y social y, al mismo tiempo, puede ser usado como instrumento de control cognitivo, estético, moral, político y económico”²⁶.

En síntesis, la noción de canon vista desde múltiples perspectivas posibilita profundizar el análisis de la institución literaria, la función de la crítica y sobre todo de la teoría como un espacio de controversia y de pugna, que no sólo debe estudiarse para conocer su historia, reconocer modificaciones e identificar funciones sino, y sobre todo, para intervenir conscientemente en sus formulaciones.

²⁶ RUSCH, Gebhard. “The status of authors within literary systems: challenging the canon; an explorative investigation of Alfred Döblin’s status within the German literary system in 1997”. En: *Poetics*, 26, 1999, pp. 367-384.

XIII. EL CANON Y CALVINO

De joven, mi aspiración era transformarme en un “escritor menor”. Porque estaban los llamados “menores” que me gustaban y de los que me sentía más cercano. Pero ya era un criterio equivocado porque presupone que existan los “mayores”.

*Italo Calvino**

Para Calvino también el canon funciona desde tres dimensiones: como catálogo, en tanto de alguna manera construyó uno propio, bastante heterogéneo, que muestra una concepción abierta y a veces inesperada de la literatura; y como modelo y norma, en tanto las obras y autores elegidos a lo largo de la vida son luego los ejemplos de sus *Seis propuestas para el próximo milenio*, conjunción prístina del catálogo personal con lo ejemplar y lo preceptivo.

Italo Calvino se ocupa especialmente del tema en 1981, en el ensayo “Italianos, los exhorto a los clásicos”, destinado inicialmente a una publicación en el prestigioso semanario italiano *L'Espresso*. El título original sugiere una situación de debate, de interés en promover la lectura de los clásicos y, quizás, de necesidad de hacerlo. Se trata de un escrito reconocido que da nombre a un volumen póstumo, *Por qué leer a los clásicos*, del cual nos ocupamos luego. Antes es oportuno mencionar que ya en 1969 Calvino interviene en este argumento de tanta repercusión hoy en día:

La literatura no está constituida sólo por obras singulares sino por bibliotecas, por sistemas con que las distintas épocas y tradiciones organizan los textos “canónicos” y los “apócrifos”. Desde el interior de estos sistemas cada obra es distinta de cómo sería si estuviera

aislada o introducida en otra biblioteca. Una biblioteca puede tener un catálogo cerrado o bien tender a transformarse en la biblioteca universal, pero siempre propagándose en torno a un núcleo de libros “canónicos”. Y más aún que el catálogo, es el lugar donde reside el centro de gravedad lo que diferencia a una biblioteca de otra. La biblioteca ideal a que yo tiendo es aquella que gravita hacia el exterior, hacia los libros “apócrifos”, en el sentido etimológico de la palabra, es decir, hacia los libros escondidos. La literatura es búsqueda del libro escondido en un lugar lejano, que cambia el valor de los libros conocidos; es la tensión hacia el nuevo texto apócrifo a encontrar o inventar.¹

De estas afirmaciones deriva una concepción de canon como sistema, conjunto o catálogo de textos agrupados en torno a obras ejemplares en las que gravita la determinación de qué se considera canónico y qué no. También deriva la idea de que la literatura incluye a todos los libros y, en consecuencia, abarca en igual medida los canónicos y los apócrifos los cuales, por otra parte, no mantienen su condición por siempre: el párrafo citado habla de variación o recomposición del sistema debida a la inclusión de un elemento nuevo que reorganiza la totalidad. Esto corrobora la concepción funcional del sistema literario, la interrelación entre elementos que lo componen, la modificación de ellos y del propio sistema en función de su flexibilidad o apertura.

Se observa también que Calvino no se define por las causas o sujetos encargados de organizar tales sistemas y, en consecuencia, de determinar cuál es el canon; sólo atribuye la acción a las “épocas” y las “tradiciones” y deja la vaga idea de que las bibliotecas se van acomodando con vida propia o, al menos, de que la situación del libro no se debe a sus méritos individuales sino a la relevancia que adquiere en relación con otros libros².

En otro sentido, en estas reflexiones prevalece la óptica del escritor más que la del teórico. Como tal, declara su voluntad y decisión respecto de la literatura y

* CALVINO, Italo. *Saggi II*, p. 1789.

¹ CALVINO, Italo. “La literatura como proyección del deseo”. En: *Punto y aparte*. Ed.cit., p.260.

² Una vez más el paralelo con Borges es tentador. En “Sobre los clásicos”, escrito en 1965, se lee: “La gloria de un poeta depende, en suma, de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba, en la soledad de sus bibliotecas.” [...] “Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad.” En: *Obras Completas*, p.773. Antes aún, en “Kafka y sus precursores”, de 1951, dice: “El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.” Ed.cit., p. 712.

cierto deseo de encontrar lo nuevo o diferente en el acto de escribir y también en la lectura.

1. CALVINO, EL CANON Y LOS CLÁSICOS

Diez años después, estas ideas se formalizan en el artículo que define específicamente un clásico y que, desde 1992, encabeza una selección de estudios críticos dedicados a obras y autores que posiblemente constituyeron sus propios clásicos³. El volumen reúne ensayos sobre “los libros de los escritores y poetas, los hombres de ciencia que más contaron para él, en diversos periodos de su vida” y por los cuales “sentía particular admiración” –explica Esther Calvino en la nota que antecede a la obra-. No hay entonces intención de determinar un elenco, sino que se trata de escritos elegidos por su esposa, casi todos de la década final de la vida del autor, por lo que también pueden considerarse sus últimas opciones y, además, el antecedente inmediato de las *Seis propuestas para el próximo milenio*, trabajo específicamente teórico que presenta la formulación más acabada de su concepción de la literatura.

Aunque pueden considerarse ‘lecturas de escritor’, la erudición de Calvino brilla en las páginas junto con el conocimiento teórico que le permite abordar los textos desde ópticas formalizadas y específicas. Un ejemplo a destacar es el análisis de un poema de Montale⁴, propuesto como una lectura “actual y objetiva” alejada de “la búsqueda de ecos autobiográficos”. En efecto, resulta una fina y minuciosa exégesis verso por verso, y casi palabra por palabra, que recorre el poema desde el plano fonético hasta el temático, sin dejar de mencionar la fuente teórica fenomenológica de Merleau-Ponty. El análisis es también un punto de partida para reflexiones personales sobre la influencia de los avances modernos en las percepciones, pero sólo se acentúan en función de iluminar el ritmo interior del poema que resulta objeto de una lectura crítica múltiple y ejemplar.

Valga este comentario para señalar que de la misma manera cada uno de los análisis resulta valioso también como muestra de un filón particular de lectura sensible, técnica, conocimiento teórico y rigor literario. Subrayamos éste porque se

³ CALVINO, Italo. *Por qué leer los clásicos*. Traducción de Aurora Bernárdez. Barcelona, Tusquets, 1993.

⁴ *Ibid.*, pp. 214-223.

trata del abordaje de un texto poético, género que no ocupa la práctica creativa de Calvino. El detalle permite valorar aún más sus dotes de crítico a través de un acto de lectura liberado de la tensión reflexiva sobre el propio oficio de escritor que difícilmente puede abandonar en el momento de leer⁵. Además, porque tampoco abundan en su corpus reflexiones crítico-teóricas sobre la lírica. Este volumen también lo demuestra ya que, aparte de los dos capítulos dedicados a Montale, únicamente hay otro dedicado a Ponge, “poeta que sólo ha escrito en prosa”, y una referencia a dos poemas de Borges, en medio de la dilatada valoración de los cuentos de este “maestro del escribir breve”, como lo llama.

El libro es una invitación a la lectura, construida con el entusiasmo contagioso de Calvino por estas obras y autores, objeto de su reflexión lúcida, original, serpenteante, multifacética. El maravilloso análisis de la *Odisea* pone al descubierto, casi prodigiosamente, el sinnúmero de historias contenidas en la historia. De Ovidio subraya el entretreído de mitos y las complicaciones estructurales, las variaciones de perspectiva, la acumulación y la ley interna de economía extrema que rige su creación. Sorprende con el estudio de un clásico de la literatura persa y la incidencia de pertenecer a una civilización poligámica en la estructura narrativa. Valora la prosa de Plinio el Viejo porque está “animada por la admiración de todo lo que existe y por el respeto hacia la infinita diversidad de los fenómenos”: el recorrido por sus libros es el de un lector fascinado, curioso y atento a cuanto detalle se va revelando a través de la escritura de quien considera “protomártir de la ciencia experimental”.

El ensayo sobre Galileo se abre con la metáfora famosa “del libro de la naturaleza escrito en lenguaje matemático” en la que ve, más que la relación mundo-libro, la de mundo-alfabeto. Junto con citas extensas, deja el registro de su conocimiento del genio florentino y de los problemas filosóficos, científicos y matemáticos que aborda.

Vislumbra los infinitos mundos de Giordano Bruno en la obra de Cyrano, “imaginativo cosmógrafo” del siglo XVII, precursor de la ciencia ficción, dueño de una imaginación poética nacida de un sentimiento cósmico.

⁵ Esto es, precisamente, lo que hace decir a Flannery en su diario: “¿Hace cuántos años que no puedo concederme una lectura desinteresada? ¿Hace cuántos años que no logro abandonarme a un libro escrito por otros, sin ninguna relación con lo que debo escribir yo?” En: *Si una noche de invierno un viajero*. Ed.cit., p.165.

Considera un clásico a Gerolamo Cardano, escritor, científico, polígrafo y grafómano que se alejó de las artes figurativas quizás debido a la sombra de Leonardo. Se trata de una lectura obligada para eruditos pero, según Calvino, si hubiera escrito en vulgar podría haber sido un autor excéntrico y representativo de su siglo.

El análisis de *Tirant lo Blanc* y el de *Don Quijote* expresan su pasión por los libros de caballería y las historias que entrelazan el deseo vital y el literario y llevan a realizar en la vida lo que se desea en literatura.

El volumen contiene además dos ensayos dedicados al *Orlando furioso* en los que exalta el manejo particularmente rápido y ligero de la acción, la versificación y la composición de la intriga. Refiere espacios y episodios de este poema que se abre al mundo⁶, y ofrece una “antología de octavas” que permiten señalar el valor de la toponimia, el erotismo, las metáforas de registro petrarquesco, la precisión de razonamiento, la carga épica. Un homenaje mayúsculo, a la altura del poeta homenajeado.

A partir de la imagen de la ilustración que Klee hace del *Cándido* en 1911, deshilvana los personajes filiformes y la alegría energética de la obra de Voltaire. A continuación presenta el anticándido, *Jacques el fatalista*, y un Denis Diderot nuevo, que permite ver cómo funcionan los modelos en una obra –Sterne y Cervantes en la de Diderot- y cómo una obra puede funcionar de modelo –la de Diderot en la versión teatral de *Jacques y su amo* de Milan Kundera-.

También hay lugar para el deseo de conocimiento cósmico de Giammaria Ortes, el concepto de amor en las novelas de Stendhal, y referencias de obras menores de autores reconocidos, como *Our mutual friend* de Dickens, *Tres cuentos* de Flaubert, un cuento de Tolstoi, *El hombre que corrompió a Hadleyburg* de Mark Twain, *Daisy Miller* de Henry James.

En algunas de las obras de Balzac observa la ciudad que se convierte en novela; el extenso ensayo sobre Pasternak examina la revolución en su obra; la lectura sagaz de *El zafarrancho aquél de Via Merulana* reedita las razones por las que Gadda merece el nombre de “gran escritor”. También explica el significado de Hemingway en Italia en el momento de recibir el premio Nobel; la filosofía de

⁶ El capítulo es muestra del comentario-estudio que Calvino escribe sobre la famosa obra de Ariosto: *Orlando furioso. Narrado en prosa del poema de Ariosto*. Traducción de Aurora Bernárdez y Mario Muchnik. Barcelona, Muchnik Editores, 1984.

Queneau, construida a partir de la lectura de ensayos y escritos de ocasión; los sacrificios humanos en las novelas de Pavese.

Dedica un capítulo a Conrad, al amor por Conrad⁷, que en su biblioteca está cerca de Stevenson, no lejos del estante de Proust, ni del de Poe, cerca de Stendhal porque se le parece poco, y de Nievo, del todo diferente. En este escrito breve exalta la integración del mundo en una obra que destila la vida práctica de su autor.

En fin, la atención de Calvino focaliza diferentes elementos que se vuelven relevantes en una construcción particular de sentido: el tono, la estructura, el ritmo, las metáforas, el tema. En general, señala diferentes aspectos en cada caso, dirige su mirada parsimoniosa y penetrante a cualquier aspecto del texto, o a problemáticas de autor, de sus precursores o descendientes literarios, de la crítica sobre ellos. El manejo de conceptos acuñados por diferentes teorías lo muestra conocedor de las mismas, aunque como escritor reniegue de ellas, a veces explícitamente. Se mueve con absoluta comodidad y solvencia y en este sentido el volumen repite lo que sucede cada vez que reseña un libro o comenta una obra, incluso cuando lo hace en su correspondencia, que supuestamente es de tenor personal⁸.

En cuanto a la índole de la selección, decíamos, se trata de una galería de autores bastante heterogénea que se constituye, también, en una declaración de principios, influencias y fuentes. No extraña, por eso, la inclusión de capítulos dedicados a autores tan dispares como Ariosto, Borges, Conrad o Queneau; o aparentemente alejados de la categoría de ‘clásicos’ como Giordano Bruno o Galileo, con los que señala la voluntad de un conjunto que abraza, más que la literatura, el conocimiento universal, también índice de su intención de recuperar la relación entre las disciplinas y de superar límites que parecen insalvables. Los autores y obras dialogan entre ellos, los diferentes países dibujan tramas literarias a veces

⁷ Calvino “se inaugura” como lector profesional con Conrad. El trabajo de Calvo Montoro al respecto es original y de valor inestimable: estudia la influencia *sobre* Calvino, ya que considera la de Conrad una “lectura fundacional para su obra”: Esta investigación sugiere la posibilidad de leer la tesis de Calvino sobre Conrad focalizando el recorrido interpretativo, es decir, analizando la *performance* lectora del italiano según la provocación que la obra del escritor inglés provoca. Cf. CALVO MONTORO, María José. “Joseph Conrad/Italo Calvino o della stesura di una tesi come riflessione sulla scrittura”. En: *Forum Italicum*, Volume 31, N°1, Spring 1997, pp. 74-116.

⁸ CALVINO, Italo. *Lettere 1940-1985* a cura di Luca Baranelli. Introduzione di Claudio Milanini. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2000. El conjunto de cartas es también una valiosa fuente de conocimiento sobre el abordaje que Calvino realiza de problemáticas intelectuales en general, históricas, políticas, ideológicas, literarias, humanísticas, autobiográficas; y ponen luz, desde su perspectiva de diálogo diferido, a otra pasión de Calvino: la de comunicar y comunicarse.

impensadas, el tiempo se esfuma en circuitos insólitos de lectura. Y también las interpretaciones de las obras, los estudios críticos y un gran número de estudiosos de renombre conversan, discuten y se oponen.

2. CALVINO, CLÁSICOS Y CANONICIDAD

En la inmensa variedad, todas estas obras y autores incluidos en el volumen comentado tienen algo en común: responden a una o más de las definiciones posibles que Calvino da en el ensayo que encabeza la colección. Se trata de un escrito breve en el que dice de catorce maneras qué es un clásico. O mejor, puntualiza diferentes acciones que se generan en torno a los clásicos, a un clásico, a lo clásico.

Con los clásicos *se hacen* cosas. En primer lugar, se los lee, pero no por deber o por respeto sino sólo por amor. Sobre todo se los relee y descubre cada vez que son leídos. Se aman y se saborean, dice Calvino.

Los clásicos, a su vez, *hacen* cosas. Esto sucede en el ámbito de la recepción, y se trata de efectos que producen en el lector individual: sorprenden una y otra vez; ejercen influencia particular; proporcionan “modelos, contenidos, términos de comparación, esquemas de clasificación, escalas de valores, paradigmas de belleza”. Sirven para definirse a uno mismo, en relación o en contraste con ellos. Los clásicos dejan una simiente, pueden entrar en los recovecos de la memoria y desde allí producen frutos que tal vez no tienen explicación inmediata o consciente. En otro sentido, suscitan “un incesante polvillo de discursos críticos” y, al mismo tiempo, saben sacárselo de encima.

En fin, los clásicos *son* una riqueza para los lectores que han conquistado y para los que se reservan la suerte de leerlos, algún día, por primera vez. Inagotables, nunca terminan de decir lo que tienen para decir. Como “los antiguos talismanes”, cada clásico “se configura como equivalente del universo”.

Además, los clásicos establecen relaciones con el pasado, el presente, el futuro, la historia y la cultura. “Los libros cambian a la luz de una perspectiva histórica que se ha transformado” y particularmente los clásicos “traen la huella de las lecturas anteriores y dejan huella en la cultura o culturas [o lenguajes] que han atravesado”. Esto interesa especialmente porque marca el paso de los efectos que producen en las individualidades a los que producen en la memoria colectiva, en cuyos pliegues también suelen instalarse: cada clásico ocupa un lugar en una

continuidad cultural, por eso se reconoce dentro del sistema del que forma parte, aunque sin distinguirse necesariamente por la antigüedad, la autoridad o el estilo. Es más, requiere del anclaje en la realidad y en el presente. Calvino declara que “es clásico lo que tiende a relegar la actualidad a la categoría de ruido de fondo” pero se trata de un ruido del que el clásico no puede prescindir; inmediatamente agrega que “es clásico lo que persiste como ruido de fondo incluso allí donde la actualidad más incompatible se impone”.

A nivel cultural y social, en el ámbito de una comunidad, “los clásicos sirven para entender quiénes somos y adónde hemos llegado” y por eso los del propio país son indispensables para confrontarlos con los extranjeros y los extranjeros son indispensables para confrontarlos con los del propio país.

3. CLÁSICOS, LECTURA E INSTITUCIÓN

De las propuestas sobre las posibilidades de definir a los clásicos también se desprenden algunas recomendaciones a tener en cuenta respecto de la lectura: requiere paciencia, concentración, y experiencia en la propia vida y en las instrucciones de uso que incluyen los libros; es decir, experiencia de mundo y competencia literaria. Además, insiste, se debe prescindir de la bibliografía crítica, los comentarios, las interpretaciones. En su opinión, hay que dejar hablar al texto sin intermediarios.

La necesidad de prescindir de mediaciones aproxima a la institución educativa y sobre esto también se expide nuestro autor. La escuela, dice, está obligada a ofrecer una selección en la medida en que está obligada a dar instrumentos para efectuar una elección. Pero “las elecciones que cuentan son las que ocurren fuera o después de cualquier escuela”. Por eso el gran papel de la escuela o de la universidad está en función de una futura selección personal: hoy “no queda más que inventarse cada uno una biblioteca ideal de sus clásicos; y yo diría que esa biblioteca debería comprender por partes iguales los libros que nos proponemos leer y presuponemos que van a contar para nosotros. Dejando una sección vacía para las sorpresas, los descubrimientos ocasionales”.

4. LAS ÚLTIMAS REFLEXIONES DE CALVINO Y LOS VALORES DE LA LITERATURA

En el caso de la problemática del canon, nuevamente, una cuestión teórica se asume por parte de un escritor que la analiza, investiga y reelabora desde su experiencia, sus convicciones y conocimiento dentro del campo de la producción artística, la crítica, los estudios literarios, el mundo editorial y la ciencia. El resultado en este caso es una visión acabada de causas y consecuencias, de posibles aperturas hacia problemáticas colindantes o visiones novedosas, siempre expresadas con un atractivo que la traducción no afecta o lo hace de manera casi imperceptible.

El tema del canon es una comprobación más de que los desarrollos teóricos de Calvino tienen relación inmediata con los de su contexto teórico y, en este caso, se observa incluso su anticipación. Además, mirando al futuro, la suma y actualización de las reflexiones en torno a los valores de la literatura que la hacen ser tal, la constituyen las lecciones americanas, como se llamaron las conferencias que Calvino daría en Harvard, en 1985, y que contienen sus últimas formulaciones teóricas.

En este tramo del trabajo nos ocupamos de ellas y, desde estos razonamientos, remitimos a las obras narrativas abordadas en la tesis *-El sendero de los nidos de araña* (1947), *Nuestros antepasados* (1952-1959), *Las ciudades invisibles* (1972), *El castillo de los destinos cruzados* (1969-1973) y *Si una noche de invierno un viajero* (1979)- que, adelantamos, responden plenamente a los principios formulados en la pluralidad programática de las *Seis propuestas para el próximo milenio* (1985).

La relación íntima entre creación y teorizaciones que se sugiere para cerrar el trabajo, es asumida por Calvino en su última obra de la siguiente manera:

Comenzar una conferencia, es más, un ciclo de conferencias, es un momento crucial, como comenzar a escribir una novela. Es el momento de la elección: se ofrece la posibilidad de decir todo, en todos los modos posibles, y tenemos que llegar a decir una cosa, en un modo particular.⁹

⁹ La cita corresponde al texto “Comenzar y terminar” que aparece como “Apéndice de las Seis propuestas” en la edición de *Saggi I. Ed.cit.*, p. 735. No incluimos su argumento en nuestras reflexiones, limitadas en cambio a las conferencias tal como Calvino las dejó preparadas para ser leídas en Harvard.

Es el tiempo de la selección final, de la mayor abstracción. El momento más comprometido del inicio. Cuando Calvino escribe estas líneas como si empezara una novela, no sabe que, además, ha comenzado a escribir las páginas de su último libro.

La cátedra de las “Charles Eliot Norton Poetry Lectures”, creada en 1926, en la Universidad de Harvard, Cambridge, Massachussets, se conforma con un ciclo de seis conferencias que se dictan durante un año académico. En esta cátedra han participado, entre otros, T. S. Eliot, Igor Stravinsky, Jorge Luis Borges, Northorph Frye y Octavio Paz. En 1984 por primera vez se invita a un italiano y éste es Italo Calvino.

Las lecciones que prepara giran en torno a ciertas “cualidades o especificidades de la literatura” que, en opinión de Calvino, convendrá mantener y acrecentar a partir del siglo XXI: *Levedad, Rapidez, Exactitud, Visibilidad y Multiplicidad*. Se trata de valores “que sólo la literatura, con sus medios específicos, puede dar” y que, por lo tanto, existen únicamente en la realidad de los mundos literarios.

Reunidas bajo el título *Seis propuestas para el próximo milenio*, compendian la poética del autor y configuran un corolario paradigmático de su obra narrativa y ensayística. Es posible ver entonces cómo esos valores cristalizan teóricamente su polifacética creación literaria que abarca desde la novela neorrealista hasta la propuesta final de la ‘hipernovela’.

Cuando Italo Calvino define el tema de sus conferencias, “[algunos] valores literarios que deberían conservarse en el próximo milenio”, considera el desarrollo de ocho conferencias pero, en definitiva, completas y editadas, existen sólo cinco, cada una de las cuales trata un determinado valor materializable en el universo literario, un rasgo privativo, específico de la literatura. Sin embargo, en la medida en que se profundiza el análisis individual de estos valores, se observa que cada uno contiene la asunción dialéctica de su contrapartida: gravedad, lentitud, vaguedad, opacidad, unicidad; es decir, las características de la realidad efectiva de la que el mundo literario intenta desprenderse.

Las exposiciones comienzan así: “Dedicaré la primera conferencia a la oposición levedad-peso y daré las razones de mi preferencia por la levedad. Esto no quiere decir que considere menos válidas las razones del peso, sino que sobre la

levedad creo tener más cosas que decir.”¹⁰ Luego, en sus comentarios sobre la rapidez, menciona: “Cada uno de los valores que escojo como tema de mis conferencias, lo he dicho al principio, no pretende excluir el valor contrario: así como en mi elogio de la levedad estaba implícito mi respeto por el peso, así esta apología de la rapidez no pretende negar los placeres de la dilación”(p.59). Finalmente, sobre la exactitud, señala: “Siempre me he considerado partidario del cristal, pero la página que acabo de citar me enseña a no olvidar el valor que tiene la llama como modo de ser, como forma de existencia”(p.85).

Los valores se tocan en los opuestos y además convergen entre sí formando una verdadera constelación en la que se unen, se bifurcan, se comunican entre ellos. Levedad, rapidez y multiplicidad se encandenan y combinan; exactitud y visibilidad se complementan; lo rápido y lo exacto dan lugar a lo múltiple. En fin, no es simple decir cuál es la frontera de cada una de las especificidades literarias propuestas y tampoco delimitar con precisión en qué consisten esos valores que deberán conservarse en el próximo milenio. Sin embargo, observando cómo se dinamizan en su obra, se puede distinguir una especie de plataforma teórica que subyace en la pluralidad programática de las lecciones americanas. Es lo que se propone a continuación.

LEVEDAD

Tras cuarenta años de escribir *fiction*, tras haber explorado distintos caminos y hecho experimentos diversos, ha llegado el momento de buscar una definición general para mi trabajo; propongo ésta: mi operación ha consistido las más de las veces en sustraer peso; he tratado de quitar peso a las figuras humanas, a los cuerpos celestes, a las ciudades; he tratado sobre todo de quitar peso a la estructura del relato y al lenguaje.

Una primera conclusión que sugiere la conferencia dedicada a la *levedad* es la concepción del lenguaje homologada con la del mundo que, a pesar de estar compuesto por átomos levísimos, genera la pesadez absoluta que de él se percibe, la gravedad de las cosas que esencialmente son ligeras. Así como en la vida se trata de aligerar la expe-

¹⁰ CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Ed.cit., p. 15. A continuación, cuando se cita por esta edición el número de página se consigna después de la cita.

riencia de este mundo e intentar –inútilmente y contrariando la idea de Kundera- la levedad del ser, la literatura debe proponerse el rescate de la levedad primordial que contiene el lenguaje. La tarea literaria se vuelve ardua en su afán por llegar, a través de la escritura, a lo primero, lo prístino, claro y elemental: al átomo del lenguaje. En consecuencia, se lleva a cabo un minucioso trabajo de la expresión con el fin de permitir que aflore el constituyente sutil y volátil de ese instrumento que la corporiza, y se haga, ella misma, leve.

Sin embargo, y acorde con la condición de que toda parte de un todo contiene en sí al todo, en esta levedad que es apenas una posible expresión del mundo, está contenida también la totalidad y, en consecuencia, el peso sustancial de dicho mundo.

En otro sentido, en la conferencia, la exaltación de la levedad une a la “frágil Medusa” de Ovidio con el “bituminoso Lucifer” de Montale; de allí se pasa a la Pesadez del Vivir constatada por Kundera, a la descomposición de la compacidad del mundo con Lucrecio, a la levedad del pensar en Boccaccio, a la disolución de los padecimientos del amor de Cavalcanti. Después de Dickinson y Henry James, Don Quijote es izado por los aires enganchado en el aspa de un molino; Mercucio entra en escena alzándose y bailando, en contraste con el mundo insensato y violento de *Romeo y Julieta*. Más adelante se encuentran los instrumentos para subir a la luna con los que Cyrano se sustrae a la fuerza de la gravedad, y el sistema del imán con el que Jonathan Swift sostiene en el aire su isla volante. Por último, aparece la levedad de la dicha inalcanzable traducida por Leopardi en imágenes leves. Kafka, “El jinete del cubo” y un cubo livianito volando más allá de las Montañas de Hielo, ponen fin a la cadena de ejemplos y fundamentos con que Calvino une su discurso.

Considerando los rasgos que subraya en estos modelos, la levedad asumida por Calvino se puede explicar con *El sendero de los nidos de araña* (1947). La elección responde sobre todo a que el autor, desde una elaboración particular de los postulados neorrealistas, en la novela debe dar cuenta de la realidad de su tiempo e imprimir en la narración tal *sapores di verità* que permita a todos reconocerse en ella.

El referente del relato es la densidad del momento histórico de la Resistencia y el peso de la realidad indiferente, contradictoria y violenta, organizada bajo el signo del caos concebido por la guerra, que es violencia y destrucción. Sin embargo, ambas, al entrar en el mundo literario, se aligeran.

En primer lugar, en el universo narrado el peso del mundo de los adultos nunca llega directamente al niño protagonista: la visión se esfuma y entre el observador y lo observado algún elemento atenuante -niebla, humo, nubes recortadas o unos binoculares- quita definición al entorno y le niega peso.

En segundo lugar, Pin padece la privación generada por la Resistencia como hecho histórico y por el mundo como experiencia inmediata. Calvino señala, casi cuarenta años después que, precisamente, una privación es lo que “se transforma en levedad y permite volar al reino donde toda carencia será mágicamente satisfecha”. En esta novela, efectivamente, se instaura un espacio donde la ausencia de afectos y de respeto del hombre por el hombre pierde su pesadez. Y sucede en virtud de un halo mágico, la fantasía, que impide a la carencia invadir la dimensión maravillosa de la naturaleza y de la mente infantil. Se trata del espacio mental del protagonista que tiene su representación concreta en otro, visible, el de los senderos donde hacen sus nidos las arañas. Éstos se constituyen en una verdadera “metáfora de la sustancia pulviscular del mundo” y configuran el lugar de la síntesis espacial y temática de la composición narrativa. Son los caminos de la imaginación, el nido donde nace la ingravidez del mundo y se aligera el peso de la historia. La densidad de la existencia de Pin se desvanece en este lugar mágico, situado estratégicamente en medio de la lucha partisana.

Además, los senderos son el lugar donde se revela la verdad del mundo, se ve qué hay de verdadero en los otros espacios y en los personajes que los pueblan: en la hostería y sus hombres, el callejón y sus habitantes, el cuarto y su hermana, la cárcel y los presos; en el campamento y en esos guerrilleros que se engañan entre ellos, se pasan de un bando a otro y, en un abrir y cerrar de ojos, pierden el sentido de su lucha, de su vida. La amargura del presente se aligera así, en una tenue, suave, leve melancolía por el pasado, o en la esperanza intangible de un futuro promisorio.

Estas observaciones que atañen a la ambientación, invaden otros territorios de la novela, de modo que el sentimiento de levedad es doblemente advertido por el lector. La focalización elegida reduce el peso de la experiencia bélica: la visión de la guerra filtrada en la mirada de un niño aparece, de por sí, escamoteada. La misma narración se mezquina y se puebla de hiatos, el discurso se aligera constantemente con otros posibles a través de abundantes “como si”, “sería”, “hubiera querido”. Los ensueños, las fantasías, los vuelos imaginativos y los discursos interiores del pequeño personaje operan en el lector la sugestiva distancia que las nubes, la niebla o el humo producen en el ambiente novelesco.

La historia va tejiendo una verdadera tela de araña que difumina la visión pero sin embargo permite ver qué hay del otro lado. Cuando la focalización cambia -en el tan controvertido capítulo IX en el que la ideología asume el primer plano- el mundo recobra todo su peso y la contradicción del hombre mismo y de la lucha ideológica aparecen compactas, densas y sin resquicios. Pero inmediatamente, a partir del capítulo siguiente, el hilo vuelve a crecer y dibuja, con una perfección casi geométrica, y la levedad propia de la tela de araña, el tramado prolijo de un final de historia en clave armónica y feliz.

“En los momentos en que el reino de lo humano parece condenado a la pesadez”, en este ámbito literario creado a partir del peso de la historia y de una ingrata experiencia del mundo, nada real se ignora o evita, simplemente se reelabora de tal forma que es posible recuperar la levedad, a través de un personaje literario y la denuncia del peso de la realidad que afronta.

En otro nivel de interpretación, el sendero de los nidos crea, dentro de la novela, un espacio homologable al que la literatura crea en el mundo real. En este sentido, el mundo de la literatura sería el de la completez, el que permite conocer lo que no se tiene ni se ve: la levedad que sobrelleva el peso de lo vivido, la trascendencia de lo concreto.

RAPIDEZ

Desde que empecé a escribir he tratado de seguir el recorrido fulmíneo de los circuitos mentales que capturan y vinculan puntos alejados en el espacio y en el tiempo. [...] Estoy convencido de que escribir en prosa no debería ser diferente de escribir en poesía; en ambos casos es búsqueda de una expresión necesaria, única, densa, concisa, memorable.

La segunda conferencia tiene que ver con el tiempo, primer rasgo semántico que se activa cuando se menciona la ‘rapidez’, y que en el campo literario aparece invariablemente unido a la coordenada espacial.

De estas páginas surge una voz de alerta que revela cómo, “en los tiempos cada vez más congestionados que nos aguardan”, la escritura debe transmitir la velocidad propia del ritmo mental, los circuitos del pensamiento capaces de unir puntos remotos que sólo se pueden relacionar desde la perspectiva del intelecto.

La condición de rapidez, según el planteo de Calvino, implica la idea de un discurso que dis-curre, que fluye pero que, contemporánea y necesariamente, genera divagaciones y tiempos que se mueven en diferentes planos y dibujan laberintos dentro de un *continuum* espacio-temporal. El tiempo se multiplica y tiene en sí la virtud de dilatarse ya que -dice Calvino- “en la literatura se dispone de él con desprendimiento”, en tanto que en la vida “somos avaros” del mismo. Una ficción que sólo puede existir en los “niveles de realidad” creados por la literatura: la de tiempos y espacios que se dilatan, de vidas que se multiplican en el plural discurrir de los mundos posibles y, a través de los signos y los nombres, se hacen eco de un deseo de continuidad, son la concreción de una utópica aspiración humana.

Calvino comienza la conferencia con una leyenda de Carlomagno en la que un anillo cobra un rol protagónico. Reelaborada y reinterpretada, esta narración lo lleva a través de la literatura y por autores tan variados como Petrarca, Sebastiano Erizzo y Giuseppe Betussi. Lo importante es mostrar que los objetos se cargan de fuerza y recorren los relatos generando relaciones invisibles que determinan la narración. Es decir, asumen una función narrativa y deciden los vínculos que se establecen entre los personajes de las historias. Con este hilo, atado al anillo con que abre la conferencia, recorre sagas nórdicas, novelas de caballería, poemas italianos del Renacimiento, Cervantes y Defoe.

La referencia a la economía expresiva y la relatividad del tiempo le permiten sobrevolar un cuento popular italiano, la historia de la Bella Durmiente, un relato de Washington Irving, otro de *Las mil y una noche* y a partir de Boccaccio, subido en la metáfora del caballo, avanza velozmente sobre un ensayo de Thomas de Quincey, las notas del *Zibaldone* de Leopardi y las argumentaciones de Galileo. Termina entre novelas hechas de digresiones que aplazan la conclusión y multiplican el tiempo, como las de Lawrence Sterne y Diderot. Finalmente recorre, rápida y levemente, las formas breves que presuponen estilos distintivos y densidad significativa, como las de Walt Whitman, Paul Valéry, Francis Ponge, Michel Leiris, Henri Michaux. Y al fin aparece “el maestro de la escritura breve”, Jorge Luis Borges, y entonces también vienen a cuento Bioy Casares y Augusto Monterroso.

Las elecciones muestran su preferencia por la economía del relato, los acontecimientos puntiformes, “ligados por segmentos rectilíneos, en un dibujo en

zigzag que corresponde a un movimiento sin pausa” (p. 48), el cual también indica la relación entre la velocidad mental del recorrido y la velocidad física implicada.

En esta conferencia, Calvino habla de sus obras¹¹. En efecto, a propósito de la narrativa breve, con excepción de *El sendero de los nidos de araña* y las novelas de *Nuestros antepasados*¹² -en las que, sin embargo, no falta la rapidez-, en su producción abundan los relatos cortos, concisos. *Marcovaldo*, *El castillo de los destinos cruzados*, *Las ciudades invisibles* y *Si una noche de invierno un viajero* son los ejemplos más notorios. La rapidez se instala desde la forma y domina la totalidad de los relatos que, articulados temáticamente, intentan interpretar el mundo desde una mirada distanciada y diferenciadora.

Tal vez la muestra más acabada de una literatura que apunta “a la máxima concentración de la poesía y del pensamiento” sea, en el caso de Calvino, *Las ciudades invisibles* (1972): un puñado de ciudades que contienen el espacio y el tiempo y se ordenan según la disposición del intelecto.

Calvino recupera la magia del *Libro de las maravillas* de Marco Polo, retoma el artilugio del manuscrito encontrado y finge una continuación. Una vez más conjuga la racionalidad geométrica con la multiplicidad enmarañada de las existencias humanas, y propone la reflexión para promover el sentido crítico del lector; en esta oportunidad a través de las ciudades. En ellas concentra (y dispersa) reflexiones, experiencias y conjeturas que forman una red de ramificaciones múltiples, una combinación de caminos que permiten recorrer y extraer conclusiones plurales y diversas.

La historia, mínima, une los vértices: en ella confluyen las ciudades y los encuentros entre Kublai Kan y Marco Polo. Estos encuentros -paréntesis del itinerario que, al mismo tiempo, sostiene el recorrido- al comienzo se construyen desde el silencio, con objetos y gestos que ofician de lenguaje. Hasta que son reemplazados por

¹¹ Menciona los relatos de *Las cósmicas* y *Tiempo cero* que inician con un comentario científico tomado de lecturas sobre cosmología, astronomía, física, genética o matemáticas. A partir de ellos se construye una serie de narraciones (cósmicas y cósmicas) sobre un pasado remoto, remedando el mito de los orígenes. Calvino, Italo. *Memorias del mundo y otras cósmicas*. Traducción de Aurora Bernárdez. Ediciones Siruela, Madrid, 1994, pp. 43-44.

¹² También *La especulación inmobiliaria*, de 1957, o *La nube de smog* de 1958, o *La jornada de un escrutador* de 1963.

la palabra. Entonces, esa materialidad de lo dicho pone en evidencia el dilatado espacio de la mente, intocado e intocable, porque ella no lo puede alcanzar.

La sintaxis de las ciudades está llena de vacíos, de saltos y no se explicita la sucesión lógica de la temporalidad en la superficie del discurso. En esa sintaxis se hilan aspectos antropológicos y culturales como el lenguaje, los significados, la memoria y los símbolos, y a la vez se genera un lugar para la reflexión acerca el tiempo, el infinito y el presente. Las ciudades-poemas, discontinuas, fragmentarias, convertidas en un último reducto, amenazado por pesadillas, pestes y maldiciones, se constituyen en una alternativa que es *la* posibilidad.

De la misma manera, la lectura se convierte en el espacio privilegiado donde se juntan los fragmentos -de ciudades, de mundo, de discursos-. El primer lector es Marco Polo, que lee las ciudades del reino para el Gran Kan. Más allá –o mas acá-, se necesita un lector contagiado de su voluntad para poner un orden a las piezas y comprender que el infierno que disgrega, desbarata, separa, está aquí y ahora. Dice Marco Polo antes del punto final de su relato:

El infierno de los vivos no es algo por venir; hay uno, el que ya existe aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Hay dos maneras de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de dejar de verlo. La segunda es riesgosa y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacer que dure, y dejarle espacio.”¹³

El mundo posible que construye Italo Calvino es “un último poema de amor a las ciudades, cuando es cada vez más difícil vivirlas como ciudades”. Escribir es un modo de contrarrestar la crisis a través del poder de una literatura y una lectura que movilizan y promueven la reconstrucción.

EXACTITUD

Quería hablaros de mi predilección por las formas geométricas, por las simetrías, por las series, por la combinatoria, por las proporciones numéricas, explicar las cosas que he escrito en función de mi fidelidad a la idea de límite, de medida [...]. Y entonces siento otro vértigo, el vértigo del detalle del detalle, y lo infinitesimal, lo infini-

¹³ CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Traducción de Aurora Bernárdez. Madrid, Siruela, 1994, p.171.

tamente pequeño me absorbe, así como antes me dispersaba en lo infinitamente vasto.

La tercera conferencia involucra las anteriores y preanuncia claramente las que siguen, en tanto la *exactitud* significa: “1. un diseño de la obra bien definido y bien calculado; 2. la evocación de imágenes nítidas, incisivas, memorables; 3. el lenguaje más preciso posible como léxico y como expresión de los matices del pensamiento y de la imaginación” (p.71).

La precisión del estilo lleva a la composición de imágenes que nada dejan librado a lo aproximativo o casual. Se propugna así un rescate del lenguaje que ya no dice y de la imagen que ya no puede decir. En esta instancia en que el mundo ha perdido capacidad de ver, de expresar con exactitud, cuando las imágenes se han desvirtuado a través de la manipulación y la obsecuencia del observador, a la literatura le cabe redimir al mundo de esta peste del lenguaje, de las imágenes y de las historias. Sólo dentro de su ámbito y en los mundos por ella creados puede reivindicarse la fuerza cognoscitiva de la palabra, la “riqueza de significados posibles” de las imágenes; la forma, la causalidad, el principio y el fin de las historias.

En esta apología de la exactitud, no escapa a Calvino el valor de su contrapartida, y para fundamentarlo recurre a la metáfora del cristal y la llama: el primero, “imagen de la invariabilidad y de regularidad de estructuras específicas”; la segunda, “imagen de constancia de una forma global exterior, a pesar de la incesante agitación interna”. “Dos formas de belleza perfectas de las cuales no puede apartarse la mirada, dos modos de crecimiento en el tiempo, de gasto de la materia circundante, dos símbolos morales, dos absolutos, dos categorías para clasificar hechos, ideas, estilos, sentimientos.” (p.85).

La conferencia comienza con un homenaje a Giogio de Santillana, filósofo contemporáneo e historiador de la ciencia. Vuelve a Leopardi, amante de lo vago, lo indistinto, lo incompleto, que sólo puede darse en una composición exacta, precisa, minuciosa. Esa exactitud que es también indeterminación lo lleva a Musil y a la novela interminable y no terminada, *El hombre sin atributos*. Y después a Barthes. Y otra vez Valéry, ahora en su rol de crítico y ensayista: con su definición de poesía “como una tensión hacia la exactitud” Calvino une a Mallarmé, Baudelaire y Edgar Allan Poe.

Luego menciona a Flaubert, Giordano Bruno y Paolo Zellini. Bajo el emblema del cristal agrupa en una misma constelación a Valéry, Wallace Stevens, Gottfried Benn, Fernando Pessoa, Ramón Gómez de la Serna, Máximo Bontempelli y Borges. Y cita la contraposición Piaget-Chomsky para yuxtaponer las figuras de la llama –el principio del “orden del ruido”- y el cristal –el “self-organizing system”-.

Por último, la poesía nuevamente: William Carlos Williams, Marianne Moore y Montale, pero sobre todo Ponge y sus pequeños poemas en prosa. En el medio aparece también Wittgenstein, y la conferencia se cierra con Leonardo da Vinci que da muestra de la maravillosa, compleja y contradictoria relación del hombre y la palabra.

Aquí la referencia a *El Castillo de los destinos cruzados* es inevitable: la metáfora de “la tensión entre la racionalidad geométrica y la maraña de las existencias humanas” se asume con la formulación de un esquema abstracto, representado con los naipes, que permite efectuar operaciones múltiples y contar una variedad de historias impensada, a través de una lectura particular de estos objetos.

Las imágenes del Tarot en el nivel de los personajes son una posibilidad expresiva equivalente a la palabra. En el nivel del relato, están antes de la palabra y ella sólo traduce algunas de las posibilidades que estas imágenes contienen, las cuales se multiplican según se combinen cartas diferentes, o se combinen las mismas en secuencias diferentes. De este modo, si bien las imágenes tienen interpretaciones potenciales, por una parte dependen del lenguaje para mostrarlas, para ser en significados distintos, en historias inéditas; por otra, dependen de un sujeto que las lea y dé cuenta de ellas. De este modo, se pone de relieve la riqueza de la imagen. También la del lenguaje, que puede decir de otras maneras, crear a partir de una misma forma. Y de la lectura que, finalmente, decide qué palabras pone a las imágenes y con qué significados las relaciona.

Así, sobre el mazo de cartas sobrevuela Hermes que “leve y aéreo, hábil y ágil, adaptable y desenvuelto, establece las relaciones de los dioses entre sí y entre los dioses y los hombres, entre las leyes universales y los casos individuales, entre las fuerzas de la naturaleza y las formas de la cultura, entre todos los objetos del mundo y entre todos los sujetos pensantes.”(p.65). El Dios de la rapidez desde el Arcano número Uno se hace cargo de la exactitud con que se configura el relato, se mezclan las cartas, se enlazan las

historias. El elemento artístico y mágico –las cartas del Tarot- signa los acontecimientos que se narran dentro de los espacios igualmente mágicos –castillo y taberna- enmarcados en otro que se asocia por igual al mundo maravilloso: el bosque.

Este mundo de fantasía, trazado desde la exactitud instaurada por las reglas rigurosas de un juego, permite la convivencia contemporánea de los relatos, rompe la linealidad y define un espacio en el que sucede un diálogo múltiple entre historias. Los protagonistas, por su parte, coinciden con los de los clásicos de la literatura universal -Orlando, Fausto, Midas, Don Juan, Parsifal, Hamlet, Helena de Troya, Justina, Segismundo...-. De este modo, el Tarot número Uno, Narrador, une destinos literarios, relee pasados y vaticina un futuro de cara a la literatura vista como la “Tierra Prometida,” en la que escritor y lector comparten responsabilidades para reivindicar la palabra escrita, la capacidad de los discursos que vuelven a decir y de las imágenes que recobran sus sentidos.

VISIBILIDAD

De cualquier modo, todas las “realidades” y las “fantasías” pueden cobrar forma sólo a través de la escritura, en la cual exterioridad e interioridad, mundo y yo, experiencia y fantasía aparecen compuestas de la misma materia verbal; las visiones polimorfos de los ojos y del alma se encuentran contenidas en líneas uniformes de caracteres minúsculos o mayúsculos, de puntos, comas, paréntesis; páginas de signos alineados, apretados como granos de arena, representan el espectáculo abigarrado del mundo en una superficie siempre igual y siempre diferente, como las dunas que empuja el viento del desierto.

El imaginario que brinda la cultura, en esta actual civilización de la imagen, tiende a saturar de tal forma la memoria que cada vez será más difícil distinguir, entre la hojarasca de imágenes prefabricadas, aquellas que son producto de experiencias directas, individuales: en esta cuarta conferencia, Calvino centra sus preocupaciones en el futuro de la imaginación individual y en la influencia que la fantasía del escritor puede ejercer. Advierte el “peligro que nos acecha de perder una facultad humana fundamental: la capacidad de enfocar imágenes visuales con los ojos cerrados, de hacer que broten colores y formas del alineamiento de caracteres alfabéticos negros sobre una página blanca, de pensar con imágenes” (p. 107).

De las corrientes de la imaginación desarrolladas por Starobinski, Calvino adhiere sobre todo a aquella que la considera “depositaria del alma del mundo” en tanto

permite alcanzar un conocimiento extraindividual, extrasubjetivo. Pero también aprueba la idea de “imaginación como fuente de conocimiento”, porque su creación artística le ha permitido comprobar que el relato unifica la lógica de las imágenes con un proyecto guiado por una intención racional. Una tercera posibilidad, con la que se identifica plenamente, es la de “la imaginación como repertorio de lo potencial, de lo hipotético, de lo que no es, no ha sido ni tal vez será, pero que hubiera podido ser”, indispensable para construir, claro está, mundos literarios (p. 103).

De esta manera, el mundo inagotable de la fantasía del escritor, cuya fuente es la imaginación (identificación con el alma de las cosas, vía de conocimiento y repertorio de lo potencial), se mezcla con el mundo de la experiencia y con el de las palabras. En el último, cobran forma la interioridad del escritor y la exterioridad experimentada. Los mundos literarios entonces, guardan en su esencia la revelación de la multifacética experiencia personal de un artista y la posibilidad de ser descifrada y actualizada por un lector.

Comienza la conferencia con un verso del *Purgatorio* y relaciona las imágenes de Dante con las cinematográficas. La línea argumentativa tiene como eje la imaginación y su juego de posibilidades que, en este caso, le permite mezclar los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola, Giordano Bruno y los *comics* norteamericanos de su época.

Sin embargo, hablando de la imaginación, el fuerte está en la literatura fantástica y en la fantasía literaria, y allí está Beckett, capaz de construir “un mundo después del fin del mundo”, y Balzac, antes de hacerse un escritor ‘realista’, cuando intenta “capturar el alma del mundo en una sola figura entre las infinitas figuras imaginables”.

En el caso de Calvino, la transposición a la página del espectáculo del universo entretejido con la inagotable capacidad imaginativa se observa plenamente en la trilogía de narraciones fantásticas, *Nuestros antepasados*, escrita en la década 1950 -1960. La constituyen historias “que tienen en común el hecho ser inverosímiles y de desarrollarse en épocas remotas y en países imaginarios”¹⁴ y que, a propósito de este contexto –la visibilidad-, comparten haber nacido de una imagen: “un hombre cortado en dos”,

¹⁴ CALVINO, Italo. *Nuestros antepasados*. Ed.cit., p. 394.

cuyas mitades “andan por su cuenta”; un muchacho que sube a un árbol y luego pasa en ellos “toda su vida”; “una armadura que anda y por dentro está vacía” (p.104).

Las tres historias son una verdadera muestra de lo fantástico y, sobre todo, fundamentan la necesidad de pervivencia del género en el próximo milenio. Retrotraen al pasado pero no tienden a acercar lo distante sino a elevar lo cotidiano, para se vea desde otra perspectiva y en otra dimensión. Aproximan y explicitan la problemática presente a través de relatos ambientados en el pasado.

El vizconde demediado nace en 1951, del sufrimiento producido por la guerra fría, y da cuenta de diferentes tipos de mutilación del hombre contemporáneo, partido, impelido, no obstante, por el deseo de recuperar la completez. *El barón rampante*, compuesta entre 1956 y 1957, coincide con el alejamiento de Calvino del partido comunista y constituye, en palabras del propio autor, “una vía hacia una plenitud no individualista alcanzable mediante la fidelidad a una autodeterminación individual”. *El caballero inexistente*, de 1959, simboliza el hombre robotizado que lucha por conquistar su identidad a través de la voluntad y la conciencia.

En síntesis, en las tres composiciones, el alejamiento de la historia fantástica es el reverso de un compromiso humanístico que hace visible una realidad, la somete al ojo crítico, la reelabora desde la imaginación. *Nuestros antepasados* contiene una voz que proclama la rebeldía y abre un paréntesis para que el hombre se viva en una dimensión donde pueda visualizar nítidamente la complejidad del mundo y los distintos “grados de acercamiento a su libertad”.

MULTIPLICIDAD

Ojalá fuese posible una obra concebida fuera del *self*, una obra que permitiese salir de la perspectiva limitada de un yo individual, no sólo para entrar en otros yoes, semejantes al nuestro, sino para hacer hablar a lo que no tiene palabra, al pájaro que se posa en el canalón, al árbol en primavera y al árbol en otoño, a la piedra, al cemento, al material plástico...

El tema de la conferencia es “la novela contemporánea como enciclopedia, como método de conocimiento, y sobre todo como red de conexiones entre los hechos, entre las personas, entre las cosas del mundo” (p. 121).

Calvino manifiesta aquí el anhelo y la necesidad de una literatura que haga suyo “el gusto por el orden mental y la exactitud, la inteligencia de la poesía y al mismo

tiempo de la ciencia y de la filosofía”, que se haga eco de la múltiple fragmentación del hombre y de la vida.

Propone una serie de ejemplos de literatura múltiple que resuelve y muestra las opciones de la multiplicidad: un texto unitario que se desenvuelve como el discurso de una sola voz y resulta ser interpretable en varios niveles; el texto múltiple que sustituye la unicidad de un yo pensante por una multiplicidad de sujetos, de voces, de miradas sobre el mundo; la obra que, ansiosa por contener todo lo posible, no consigue darse una forma y dibujarse unos contornos, y queda inconclusa; la obra que responde al pensamiento no sistemático y procede por aforismos, por centelleos puntiformes y discontinuos.

En el análisis o ejemplificación de estas posibilidades, pone particular énfasis en subrayar las distintas maneras que tienen de contener y transmitir conocimiento. Todos los casos responden a la idea de enciclopedia en tanto pretenden agotar el conocimiento. Pero no en un círculo que cierra sino constituyendo una totalidad potencial, conjetural, múltiple. Empieza con Gadda y su concepción del mundo como “un sistema de sistemas”, enredo, maraña, ovillo, concepción que corresponde a su formación de ingeniero apasionado por la filosofía y a la pareja inclinación por la escritura y la vida neuróticas. Cita a Robert Musil, también de formación científica técnica y filosófica. También a Proust, Goethe, Novalis, Flaubert, Queneau. En un último paseo argumentativo une Thomas Mann, Eliot y Joyce, Perec, Valéry nuevamente, y Borges a su lado.

En Calvino la multiplicidad se impone como una condición inevitable del hombre y del mundo, y en su sistema aparece opuesta a una unidad utópica en la que la humanidad queda incluida. La unidad o la posibilidad de unidad se postula desde una instancia lectura-vida, capaz de no dejarse abismar en aquello que la misma escritura mimetiza: una letra-situación del mundo fracturado.

El último Calvino pareciera centrarse en una problemática básicamente semiológica, de interpretación de los signos de su cultura, con un lenguaje que aparece quebrado pero que busca recomponer su vieja función de significar y que, por ello, se modela acorde con “una exigencia de estilo cada vez más compleja”.

La puesta en obra de este valor se lleva a cabo, sobre todo, en sus últimas composiciones. Un rasgo notable tanto en *Las ciudades invisibles* como en *El castillo de los destinos cruzados* o en *Si una noche de invierno un viajero*, es que la

multiplicidad se genera a partir de una ausencia: la ciudad que no se puede ver en la primera, la palabra que se ha perdido en la segunda y el libro que no existe en la tercera, concentran las tensiones que, en un movimiento centrífugo, promueven la reduplicación del discurso aparentemente único al comienzo (la primera ciudad, el primer naipe, el primer *incipit*) pero que resulta múltiple después.

Para contener en un solo núcleo narrativo a toda la literatura, Calvino aplica al culmen de las narraciones los más variados procedimientos discursivos y retóricos de modo tal que de él resulta la totalidad. La ciudad que busca contener el mundo, el mazo de cartas que esconde las historias, el libro que atesora la literatura. El intento de abarcar la biblioteca, de construir el libro biblioteca, se reitera y alcanza la máxima expresión en *Si una noche de invierno un viajero*: se descentra la unidad lingüística a través de supuestas traducciones; las tipologías genéricas por medio de un falsario tergiversador que reivindica especies literarias excluidas del canon, casi perimidas y poco prestigiosas; se desdibujan las coordenadas espacio-temporales trascendiendo lo europeo y lo presente con la voluntad de contener la literatura universal.

Por otra parte, la multiplicidad del yo narrador se hace posible a través de la proyección de diez narradores diferentes, uno por cada comienzo de novela. Pero en este punto habrá de señalarse que las ‘disolvencias’ del yo no son perseguidas con el objeto de instituir las salidas de los enigmas existenciales, sino también, y sobre todo, en declaraciones del mundo tal como es percibido.

Por eso, en la trastienda del entramado, está Calvino-Tarot Nº1-Prestidigitador, Calvino-Marco Polo, Calvino-Flannery, Hermes Thot de este mundo -castillo, biblioteca, literatura- construido con el entramado de historias, muestra de diseminación e intertextualidad, germen primero de la literatura. El tarot, el diario o los relatos de viaje son un modelo de red de los posibles que se operativiza como andamiaje fundante de la novela, permite dinamizar infinitos significados y lecturas según unas pocas variables entendidas como reglas de organización del discurso narrativo. Magia y determinación, racionalidad y exuberancia imaginativa ponen en acto la tendencia sistémica de Calvino, su fidelidad a la idea de límite como principio de la producción literaria, y el multiperspectivismo emergente de lo puntual y abismado a cambio de la infinitud de lo amplio, vasto y disolutorio.

En esa multiplicidad, también el hombre contemporáneo logra definir su yo. El ensayista italiano lo propone de la siguiente manera: “¿qué somos, qué es cada uno de nosotros sino una combinatoria de experiencias, de informaciones, de lecturas, de

imaginaciones?” (p.137). Desde esta perspectiva, cada secuencia de tarot, cada ciudad, o cada incipit, resulta ser la historia de nuestro autor perdido y reencontrado en la maraña de libros, en las imágenes primeras de sus personajes, en sus relatos. El punto se abisma en el tiempo hasta el principio de las cosas y en este abismarse, la pluralidad de los mundos literarios une al hombre escindido con “la sinceridad interior, el descubrimiento de la propia verdad”, la definición de sí mismo: imagen espejada que se refracta abismándose hacia lo profundo esencial.

5. ACERCA DE CALVINO, LA LITERATURA Y EL NUEVO MILENIO

Estamos en condiciones de intentar un esbozo de la plataforma que subyace en la pluralidad programática de las propuestas de Calvino para el entonces futuro milenio. En su conjunto, la suma de los valores propuestos configura una concepción de la literatura construida no sólo sobre la base de la fe que el autor tiene en ella. Sumando los resultados de los ejercicios críticos llevados a cabo paralelamente al desarrollo de las problemáticas teóricas que nos han ocupado en el transcurso de la tesis, a la luz de las conferencias, las obras elegidas muestran, respectivamente:

-El modo en que el mundo condenado a la pesadez se vuelve ingrático a través de la levedad contenida en el peso de lo vivido, levedad que sólo puede darse en la realidad literaria (*El sendero de los nidos de araña*).

-La superación de la finitud, el caos y la congestión del mundo en virtud de la imaginación, la rapidez y exactitud de la mente que contrarrestan la crisis, movilizan y promueven la reconstrucción desde una escritura que transmite la velocidad propia del ritmo mental, la capacidad de los circuitos del pensamiento que capturan y unen puntos alejados en el tiempo y en el espacio (*Las ciudades invisibles*).

-La reivindicación de un mundo que ha perdido la capacidad de ver, de expresar con exactitud, poblado de imágenes que ya no significan, de palabras que ya no dicen y de historias inconsistentes, a través de una literatura capaz de rescatar la fuerza cognoscitiva de la palabra y salvaguardar a la humanidad de la peste del lenguaje y de la imagen (*El castillo de los destinos cruzados*).

-La posibilidad de salida en una cultura que tiende a saturar de tal forma la memoria que acabará por confundir al hombre desdibujando de su mente las imágenes producidas por sus experiencias directas, individuales. Este fatalismo se diluye en la creación literaria donde los falsos discursos se desarticulan a través de la escritura,

único espacio en el que pueden superponerse las instancias históricas con las cotidianas, las filosóficas con las humorísticas, lo perdurable con lo efímero, la literatura o el arte con la vida (*Nuestros antepasados*).

-La necesidad de trascender la perspectiva limitada de un yo individual y de superar el fragmentado modo de ser de la realidad presente, a través de una literatura que entreteja las múltiples facetas del mundo y de la vida, abrace la totalidad del hombre y su universo y se proponga “objetivos desmesurados, incluso más allá de toda posibilidad de realización” (*Si una noche de invierno un viajero*).

En general, las novelas de Calvino potencian la idea de la literatura “como idioma que expresa cosas que los otros lenguajes no pueden decir”. Se constituyen en un particular modo de conocimiento del mundo, lo acercan y revelan otra cara: no la ficticia, o inventada, o fingida, sino la cara invisible, en apariencia innombrable pero que se materializa en la palabra con que la literatura se construye.

Por su parte, los textos reflexivos aportan un conocimiento diferente. Las conferencias, como síntesis de la suma de entrevistas, ensayos, prólogos y postfacios ya abordados, muestran a un estudioso de primer orden, un explorador experto, curioso, inquieto, documentado, seducido por las más variadas cuestiones literarias, y también por las manifestaciones artísticas en general, y las científicas, históricas, sociales y políticas. El conjunto de disciplinas, autores y géneros citados constituyen una representación significativa de esta integración de saberes e inquietudes.

Ahora bien, en general, las conferencias repiten el mismo esquema de *levedad* y *rapidez*, discurren *exactas* y hacen *visibles* los conceptos que se *multiplican* en el recorrido. En particular, confirman el conocimiento de Calvino del fenómeno literario, sustentado en la lectura vasta de la literatura a través del tiempo y las nacionalidades; recapitulan y condensan su preocupación por todos y cada uno de los aspectos que constituyen el complejo fenómeno literario.

El contexto de producción, amplio y complejo, con múltiples aristas, se asume como materia inicial de la elaboración artística: los cinco valores operan en la realidad y la hacen compacta y leve, ágil y lenta, exacta y volátil, visible y opaca, múltiple y una.

El material se modela luego, a nivel lingüístico, de estilo, genérico y textual. La expresión suprema resulta ser la poesía, pero la prosa no está privada de alcanzar la

plenitud poética: cuenta para eso con recursos plurales que se reproducen en la imaginación del escritor y se corporizan en un texto.

También se corrobora la importancia que Calvino otorga a la instancia de recepción. Del lector depende, finalmente, la puesta en marcha de circuitos mentales que reelaboran, en un proceso complejo de lectura, la levedad, la rapidez, la exactitud, la visibilidad y la multiplicidad que proponen unos signos negros sobre una página blanca.

XIV. CONCLUSIONES

El propósito que orientó la investigación fue estudiar los giros fundamentales de la teoría literaria en el siglo XX y examinar posibles funcionalizaciones en obras literarias particulares. Para esto se seleccionó un modelo de sistematización de las corrientes teóricas y un autor cuya escritura abarca gran parte del tiempo puesto en cuestión y contiene las variaciones que en él se sucedieron.

De esta manera, agrupadas las teorías siguiendo como criterio el elemento básico del hecho literario que problematizan –autor, obra, lector- y a partir de un análisis del estado de la cuestión en el caso de Italo Calvino y la determinación de un corpus, nos propusimos observar la interdependencia entre la serie teórica y la serie literaria, en un determinado arco de tiempo, considerando postulados de teóricos reconocidos y la producción ensayística y narrativa de un escritor representativo del siglo.

El recorrido permitió analizar el desarrollo de determinados principios de la teoría literaria en su propio ámbito y en el de la producción reflexiva de Calvino, y luego verificar la asunción de estos principios en resoluciones estéticas contemporáneas.

Así se fue demostrando la hipótesis de que las variaciones específicas operadas en los postulados de la teoría literaria del siglo XX y las entramadas en una producción artística contemporánea, la de Italo Calvino, guardan estrecha correspondencia, factible de identificarse en sus constantes y alternancias. Esto se confirma desde cada uno de los ángulos que se aborda la cuestión: en la primera

parte de la tesis se focaliza la consideración de la obra asumida con el compromiso de dar cuenta de un contexto y de la ideología de su autor; en la segunda, se analizan propuestas e intentos teóricos y prácticos de desvincularla de cualquier aspecto exterior a sí misma, y considerarla en su inmanencia; y en la tercera parte se examina el rol del lector como instancia definitoria en que la obra se concreta.

LA PRIMERA PARTE DE LA TESIS permite reconfirmar que cuando se abordan las problemáticas que apuntan a las relaciones entre el contexto de producción y la obra, y ella se asume como compromiso, la literatura se concibe como producto y parte de la realidad social. El escritor tiene la voluntad de interpretar un proceso histórico y por tanto cumple un rol operativo en la cultura. La ideología y la vinculación entre sociedad e historia se materializan en la escritura literaria llamada a dar cuenta de una circunstancia temporal y espacial desde la responsabilidad con el propio tiempo.

Esta concepción del arte reenvía a las tendencias y métodos de la investigación y creación literarias que destacan por lo menos una de las posibles cualidades o propiedades de la literatura que la ligan a la realidad efectiva: una función que atiende las relaciones de la obra con distintos atributos del contexto; otra que observa la elaboración artística, psicológica, emocional y consciente, por parte de un escritor, y el posible impacto sobre el pensamiento, las emociones y la conciencia de un lector; una tercera que atañe a la capacidad cognitiva, instructiva y pedagógica de la comunicación literaria; y una cuarta función que se adjudica a la obra cuando la carga ideológica es explícita y ella se convierte en posibilidad de propiciar reformas políticas y sociales.

En la novela de Calvino *El sendero de los nidos de araña*, seleccionada para ilustrar esta época/línea teórica, convergen todas las posibilidades. El protagonista, 'héroe problemático' que busca valores auténticos en un mundo degradado, favorece con su búsqueda la estructuración del relato y configura un universo que resulta igualmente degradado. La índole del personaje principal se asume además en la constitución de los personajes colectivos que, en igual proporción, aportan a la historia una fuerte carga de análisis crítico de la realidad contemporánea a la producción.

El ambiente novelesco se constituye en denuncia y al mismo tiempo propone una toma de conciencia respecto de temas clave en el momento histórico contextual,

tales como las consecuencias de la guerra, la esencia de la lucha, la recriminación de la violencia, el sentido social de las acciones individuales.

Un tema no menor es la cuestión de la lengua y la recuperación del valor de los dialectos como marcas de la oposición de clases. El problema del género y la elección de la novela con giro épico tienen también su parte en la representación de una realidad controvertida literaria y políticamente; en este sentido, la cuota autobiográfica corrobora la participación del autor en el ámbito de la historia y la voluntad de actuar en el mundo creado literariamente.

En fin se subraya la primacía del contenido, sobre todo la relación de ese contenido con un referente preciso, reconocible en el plano de la realidad efectiva, documentado por la historia, y puesto en obra con una carga ideológica enérgica, declarada con elocuencia. Al mismo tiempo, es definitiva la intención de hacer artísticamente pública esa realidad y promover un cambio, motivado en la esperanza de la recomposición del mundo.

Para marcar un TERRITORIO LÍMITROFE entre la concepción de la literatura como compromiso y la literatura considerada en su inmanencia, se aborda el tema del género fantástico con el propósito de diseñar un espacio de transición.

En la perspectiva tripartita que organiza el recorrido teórico, en nuestra opinión, la cuestión genérica circula entre las posibilidades estructurales que el contexto literario ofrece al escritor, sus elecciones, las materializaciones textuales a que esas elecciones conducen, y las marcas que impresas en el texto orientan la concretización de unas determinadas expectativas en el acto de leer. En otro sentido, el desarrollo de la problemática del género implica atender a un factor estructural del cual depende la manera que asume la materia lingüística en la configuración de la obra. Además coloca a ésta en la serie literaria, diacrónicamente, en relación con la evolución de las formas y de la recepción.

De esta manera se asume que el género 'ocurre' entre la obra y los sujetos, a mitad de camino entre el autor y la obra, y entre la obra y el lector; al mismo tiempo, establece un vínculo particular entre autor y lector en tanto define un pacto de lectura en el que ambos se involucran.

Por otra parte, el dinamismo del género permite que el *arcaísmo*, núcleo vital que lo determina, persista en la evolución y transporte el rasgo originario desde el comienzo, no obstante se renueve en cada actualización y se actualice constantemente,

según el momento histórico social que el género atraviese. Esto genera la idea de ser el mismo y otro, dependiendo de las etapas en el desarrollo literario y en el de cada obra: la individualidad remodela, remodula el modelo genérico; el género muta y por eso vive, conservando el arcaísmo que se renueva dentro de y junto a él.

Desde esta perspectiva de filiación bajtiniana, el género también oficia de nexo entre la literatura y la sociedad de la que es expresión y parte; esa sociedad que, en el ir y venir de fuerzas que se interrelacionan, se renueva y modifica a partir de la literatura.

El análisis del problema del género fantástico en general, considerando sus orígenes tal y como se lee en la concepción Bajtin, permite sostener que la transposición del carnaval al lenguaje de la literatura instaura una multiplicidad de voces y perspectivas a través de la eliminación de barreras genéricas, o entre sistemas cerrados de pensamiento, o entre estilos diversos. Infunde flexibilidad y enriquece la yuxtaposición de miradas irreconciliables desde otra perspectiva. Todo esto tiene cabida dentro del fantástico que, además, como expresión de la literatura carnavalizada acerca lo lejano, elimina cierres y subestimaciones, destruye la distancia épica y trágica, genera cercanía familiar, relación de igualdad o al menos de cordialidad entre el autor y sus personajes y representa una renovación poderosa de las posibilidades que tiene la palabra.

Por lo dicho, ratificamos que la explicación del fantástico no puede reducirse al plano de los mecanismos textuales ni prescindir del contexto o de la correspondiente consideración histórica. De la misma manera, resultan reductivas las definiciones que tratan de explicarlo en términos de experiencia puramente psicológica o psicoanalítica.

Presentado así, el fantástico construye un espacio en la literatura en el que emergen formas diferentes que se intercomunican a través del tiempo, se retroalimentan y manifiestan en una amplia tradición que rechaza lo estático, yuxtapone elementos incompatibles, se resiste a lo establecido y reacciona con un modo de percepción no racionalista, en un movimiento vital, cambiante, pero siempre fiel a su dinámica interna original. Adoptamos los términos de Jackson para concluir con la idea de que el propio género fantástico genera, dentro del amplio espectro literario, una 'zona paraxial' en la que se proyecta el realismo y el maravilloso, lo simbólico y lo imaginario, en fin, la denuncia y el juego.

Desde la mirada de Calvino, el género en cuestión se caracteriza por la proximidad con la filosofía; favorece el acceso a un lado naturalmente inaccesible de las cosas, a la interioridad del individuo y de la simbología colectiva; presenta siempre un elemento perturbador que desestabiliza y se manifiesta como una “rebelión de lo inconsciente, de lo reprimido, de lo olvidado, de lo alejado de nuestra atención racional”; asume el carácter de “territorio limítrofe” e indefinido entre otros géneros, entre diferentes planos de representación y niveles de realidad que proponen un régimen de verosimilitud también diferente, generador de ambigüedad y zigzagueo interpretativo. Todos puntos coincidentes, de una manera u otra, con los postulados revisados en el ámbito específicamente teórico.

En cuanto a la trilogía analizada, la contextualización advierte sobre las preocupaciones históricas y la valorización de la responsabilidad social asumida por el autor –y su literatura- en cada una de las tres oportunidades. En efecto, las novelas actualizan el interés reflexivo en el destino del hombre y en la decadencia de la humanidad. Aunque el optimismo de Calvino subsiste y se traduce melancólicamente en los relatos, los personajes y las situaciones, la imposibilidad de ver una salida ya amenaza. Por eso el juego que propone el fantástico calza de maravillas con la indeterminación, la dualidad, la confrontación de puntos de vista, la risa ambigua. Los temas, las actitudes y las certezas neorrealistas están lejos. El cimbronazo vital y literario de la posguerra genera en Calvino un paréntesis que lo *divide*, lo *distancia*, y lo vuelve, incluso, *inexistente*.

Pero el alejamiento del mundo en la composición literaria provoca una proximidad más fuerte, a nivel reflexión, a la raíz de los males que se travisten y, desde esa otra cara, se revelan con desenfado, ratificando de esta manera el valor cognitivo y vital de la literatura y la invitación a leer también en doble clave, y a hacer de lo cómico-serio un modo de interpretación.

De esta manera, y con el afán de integrar las miradas -otra intención que se mantiene con constancia en el desarrollo de la tesis-, junto a los niveles de observación señalados en el modo bajtiniano de abordar el género fantástico -es decir, un nivel referencial, desde el que la literatura se hace cargo de la representación directa de la realidad contemporánea a dicha representación; un

segundo nivel, histórico, por el que asume la revisión crítica de la tradición; y un nivel compositivo-formal, que atiende cuestiones de estilo, de tono, y de elecciones formales, estructurales y lingüísticas-, cabe agregar la instancia de la recepción desde la que un lector empírico aporta sus valores ideológicos, su concepción del orden social y una experiencia literaria que le permiten al mismo tiempo la predicción y el asombro.

LA SEGUNDA PARTE de nuestro trabajo se ocupa de analizar propuestas e intentos teóricos y prácticos de desvincular la obra literaria de cualquier aspecto exterior a sí misma y considerarla en su inmanencia. Teóricamente la materialidad de la obra es el núcleo fundamental de la reflexión y se pretende la cientificidad de su estudio tal como lo entienden las corrientes formalistas y estructuralistas.

La revisión de estas escuelas, y el análisis de textos fundamentales en la declaración de sus principios, lleva a la conclusión de que el motor primordial de las primeras actividades formalistas fue la voluntad de construir un espacio para la literatura en el mundo de la ciencia y, en este sentido, una de las consecuencias destacables es que propiciaron diferentes desarrollos teóricos a partir de sus postulados: acuerdos, disidencias y continuidades promovieron el abordaje de la literatura desde perspectivas diferentes y novedosas.

El empeño por dar estatuto científico a los estudios literarios suma los esfuerzos de la lingüística y hace suyos sus progresos. Así se da un vuelco superlativo y en lugar de las explicaciones biográficas, psicológicas o sociológicas, superado el impresionismo de la crítica simbolista y el eclecticismo anterior, se ambiciona una mirada específica sobre la literatura, con sus propios métodos y a partir de las cualidades intrínsecas de la expresión poética.

De esta manera, la reflexión sobre la literatura se plantea el reconocimiento de la literaturidad, de las especificidades que se constituyen desde entonces en el objetivo de la ciencia literaria. La producción artística, en consecuencia, queda eximida de todo correlato social y político, independizada de factores externos a su propia materialidad. Se instaura la diferencia entre el arte y la vida y la mirada hacia el interior de la obra y su funcionamiento: la metáfora especular correspondiente a la teoría mimética del arte, según la cual los hechos literarios reenvían a otros hechos, es reemplazada por la metáfora de la máquina, por la cual un texto equivale a una

serie de procedimientos ensamblados que admiten la sustitución o modificación de las piezas.

Sin embargo, los mismos supuestos abren el camino por el que la obra retoma sus contactos con el exterior. El concepto de *función constructiva* de un elemento que describe la correlación entre ese elemento –sea tema, estilo, ritmo o sintaxis- con otros elementos del sistema de la obra y con los del sistema literario, rompe la barrera de inmanencia. La obra considerada dentro del marco de la serie literaria está a un paso de ser mirada dentro de la evolución de la serie y en este punto crece la imposibilidad de mantenerla aislada. El análisis de la relación entre la serie o cadena literaria y las demás series históricas es inminente.

La concepción jerárquica de la estructura por la que más allá de la estructura de cualquier obra de arte individual está la estructura de ese género de arte, y más allá aun, la estructura del arte mismo, termina por exponer a la obra en el contexto de todas las relaciones internas y externas de la jerarquía.

Mukarovski agrega que toda transformación de la estructura está motivada o es provocada desde fuera, por algún cambio acontecido en la sociedad o en algún ámbito de la cultura, sea científico, político, económico o lingüístico. Al mismo tiempo señala que las condiciones inherentes a la estructura literaria determinan la manera en que se recibe esa motivación y también su efecto.

Además indica que la obra de arte no se identifica ni con el estado individual de la conciencia de su creador, ni con el de un sujeto que percibe la obra, ni con la llamada obra material. La obra existe como “objeto estético” y su lugar se encuentra en la conciencia de toda una comunidad. Por su parte, la obra material, perceptible a través de los sentidos, es sólo un símbolo externo de este objeto estético, representado en aquello que es común a todos los estados individuales de conciencia suscitados por la obra material. En consecuencia, en el caso de la literatura, dicho objeto estético sería la resultante de lo que un texto produce en los miembros de una comunidad de lectores. De momento que este “punto en común” se lleva a cabo en la conciencia de la comunidad, se advierte un deslizamiento hacia lo que luego abordarán las llamadas teorías de la recepción por una parte y, por otra, la reconfirmación de la función social de la literatura.

El análisis de textos clave de Barthes admite un recorrido paralelo al de las propuestas del formalismo y del funcionalismo dinámico. En ambos casos se advierte

que desde la postulación de una ciencia literaria, objetiva, basada en la inmanencia textual, hay una inclinación hacia la apertura de ese ensimismamiento.

La crítica propuesta por el estructuralismo francés rechaza ver la obra como producto de una causa externa y se ocupa de sus funciones y significaciones. El objetivo de la actividad estructuralista –artística o crítica- es poner de manifiesto las reglas de funcionamiento que rigen al mundo –“real” o creado-. La actividad en sí consiste en el recorte y el ensamblaje del objeto –mundo “real” o mundo creado- y da por resultado un *simulacro* -obra literaria o estudio crítico-. Este simulacro, hecho con un lenguaje histórico, subjetivo, incluye la marca de la existencia histórica y subjetiva del sujeto que opera –artista o crítico- , y si bien no da cuenta del sentido del objeto – mundo u obra- sino de su modo de significar, inevitablemente es portador de los factores externos con que se modela. El lenguaje trae el afuera de la construcción textual o bien al mundo creado, o bien al análisis del crítico. El lenguaje es histórico, social, subjetivo, ideológico y, necesariamente, la expresión construida con el lenguaje también lo es.

En consecuencia se afirma que, desde esta perspectiva, el desarrollo de un análisis o de una composición, aunque se resuelva en un nivel formal de oposiciones y deferencias o de combinaciones, cuando roza lo semántico contenido en lo lingüístico no tiene más que devolverse al mundo del que surge, en el que se reinstala. Incluso si esto sucede desde una consideración crítica y en un tiempo y espacios diferidos, en cuyo caso el salto de momento histórico y situación social queda implicado en la mirada, en la expresión.

Según el análisis de Calvino, en esta época la literatura transita caminos encontrados: por un lado responde a un “impulso visceral” que lleva al poeta a una interiorización nueva y a un nuevo individualismo que lo pierde en el mar indiferenciado de las cosas; por otro, asume un “racionalismo geometrizable y reductivo” que mimetiza las formas del mundo técnico-productivo y lo pone en contacto con la realidad exterior.

Su metáfora es la del laberinto: la literatura se asume como representación de la diversidad de planos y la multiplicidad compleja de la cultura contemporánea. Por eso para Calvino cuenta el dibujo geométrico, el juego combinatorio, la estructura de simetrías y opuestos. Pero más allá de testimoniar la complejidad de la situación

contemporánea o los laberintos interiores, estos diseños proponen la conjunción del conocimiento con el desarrollo histórico.

El paso hacia el predominio formal lo da cuando, reflexionando sobre su propia actividad, declara que escribir un cuento es “establecer un modelo de relaciones entre funciones narrativas” y poner de manifiesto “el procedimiento lógico que sirve a los hombres para establecer también relaciones entre hechos de la experiencia”: dos afirmaciones con que adscribe a una poética de las formas, de las estructuras, de la materialidad literaria.

Sin embargo, si en algún momento se detiene en el juego externo, la rigidez clausurada de la estructura de la obra, al contacto con la inteligencia de la vida, pierde inmediatamente validez. La riqueza del análisis que explora el interior del texto radica en la posibilidad que brinda de establecer correspondencias y relaciones con experiencias externas que de otro modo no hallarían conexión. Si a esto se suma que la obra se construye con la complejidad formal que implica la refracción múltiple de la civilización humana, desde los dos polos – producción y recepción- se constituye en expresión cognoscitiva del mundo en que se vive.

En cuanto a la producción analizada en esta instancia, las obras abordadas muestran que las preocupaciones del autor en torno al hombre y la sociedad, aunque diferidas permanecen, y que la impronta de lo fantástico sobrevive. Sin embargo, y sobre todo, las novelas evidencian un trabajo minucioso con las formas y las estructuras que sostienen esas formas. Las historias se arman sobre la base de verdaderas construcciones arquitectónicas complejas y dejan al descubierto las modalidades compositivas que las sostienen: incluyen tramos metatextuales por medio de los cuales revierten la mirada sobre sí mismas, reconocen su funcionamiento, examinan el juego de montaje y desmontaje, e implican al lector con estas confidencias respecto de su modo de ser.

Los ejemplos vistos permiten realizar tres estancias en el avance gradual hacia la perfección formal que la producción de Calvino intenta:

En *Marcivaldo*, la simplicidad de las historias y la correspondiente sencillez estructural, que no por simple escapa al rigor, opera en contraste con la densidad ideológica. La forma lírica asumida en el lenguaje funciona como contrapartida y

complemento de la objetividad analítica con que, a nivel del pensamiento, se procesa la realidad.

En *El castillo de los destinos cruzados* reluce la maestría combinatoria y el ingenio de materializar con ella la intertextualidad. La obra se constituye en ejemplo mágico de la multiplicidad potencial de lo narrable, contenida en reglas estrictas que sin embargo se dinamizan con la vitalidad de las historias. Y como las historias reproducen los más famosos embates de los más famosos personajes del mundo literario, la obra se constituye en la tentativa más cercana a la construcción de la biblioteca, del libro que contiene a la literatura. Y el paso previo al desafío mayor, el de un libro que contiene al mundo: *Las ciudades invisibles* que, además, reactualiza la voluntad de imponer al caos el orden mental. La concentración poética se hilvana con la rapidez de un diálogo que entreteje las ciudades y con los fragmentos configura un espacio ideal que, sin embargo, no ignora el carácter crítico del presente. Así el desorden y la incoherencia actuales se definen y proyectan en una geometría, a pesar de todo, diáfana y translúcida.

En este aspecto, desde la composición literaria y también desde la reflexión teórica, el caso de Calvino es paradigmático: el rigor formal y el distanciamiento de hechos ajenos a la literatura, una vez que alcanza a esbozarse como programa, se convierte en terreno escurridizo en el que, a la larga, se filtran fenómenos exteriores al hecho artístico o, al menos, considerados así en primera instancia.

LA TERCERA PARTE de nuestro trabajo se ocupa de aquellas corrientes o escuelas que consideran el hecho literario desde la perspectiva de su destinatario o de la recepción. La relectura de los materiales teóricos atendiendo al lugar dado al lector, permite verificar su presencia en el concepto formal de ‘extrañamiento’, en la noción de ‘vida literaria’ de Eichembaun y en la concepción de la obra como ‘objeto estético’ por parte de Mukarovski. Por eso afirmamos que la complementariedad entre obra y lector aparece ratificada por una suma de factores provenientes tanto de las teorías de las formas como de las teorías sociales. Por su parte, las contribuciones de la fenomenología y la hermenéutica consolidan la idea de que en la recepción el sentido del texto se conjuga con la dimensión histórica. El presente de la lectura formula preguntas nuevas o por lo menos diferentes a las obras del pasado y de esta manera imprime a la interpretación su perspectiva histórica, social y literaria. La

imposibilidad de anular la situación vital desde la que se recibe la obra, de dejar entre paréntesis la propia ‘enciclopedia’, la experiencia de mundo y la experiencia literaria mientras se mantiene la lectura, lejos de constituir una limitación, desde los postulados de Gadamer enriquece el encuentro: la interacción, el diálogo entre el intérprete y el texto, entre dos circunstancias sociales e históricas distantes, en fin, ‘la fusión de horizontes’, pone en contacto creencias, percepciones y valores de tiempos diferentes y establece la comunicación entre ellos a través del texto.

El concepto de ‘horizonte de expectativas’ reeditado por Jausss incluye las normas y criterios con que un público lector recibe los textos literarios. Esto implica que los significados se modifican y que cada época lee una obra de manera distinta. La preocupación por desentrañar la intención del autor o el significado del texto en el momento de la producción queda tan relegada como la de conocer la intención del lector y el significado en el momento de recepción: la importancia recae en las relaciones de sentido que se establecen entre la obra y los intereses del lector, inmerso en su realidad histórica y social. Desde estas perspectivas, una historia o estética de la recepción daría cuenta de las diferentes interpretaciones que una obra ha tenido a lo largo de la tradición literaria.

De esta manera se puede interpretar que el lector no extrae significados fijos codificados en las estructuras y formas textuales sino que los textos y significados se producen por estrategias interpretativas, anteriores a la propia lectura. Sin embargo, en tanto se considera que los huecos a llenar están inscriptos en el texto y que éste guía las *projections of meaning* a través de su estructura, el modelo pone límites a la libertad infinita de la *concretización*.

En Calvino las reflexiones sobre el lector ganan espacio conforme avanza su producción ensayística y creativa; a partir de ellas se pueden distinguir tres perspectivas: el lector de Calvino, el lector en Calvino y Calvino lector.

En primer lugar se trata de un escritor preocupado, siempre, por el efecto de la literatura. Asume esta expresión artística como un lugar privilegiado de la conciencia humana, en el que se explicitan las potencialidades del sistema de signos de cada sociedad y de cada época, y esto, desde los principios de la recepción, significa considerar la capacidad de una obra de contener el horizonte de expectativas del contexto de producción. En tanto subraya el efecto sobre la inteligencia, la sensibilidad y la moral que de esa manera asume maleables, también

contempla la posibilidad de fusiones o concretizaciones distintas, renovadas, y hasta contrapuestas a través del tiempo. Por un lado especifica el valor que se otorga a la lectura desde el interior de la obra y por otro delinea el perfil del lector que espera, alerta, con una mente fresca, joven y predispuesta a la responsabilidad y el trabajo. Manifiesta su preocupación por el lector y el compromiso de interesarlo en los problemas de su tiempo e incentivar la participación en ellos.

Las variaciones en la concepción de la literatura a lo largo de su producción se corresponden directamente con las de su concepción de lector: cuando la literatura da cuenta de un contexto y oficia de agente educador, su lector se instruye y aprende de ella. Cuando predomina el interés en construir mundos misteriosos que distancian la realidad efectiva, propone al lector una aventura imaginativa y visual que sin embargo revela realidades presentes desde perspectivas inusitadas. Cuando asume la literatura como juego formal, busca entretener a quien lee y lo desafía a realizar conexiones mentales inusuales: provoca la sorpresa, asombra y exige analogías, combinaciones innovadoras, admirables e inesperadas. Por fin, la literatura concebida como mundo plural, múltiple y atomizada, que disemina la totalidad en una miríada de partículas, propone un lector también multifacético y segmentado que opera con una diversidad simultánea de planos discursivos y semánticos y recompone las historias, los fragmentos, el universo literario y el humano. Es capaz de ordenar la biblioteca, la literatura, el mundo y el conocimiento.

El protagonismo del lector avanza en el plano de las reflexiones y en la última producción novelística se acelera la evolución. En *El castillo*, la lectura se lleva a cabo en el interior del texto, como trabajo interpretativo de un narrador que para contar la historia lee las historias que los narradores menores cuentan con las cartas. En *Las ciudades*, la lectura es un callejón serpenteante que sucede entre los textos breves y los une en forma de relato; de esta manera se sitúa entre los fragmentos de prosa poética y, al mismo tiempo, entre los diálogos y el lector empírico. En *Si una noche*, la lectura corre por dos andariveles: uno interior en el que Lectores y lecturas leen los comienzos de novela, y el externo, de un lector empírico que une la aventura de los Lectores, la lectura y los inicios de novelas. Esto permite afirmar que en el último tramo, la instancia lectora se convierte en el espacio que une las partes del texto y entonces, a partir de la llegada al destinatario, el circuito de construcción recomienza.

Considerado un TERRITORIO LIMÍTROFE entre la recepción y la producción, pero sobre todo relacionado con la lectura, el tema del canon una vez más une la teoría con Calvino que, en sus reflexiones, se adelanta incluso a la explosión producida por Bloom. La literatura para Calvino tiene la forma de las bibliotecas que las tradiciones y los tiempos componen con los textos, apócrifos y canónicos. Los canónicos ocupan el centro; el resto queda a expensas de la gravedad que aquellos ejercen desde esa posición. De esta manera, el sistema, que abarca clásicos y no clásicos, se modifica según las obras ‘ejemplares’ que se colocan en el centro. La virtud de este espacio reside en su posición, en la determinación que desde allí unos libros ejercen sobre el resto y en el carácter modificable del conjunto que depende del movimiento de cada ejemplar. El canon es una región de la biblioteca-literatura en la que los libros se relacionan y establecen tensiones entre ellos, según el lugar en que los coloca la lectura. Es decir, en que los colocan los lectores.

Esta valoración de clásicos y lectores que incluye la posibilidad de modificar el corpus canónico a través del tiempo, se corresponde con la idea de que los cánones conviven en su variedad y asumen funciones diferentes. También con la revalorización, actualización y relecturas que incorporan obras o conjuntos de ellas a otros conjuntos ya establecidos, en el marco de una institución, de una sociedad o de una biblioteca personal.

Calvino asume que los clásicos establecen relaciones con el pasado, el presente, el futuro, la historia y la cultura, y dejan su impronta a través del recorrido. Esto interesa especialmente porque indica que la individualidad en el planteo de Calvino es una instancia que antecede y da lugar a la memoria colectiva, en cuyos pliegues también se instala la literatura en general y los clásicos en particular. Además, de momento que sirven para entender “quiénes somos y adónde hemos llegado” colocan la comunidad de lectores en relación con las culturas, los tiempos y los espacios propios y ajenos.

Las últimas consideraciones de Calvino, por su parte, confirman las anteriores. Sigue inclinándose por los clásicos más que por el canon, es decir, conserva la individualidad de sus elegidos. Mantiene la intención de construir, más que un catálogo, una biblioteca en la que los libros tienen la posibilidad de cambiar de lugar constantemente, según la voluntad de un lector libre de moverlos, de acuerdo con la mutación de sus intereses, los momentos de su vida, y las lecturas que reclaman otras lecturas.

Los clásicos de Calvino, por otra parte, se revelan a partir de los ejemplos que propone y de la reiteración con que obras y autores son objeto de citas, comentarios y trabajos críticos. A lo largo de su vida en general y en la última obra dedicada al ejercicio teórico y ensayístico, construyen una galería bastante heterogénea que también se asume como una declaración de principios, influencias y fuentes igualmente heterogénea, abierta, flexible, hecha con la literatura de países y épocas diferentes y con un número considerable de autores no estrictamente literarios. De este modo, el canon de Calvino reitera la voluntad integradora, variada, y estable en su movilidad.

Concluyendo, la dimensión ensayística de Calvino revela pasión por el conocimiento amplio, profundo, complejo y en constante ebullición. Naturalmente, cuando reflexiona sobre los más variados fenómenos históricos, sociales, políticos, científicos, y particularmente sobre el literario, Calvino instaaura un pacto diferente del que propone como creador. Los ensayos, prólogos, postfacios analizados, y las últimas conferencias en particular, lo muestran como un crítico de primer orden que toma distancia analítica de su objeto. Al mismo tiempo, permiten identificar determinadas variables que inciden en la resolución de su experiencia crítica y teórica y tienen que ver con su formación profesional, su enciclopedia, el mundo vastísimo de lecturas, e incluso la posición en el sistema literario al que pertenece y los propósitos e intereses que tal posición proyecta.

Teóricamente, asume la literatura desde una realidad efectiva cuya presencia en el mundo construido es innegable. En efecto, la creación se hace cargo de ella, no obstante le sustrae peso, contrarresta la peste del lenguaje y la atomización de las imágenes que la acosa, rescata la visibilidad entre lo opaco y confuso, reconstituye la palabra como fuente cognoscitiva; discute y problematiza discursos instaurados; actualiza el soñado espacio de la intertextualidad, la simultaneidad, la multiplicidad.

Todo resurge en los textos, el lenguaje potencia sus posibilidades e incluso trasgrede los límites, propone desafíos y los supera aligerando su carga, las imágenes nuevas recuperan el valor de las automatizadas, posibilita la multiplicidad de tiempos que en la realidad se someten al ordenamiento cronológico. Y construye de cara a un lector que recibe y busca, reconstruye, recrea, completa.

Desde una mirada diacrónica, la literatura suma en la reflexión y la práctica de Calvino. El enclave eminentemente social del primer momento diluye su univocidad y se nutre de las inquietudes formales y de la complejidad y variación estructural. La literatura entonces, en la reflexión y en la práctica, no sólo da cuenta de la 'realidad' sino que esquivando el tono edulcorado de la ilusión vana o la acidez del pesimismo se hace multifacética y vigorosa en su multiplicidad. Reproduce sus aristas y asume la refracción del mundo complejo, desorientador e imprevisible, y le impone una regla, norma, encauzamiento por el cual seguir creciendo.

Una consideración paralela admite el desarrollo de la teoría literaria que ampliando sus propios horizontes, sin desconocer los inicios históricos, filológicos y biográficos, extiende el campo de reflexión e ilumina distintos aspectos del fenómeno literario. La preeminencia formal del inicio del siglo XX resulta limitada, pero en cambio su impronta positiva se desenvuelve, al menos, en dos direcciones: instaura la configuración de un espacio específico para reflexionar sobre la literatura y señala la necesidad de atender y perfeccionar la mirada hacia el interior de la obra.

El interés por la dimensión histórica y el contexto de producción se manifiesta igualmente en variadas expresiones teóricas que instalan la literatura en el entrecruzamiento de la cultura y la sociedad. Los enfoques centrados en el lenguaje corroboran estas relaciones y amplían el campo de estudio hacia otras coordenadas que se tocan sobre todo con las semióticas, los análisis intratextuales, las relaciones entre textos y contextos históricos, culturales, filosóficos, económicos y científicos. La atención al carácter discursivo igualmente expande el territorio teórico y entonces la literatura entra en relación con otros productos ideológicos y con discursos étnicos, feministas, de género o culturalismos.

Desde esta perspectiva, sobradas son las razones por las que hay que ocuparse de la literatura y de la teoría literaria que analiza y da cuenta de los pormenores de su vida, los accidentes de su dimensión ontológica, los nuevos posicionamientos en el ámbito de las humanidades y de la enseñanza en general. En el presente trabajo se ha verificado la correspondencia entre los dos ámbitos en una obra particular, la de Italo Calvino, que muestra la interrelación entre teoría y creación y, al mismo tiempo, permite analizar el correlato entre la expresión individual de un autor y la teoría.

En fin, los cuestionamientos producidos en el ámbito de la literatura y de la teoría literaria, particularmente a partir del posestructuralismo y sobre todo con los estudios culturales y el posmodernismo, según nuestro modo de ver, no ha hecho más que ratificar el carácter inagotable de la literatura y su igualmente inagotable capacidad de construir y generar discursos. Bien mirada, la situación viene a confirmar, una vez más, la amplitud y el crecimiento de su dominio. Y si se lee esto como un planteo ingenuo, se está leyendo desde una perspectiva diferente desde la que se escribe. El supuesto optimismo es simple reconocimiento de que se sigue escribiendo literatura, se sigue leyendo y hablando de ella.

Por eso, en estas líneas que preceden a un hipotético punto final, no queda sino volver al epígrafe del comienzo y decir junto con Calvino que *las cosas que la literatura puede buscar y enseñar son pocas, pero insustituibles: la forma de mirar al prójimo y a los demás, de poner en relación hechos personales y hechos generales, de atribuir valor a cosas grandes y a cosas pequeñas, de considerar los propios límites y vicios y los de los demás, de encontrar las proporciones de la vida, el lugar que ocupa el amor en ésta, así como su pureza y su ritmo, y el lugar que corresponde a la muerte y la forma de considerarla; la literatura puede enseñar la dureza, la piedad, la tristeza, la ironía, el humorismo, y tantas otras cosas necesarias y difíciles. Lo demás debe aprenderse en otra parte, en la ciencia, en la historia, en la vida, donde todos tenemos continuamente que ir aprendiéndolo.*

Este reenvío al inicio es una buena manera de empezar de nuevo, poner fin al trabajo con la idea de seguir buscando y aprendiendo de la literatura. Y con el deseo de encontrar siempre un buen libro, incluso, para realizar un ejercicio crítico que se lleve más horas de las pensadas, que nunca son más de las posibles. También persiste el deseo de cruzarse, en el momento justo, con ese escrito teórico irremplazable que esclarece una lectura, literaria o no, de los libros y la vida.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

I. OBRAS DE ITALO CALVINO

VERSIONES EN ITALIANO

A. NARRATIVA

1947. *Il sentiero dei nidi di ragno*. Torino, Einaudi. Reeditado con “Prefazione” del autor en 1964.

1952. *Il visconte dimezzato*. Torino, Einaudi. Reeditado en *I nostri antenati*, Torino, Einaudi, 1960.

1957. *Il barone rampante*. Torino, Einaudi. Reeditado en *I nostri antenati*. Torino, Einaudi, 1960.

1959. *Il cavaliere inesistente*. Torino. Einaudi. Reeditado en *I nostri antenati*. Torino, Einaudi, 1960.

1963. *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*. Torino, Einaudi. Reeditado con una presentación y notas del autor en *Lecture per la Scuola Media*. Torino, Einaudi, 1966.

1963. *La giornata di uno scrutatore*. Torino, Einaudi. Ahora en Milano, Mondadori, 1990.

1968. *La memorie del mondo e altre storie cosmicomiche*. Club degli editori. Ahora en Torino, Einaudi, 1975.

1969. *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*. Parma, Franco Maria Ricci Editore. Publicado luego con una “Nota” del autor y el título *Il castello dei destini incrociati*. Torino, Einaudi, 1973.

1972. *Le città invisibili*. Torino, Einaudi.

1979. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi.

2001. *Romanzi e racconti*. Edizione diretta da Claudio Milanini a cura di Mario Berenghi e Bruno Falcetto. Volume primo. VIII edizione I Meridiani. Milano, Arnoldo Mondadori Editore.

2001. *Romanzi e racconti*. Edizione diretta da Claudio Milanini a cura di Mario Berenghi e Bruno Falcetto. Volume secondo. VI edizione I Meridiani. Milano, Arnoldo Mondadori Editore.

2001. *Romanzi e racconti*. Edizione diretta da Claudio Milanini a cura di Mario Berenghi e Bruno Falcetto. Con una bibliografia degli scritti di Italo Calvino a cura

di Luca Baranelli. Volume terzo. Racconto sparsi e altri scritti d'invenzione. III edizione I Meridiani. Milano, Arnoldo Mondadori Editore.

B. ENSAYOS Y OTROS ESCRITOS

1940-1985. *Lettere* A cura di Luca Baranelli. Introduzione di Claudio Milanini. I edizione I Meridiani. Milano, Mondadori Editore, 2000.

1945-1985. *Saggi* a cura di Mario Barenghi. Due tomi indivisibili. III edizione I Meridiani. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2001.

1945. "Liguria magra e ossuta". En *Saggi II. Op.cit.*, pp.2362-2370.

1946– 1950. *Per una letteratura dell'impegno*. En: *Saggi I. Op.cit.*, pp. 1469 – 1506.

1949. "Vladimir Ja. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*". En: *Saggi II., Op.cit.*, pp. 1541-1543.

1953-1966. *Sul romanzo*. En: *Saggi I. Op.cit.*, pp. 1507-1540.

1954. *Nota* introduttiva 1954 al *Sentiero dei nidi di ragno*. En: *Romanzi e racconti I. Op.cit.*, pp. 1205-1207.

1956. "Libri per la discussione" aparecido en "Noticario Einaudi", V, 6-8, giugno-agosto 1956, pp.1-2. En: *Saggi II. Op.cit.*, pp. 1753-1756.

1957. "Alla 'Nuova Stampa' e alla 'Gazzetta del popolo'- Torino". En: *Lettere. Op.cit.*, pp. 470.

1957. "Alla Secreteria del P.C.I. – Roma". En: *Lettere. Op.cit.*, pp. 471-472.

1957. "Lettera di dimissioni dal P.C.I.". En: *Saggi II. Op.cit.*, pp. 2188-2191.

1960. *Introduzione* inedita 1960 ai *Nostri antenati*. En: *Romanzi e racconti I. Op.cit.*, pp. 1220-1224.

1960. "Lo scrittore e la città". En: *Saggi II. Op.cit.*, p. 2708.

1960. "Postfazione ai *Nostri antenati* (Nota 1960)". En: *Romanzi e racconti I. Op.cit.*, pp. 1208-1221.

1963. "Corrispondenza con Angelo Guglielmi a proposito della Sfida al laberinto", "Il menabò" 6, 1963, pp.268-271. En: *Saggi II. Op.cit.*, pp. 1770-1775.

1964. "*Prefazione* 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*". En: *Romanzi e racconti I. Op.cit.*, pp. 1185-1204.

1965. "*Prefazione* 1965 all'edizione scolastica del *Barone rampante*". En: *Romanzi e racconti I. Op.cit.*, pp. 1225-1232.

1966. “Presentazione 1966 all’edizione scolastica di *Marcovaldo*”. En: *Romanzi e racconti I. Op.cit.*, pp. 1233-1240.

1968. “Premessa 1968 a *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*”. En: *Romanzi e racconti II. Op.cit.*, pp.1300-1303.

1970. “Definizioni di territori: il fantastico”. En: Italo Calvino. *Saggi I. Op.cit.*, pp. 266-268.

1973. “Colloquio con Ferdinando Camon” En: *Saggi II. Op.cit.*, pp.2790-2793.

1973. “Nota a *Il castello dei destini incrociati*”. En: *Romanzi e racconti II. Op.cit.*, pp.1275-1281.

1975. “Postilla 1975 a *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*”. En: *Romanzi e racconti II. Op.cit.*, pp.1304-1308.

1983. “Raconti fantastici dell’Ottocento”. En: *Saggi II. Op.cit.*, pp.1654-1665.

1984. *Collezione si sabbia*. Milano, Garzanti.

1984. “Il fantastico nella letteratura italiana”. En: *Saggi II. Op.cit.*, pp.1677-1678.

1985. “Appendice: Cominciare e finire”. En: *Saggi I. Op.cit.*, pp. 734-758.

1985. “*L’insostenibile leggerezza dell’essere* di Milan Kundera”. En: *Saggi I. Op.cit.*, pp. 1325-1332.

1988. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano, Garzanti.

1992. *Perché leggere i classici*. Milano, Mondadori.

VERSIONES EN ESPAÑOL

A. NARRATIVA

1956. *El sendero de los nidos de araña*. Traducción de Atilio Dabini, Buenos Aires, Editorial Futuro.

1977. *El castillo de los destinos cruzados*. Traducción de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Fausto.

1983. *Nuestros antepasados. El vizconde demediado. El barón rampante. El caballero inexistente*. Traducción de Esther Benítez. Madrid, Alianza Editorial.

1984. *Si una noche de invierno un viajero*. Traducción de Esther Benítez. Barcelona, Bruguera.

1994. *Las ciudades invisibles*. Traducción de Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela.

B. ENSAYOS Y OTROS ESCRITOS

1955. “La espina dorsal”. En: *Punto y aparte. Op.cit.*, pp. 11-30.
1958. “Naturaleza e historia en la novela”. En: *Punto y aparte. Op.cit.*, pp.31-55.
1959. “El mar de la objetividad”. En: *Punto y aparte. Op.cit.*, pp.56-64.
1960. “El comunista demediado”. En: *Ermitaño en París. Op. cit.*, pp. 141-150.
1960. “Tres corrientes de la literatura italiana de hoy”. En: *Punto y aparte. Op.cit.*, pp.65-79.
- 1960-1962. “Autobiografía política juvenil”. En: *Ermitaño en París. Op. cit.*, pp. 152-178.
1962. “El desafío al laberinto”. En: *Punto y aparte. Op.cit.*, pp.111-129.
1963. “Introducción”. En: *Marcovaldo o sea las estaciones en la ciudad*. Traducción de Juan Ramón Masoliver. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993, pp. 7-16.
1964. “La antítesis obrera”. En: *Punto y aparte. Op.cit.*, pp. 133-149.
1967. “¿Para quién se escribe? (La estantería hipotética)”. En: *Punto y aparte. Op.cit.*, pp. 207-213.
1967. “Definiciones de territorios: lo cómico” publicado por primera vez en 1967, en *Il caffè*, XIV. En: *Punto y aparte. Op.cit.*, pp. 204-206.
1967. “Filosofía y literatura”. En: *Punto y aparte. Op.cit.*, pp.195-203.
1967. “Cibernética y fantasmas (Apuntes sobre la narrativa como proceso combinatorio)”. En: *Punto y aparte. Op. cit.*, pp. 214-234.
1968. “Dos entrevistas sobre ciencia y literatura”. En: *Punto y aparte. Op. cit.*, pp. 238-246.
1969. “Definiciones de territorios: lo erótico (El sexo y la risa)”. En: *Punto y aparte. Op.cit.*, pp. 271-276.
1969. “La literatura como proyección del deseo”. En: *Punto y aparte. Op.cit.*, pp. 251-261.
1970. “Rotholandus, Rolan, Orlando”. Estudio preliminar a su *Orlando Furioso narrado en prosa del poema de Ariosto*. Traducido del italiano por Aurora Bernárdez y Mario Muchnik. Barcelona, Muchnik Editores, 1984, pp. 7-11.
1971. “Sobre Fourier. I. La sociedad amorosa”. “Sobre Fourier. II. El ordenador de los deseos”. En: *Punto y aparte. Op.cit.*, pp. 207-213.

1973. "Sobre Fourier. III. Despedida. La Utopía pulviscular". En: *Punto y aparte. Op.cit.*, pp. 285-329.
1974. "Un proyecto de público". En: *Punto y aparte. Op.cit.*, pp.358-361.
1975. "Mi 25 de abril de 1945". En: *Ermitaño en Paris. Op. cit.*, pp.201-204.
1978. "Los niveles de la realidad en literatura". En: *Punto y aparte. Op.cit.*, pp. 397-413.
1983. "Introducción y Epílogo".En: *Nuestros antepasados. Op.cit.*, pp. 394-405.
1983. *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Traducción de Gabriela Sánchez Ferlosio. Barcelona, Bruguera.
1985. "Entrevista de María Corti". En: *Ermitaño en París. Op. cit.*, pp. 271-280.
1987. *Colección de arena*. Traducción de Aurora Bernárdez. Madrid, Alianza.
1989. "Nota introductoria" En: *Los amores difíciles*. Traducción de Aurora Bernárdez. Barcelona, Tusquets, 1997, pp. 9-28.
1989. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Traducción de Esther Benítez. Madrid, Siruela.
1991. *El camino de San Giovanni*. Traducción de Aurora Bernárdez. Barcelona, Tusquets.
1993. *Por qué leer los clásicos*. Traducción de Aurora Bernárdez. Barcelona, Tusquets.
1994. "Nota". En: *Las ciudades invisibles*. Traducción de Aurora Bernárdez. Madrid, Siruela.
1994. *Ermitaño en París*. Traducción de Ángel Sánchez-Gijón. Madrid, Siruela.
1994. *Memorias del mundo y otras cósmicas*. Traducción de Aurora Bernárdez, Ediciones Siruela, Madrid.
1994. "Nota preliminar". En: *Las ciudades invisibles. Op.cit.*, pp. 11-16.
1997. "Nota introductoria". En: *Los amores difíciles*. Traducción Aurora Bernárdez, Barcelona, Tusquets, 1997, pp. 9-26.
1999. "Nota Preliminar". En: *La jornada de un escrutador*. Traducción de Ángel Sánchez-Gijón. Madrid, Siruela, pp. 9-12.
2006. *Mundo escrito y mundo no escrito*. Traducción de Ángel Sánchez-Gijón. Madrid, Siruela.

II. BIBLIOGRAFÍA SOBRE CALVINO

AAVV. *Borges, Calvino, la literatura (El coloquio en la Isla)*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1996.

BARANELLI, Luca. *Bibliografia degli scritti di Italo Calvino*. En: *Romanzi e racconti III. Op.cit.*, pp. 1351-1528.

BARENGHI, Mario (2002). “La forma de los deseos: La idea de literatura de Calvino”. En: Calvino, Italo. *Mundo escrito y mundo no escrito*. Traducción de Ángel Sánchez-Gijón. Madrid, Siruela, 2006.

BARENGHI, Mario e Falcetto, Bruno. “Cronología”. En: *Romanzi e racconti I. Op.cit.*, pp. LXI-LXXXVI.

BARENGHI, Mario, Falcetto, Bruno e Milanini, Claudio. *Bibliografia della critica*. En: *Romanzi e racconti III. Op.cit.*, pp. 1529-1558.

_____. *Note e notizie sui testi. Le città invisibili*. En: *Romanzi e racconti II. Op.cit.*, pp.1359-1365.

_____. *Note e notizie sui testi. Il castello dei destini incrociati*. En: *Romanzi e racconti II. Op.cit.*, pp.1366-1380.

_____. *Note e notizie sui testi. Se una notte d'inverno un viaggiatore*. En: *Romanzi e racconti II. Op.cit.*, pp. 1381-1401.

_____. *Note e notizie sui testi. Il barone rampante*. En: *Romanzi e racconti I. Op.cit.*, pp.1329-1337.

_____. *Note e notizie sui testi. Il cavaliere inesistente*. En: *Romanzi e racconti I. Op.cit.*, pp. 361-1365.

_____. *Note e notizie sui testi. Il sentiero dei nidi di ragno*. En: *Romanzi e racconti I. Op.cit.*, pp.1243-1260.

_____. *Note e notizie sui testi. Il visconte dimezzato*. En: *Romanzi e racconti I. Op.cit.*, pp.1306-1311.

_____. *Note e notizie sui testi. Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*. En: *Romanzi e racconti I. Op.cit.*, pp. 1366-1389.

BELPOLITI, Marco. *El ojo de Calvino. Sobre la mirada del escritor*. Traducción de Guillermo Piro. Buenos Aires, Eudeba, 1999.

BONURA, Giuseppe. *Invito alla lettura di Italo Calvino*. Milano, Mursia, 1974.

CALVO MONTORO, María José y RICCI, Franco (Coordinadores). *Italo Calvino: Nuevas visiones*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.

CALVO MONTORO, María José. *El problema del lector en la narrativa de Italo Calvino*. Tesis (Doctorado en Letras). Murcia, Universidad de Castilla - La Mancha, 1995.

_____. “Joseph Conrad/Italo Calvino o della stesura di una tesi come riflessione sulla scrittura”. En: *Forum Italicum*, Volume 31, Nº1, Spring 1997, pp. 74-116.

_____. “La fantasía é un posto dove ci piove dentro: apuntes sobre la idea de ‘visibilidad’ en Italo Calvino”. En: *Revista de Filología Románica*, nº14, vol.II, 1997, pp. 63-69. Madrid, Universidad Complutense, 1997.

PASOLINI, Pier Paolo. "Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*". En: *Descripciones de descripciones*. Barcelona, Península, 1997, pp.33-39.

PESCIO BOTTINO, Germana. *Italo Calvino*. La Nuova Italia, Firenze, 1967.

SÁNCHEZ GARAY, Elizabeth. *Italo Calvino. Voluntad e ironía*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

SCHOLZ, László. "La metáfora del ajedrez en Borges y Calvino". En: *Borges, Calvino, la literatura*. Volumen 1. *Op.cit.*, pp. 126-129.

STAROBINSKI, Jean. *Littérature*. Fevrier 1992, N°85, pp. 10-18.

____. "Prefazione". En: *Romanzi e racconti I. Op. cit.*, pp. IX-XXXIV.

TORIANO, Carmen -coautora-. "En busca del texto perdido: *Si una noche de invierno un viajero* o cómo hacer de la teoría una novela". En: *Actas del Encuentro sobre Teorías y Prácticas Críticas*. Mendoza, F. Filosofía y Letras, U.N. de Cuyo, 1991, pp. 407-416.

____. "Tarot y Literatura: mágica predicción del pasado". En: *Actas del IX Congreso de Lengua y Literatura Italiana*. Oberá, Facultad de Artes, U.N. de Misiones, 1993, pp. 283-292.

____. -coautora-. "De los destinos cruzados: Borges, *Si una noche y el castillo...*" En: AAVV. *Borges, Calvino, la Literatura (El coloquio en la Isla)*. Universidad de Poitiers. Madrid, Editorial Fundamentos, 1994, pp. 281-310.

____. "Las seis -cinco, diez y una- propuestas de Italo Calvino". En: *Actas del II Encuentro Internacional sobre Teorías y Prácticas Críticas*. Mendoza, F. Filosofía y Letras, 1994. (Trabajo aceptado para la publicación pero las Actas no han sido hasta el presente editadas).

____. "De cómo se configura el humorismo en las aventuras del paladín Agilulfo, sus colegas, escuderos, doncellas, monjas y no tanto, curvaldos y demás personajes de *El caballero inexistente*". En: Mannuci, Alicia (Compiladora). *El humor en la lengua y literatura italianas*. Córdoba, Comunic-arte Editorial, 2005, pp. 53-66.

____. "Italo Calvino: mundos de ficción y conocimiento del mundo". En: Genoud de Fourcade, Mariana (Coordinadora). *Literatura y conocimiento*. Mendoza, Editorial Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 1998, pp. 77-102.

III. TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA

AAVV. *Literatura y sociedad*. Introducción, notas y selección de textos: Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977.

AAVV. *Realismo: ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1969.

AAVV. *Sociología de la creación literaria*. Traducción de Hugo Acevedo. Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.

AAVV. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Argentina Editores, 1976.

AAVV. *Théorie de la littérature*. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Paris, Seuil, 1965.

ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Traducción de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez. Barcelona, Orbis, 1983.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoría de la literatura*. Versión española de Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1972.

ALAZRAKI, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico?” En: ROAS, David (Compilador). *Teorías de lo fantástico*. *Op.cit.*, pp. 265-282.

ALBALADEJO, Tomás. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa; análisis de las novelas cortas de Clarín*. Reimpresión. Alicante, Universidad de Alicante, 1998.

_____. *Retórica*. Madrid, Síntesis, 1991.

_____. *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid, Taurus, 1992.

ALTAMIRANDA, Daniel. *Teorías literarias. I. Enfoques desde el lenguaje*. Buenos Aires, Editorial Docencia, 2001.

ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz. *Literatura / sociedad*. Buenos Aires, Hachette, 1983.

_____. *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires, Centro Editor, 1990.

ANGENOT, Marc, BESSIERE, Jean, FOKKEMA, Douwe, KUSHNER, Eva. *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*. Paris, Presses Universitaires de France, 1971.

ARÁN, Pampa. “Perspectivas para el estudio de los géneros literarios en el fin de siglo”. En: *Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades*. X Congreso Internacional De La Sociedad Chilena De Estudios Literarios (SOCHEL). Universidad de Chile. ISSN0717-2869, n° 14, Otoño 2000.

_____. *El fantástico literario*. Madrid, Tauro Ediciones, 1999.

ARISTÓTELES. *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1974.

AUERBACH, Erich. *Mimesis; la representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducción de I. Villanueva y E. Imaz. Octava reimpresión. México, F.C.E., 2001.

_____. *Lenguaje literario y público en baja latinidad y en la Edad Media*. Traducción de Luis López Molina. Barcelona, Seix Barral, 1969.

BAJTIN, Mijail. “El problema de los géneros discursivos”. En: *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. México, Siglo XXI Editores, 1985, pp. 248-255.

_____. “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”. En: *Problemas literarios y estéticos*. La Habana, Arte y Literatura, 1986, pp. 11-82.

_____. “Formas del tiempo y cronotopo en la novela”. En: *Problemas literarios y estéticos*. Traducción de Alfredo Caballero. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986, pp.269-468.

_____. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. Madrid, Alianza, 1987.

_____. *Problemas literarios y estéticos*. La Habana, Arte y Literatura, 1986.

_____. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Traducción de Javier Franco. Madrid, Cátedra, 1987.

BARBERI SQUAROTTI, G. *La narrativa italiana del dopoguerra*. Bologna, Cappelli, 1965.

BARILLI, Renato. *La barrera del naturalismo*. Milano, Mursia, 1964.

BARRENECHEA, Ana María. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”. En: *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVIII, N° 80. Pittsburg, 1972, pp. 391-403.

_____. “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos”. En: *Revista Iberoamericana*, Vol. XLVIII, N° 118-119. Pittsburg, enero-junio 1982, pp.377-381.

BARTHES, Roland. “El efecto de lo real”. En: AAVV. *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?* Traducción de Nilda Finetti. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1969, pp. 133-147.

_____. “Introducción al análisis estructural de los relatos”. En: *El análisis estructural del relato*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982, pp.9-43.

_____. “La actividad estructuralista”. En: *Ensayos críticos*. Traducción de Carlos Pujol. Barcelona, Seix Barral, 1983, pp. 255-262.

_____. “La muerte del autor”. En: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós, 1987, pp. 65 - 71.

_____. “Las dos críticas”. En: *Ensayos críticos*. Traducción castellana de Carlos Pujol. Barcelona, Seix Barral, 1983, pp. 293-299.

_____. *Crítica y verdad*. Traducción de José Bianco. Bs.As., Siglo XXI, 1972.

_____. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Éditions du Seuil, 1953.

BEARD, Robert. “Círculo Lingüístico de Praga”. En: Michael PAINE (Compilador). *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Traducción de Patricia Willson. Buenos Aires, Paidós, 2002, pp. 83-85.

BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En su: *Discursos interrumpidos. Filosofía del arte y de la historia*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. 15-57.

BESSIERE Jean, KUSHNER Eva, MORTIER Rolan y WEISGERBER Jean. *Histoire des poétiques*. Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris, Larousse Université, 1974.

BLANCHOT, Maurice. *El libro que vendrá*. S. t. Caracas, Monte Ávila, 1969.
 _____. *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Colección dirigida por Oscar del Barco. Buenos Aires, Ediciones Caldén, 1973.

BLOOM, Harold. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Traducción de Damián Alou. Barcelona, Anagrama, 1996.
 _____. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York, Oxford University Press, 1973.

BOOTH, Wayne C. *La retórica de la ficción*. Versión española, notas y bibliografía de S. Gubert Garriga-Noguès. Barcelona, Bosch, 1974.

BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Madrid, Anagrama, 1995.

BOURNEUF, Roland y OULLET, Réal. *La novela*. Traducción castellana y notas complementarias de Enric Sullà. Barcelona, Editorial Ariel, 1989.

BRECHT, Bertold. *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires, La rosa blindada, 1963.
 _____. *Sobre carácter popular y realismo*. En su: *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona, Península, 1973.

BROOKE-ROSE, Christine. "Géneros históricos/géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov". En: Garrido Gallardo, Miguel Ángel (Compilador). *Teoría de los géneros literarios*. *Op.cit.*, pp. 49-72.

CAILLOIS, Roger. *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967.

CAIVANO, José Luis. "Semiótica y realidad". En: *Revue de la S.A.P.F.E.S.U. (Sociedad Argentina de Profesores de Francés de la Enseñanza Superior y Universitaria)*, año XI. Buenos Aires, 1993, pp. 22-29.

CAMARERO, Jesús. "Principios formales de metaliteratura". En: *Revista Anthropos. Metaliteratura y metaficción*. N° 208, 2005. Barcelona, pp. 59-64.
 _____. *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. Barcelona, Anthropos, 2004.

CESERANI, Remo. *Lo fantástico*. Traducción de Juan Díaz Aauri. Madrid, Visor, 1999.

CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Traducción del inglés por María Jesús Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1990.

COURTÉS, Joseph. *Análisis semiótico del discurso; del enunciado a la enunciación*. Versión española de Enrique Ballón Aguirre. Madrid, Gredos, 1997.

CROCCE, Benedetto. *Estetica come scienza dell'espressionee lingüística generale. Teoria e storia*. Bari, Laterza, 1958.

CUESTA ABAD. *Teoría hermenéutica y literatura*. Madrid, Visor, 1991.

CULLER, Jonathan. *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid, Cátedra, 1984.

_____. *Breve introducción a la teoría literaria*. Traducción de Gonzalo García. Barcelona, Crítica, 2000.

_____. *La poética estructuralista*. Barcelona, Anagrama, 1978.

CURTIUS, Robert Ernst. *Literatura europea y Edad Media Latina*. Traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1955.

DÄLLENBACH, Lucien. *El relato especular*. Madrid, Visor, 1991.

DE MAN, Paul. *La resistencia a la teoría*. Madrid, Visor, 1990.

DEL PRADO BIEZMA, F.J. *Cómo se analiza una novela*. Madrid, Alahambra, 1984.

DOLEŽEL, Lubomír. *Historia breve de la poética*. Versión española de Luis Alburquerque. Madrid, Síntesis, 1999.

_____. "Mímesis y mundos posibles". En: Garrido Domínguez, Antonio (Compilador). *Teorías de la ficción literaria*. *Op.cit.*, pp. 69-94.

_____. "Mundos de ficción: densidad, vacíos e inferencias". En: *Mundos de ficción (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Murcia, 21-24 noviembre, 1994)*. Murcia, Universidad de Murcia, V. I, pp. 13-26.

_____. "Verdad y autenticidad en la narrativa". En: Garrido Domínguez, Antonio (Compilador). *Teorías de la ficción literaria*. *Op.cit.*, pp. 95-122.

EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Traducción española de J. Esteban Calderón. Primera reimpresión. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

ECO, Umberto. "Interpretación e historia". En: *Interpretación y sobreinterpretación*. Traducción de Juan Gabriel Guix. Segunda edición. Madrid, Cambridge University Press, 1997, pp. 33-55.

_____. *Apostillas a El nombre de la rosa*. Traducción de Ricardo Pochtar. Buenos Aires, Lumen, 1989.

_____. *Entre mentira e ironía*. Traducción de Helena Lozano Miralles. Barcelona, Lumen, 1998.

_____. *Lector in fabula; la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Traducción de Ricardo Pochtar. Barcelona, Lumen, 1993.

_____. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Traducción de Helena Lozano. Barcelona, Editorial Lumen, 1996.

____. *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona, Lumen, 1990.

EICHEMBAUM, Boris. “Cómo está hecho El capote de Gogol”. En AAVV. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. *Op.cit.*, pp. 159-176.

____. “Le théorie de la ‘méthode formelle’”. En: AAVV, *Théorie de la littérature*. *Op.cit.*, pp. 31 – 75.

ELLIS, John M. *Teoría de la crítica literaria. Análisis lógico*. Madrid, Taurus, 1988.

ERLICH, Victor. *El formalismo ruso. Historia – Doctrina*. Traducción de Jem Cabanes. Barcelona, Seix Barral, 1974.

ESCARPIT, Robert. “La definición del término ‘literatura’”. En: Escarpit, Robert y otros. *Hacia una sociología del hecho literario*. Madrid, Edicusa, 1974, pp. 259-272.

EVEN-ZOHAR, Itamar. “Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas”. En: Iglesias Santos, Montserrat (Compiladora). *Teoría de los polisistemas*. *Op.cit.*, pp. 23-42.

____. “Planificación de la cultura y mercado”. En: Iglesias Santos, Montserrat (Compiladora). *Teoría de los polisistemas*. *Op.cit.*, pp. 71-98.

____. “El ‘sistema literario’”. Versión traducida por Ricardo Bermúdez Otero de “The ‘Literary System’”. *Poetics Today* 11: 1 (Primavera 1990), pp. 27-44.

FERRO, Roberto. *La ficción; un caso de sonambulismo teórico*. Buenos Aires, Biblos, 1998.

FISCHER, Ernst. “El problema de lo real en el arte moderno”. En: AAVV. *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*. *Op.cit.*, pp. 87-132.

FOUCAULT, Michel. “¿Qué es un autor?” En: *Entre filosofía y literatura*. Introducción y edición a cargo de Miguel Morey, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 329-360.

FOWLER, Alastair. “Género y canon literario”. En: Garrido Gallardo, Miguel Ángel (Compilador). *Teoría de los géneros literarios*. *Op.cit.*, pp. 95-128.

GADAMER, Hans Georg. “El proyecto heideggeriano de una fenomenología hermenéutica”. En: *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca, Sígueme, 1988, pp. 318-330.

____. “Destrucción y deconstrucción”. En: *Verdad y Método II*. Traducción de M. Olasagasti. Salamanca, Sígueme, 1992, pp. 349-362.

GARCÍA BERRIO, Antonio y HERNANDEZ FERNANDEZ, Teresa. *La poética, tradición y modernidad*. Madrid, Síntesis, 1994.

GARCIA BERRIO, J.HUERTA CALVO. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid, Cátedra, 1992.

GARCÍA YEBRA, Valentín. “Notas a la traducción española”. En: Aristóteles. *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, pp. 243-335.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”. En su: *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco Libros, pp. 11-40.
 _____. *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel y otros. *La crisis de la literalidad*, Madrid, Taurus, 1987.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel. *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid, Síntesis, 2001.

_____. (Compilador). *Teoría de los géneros literarios*. Barcelona, Arco Libros S.A., 1988.

GENETTE, Gérard. *Ficción y dicción*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona, Lumen, 1993.

_____. *Palimpsestos; la literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1989.

GIL GONZÁLEZ, Antonio. “Variaciones sobre el relato y la ficción”. En: *Revista Anthropos. Metaliteratura y metaficción*. Nº 208, 2005. Barcelona, pp. 9-24.

GOLDMANN, ESCARPIT, HAUSER y otros. *Literatura y sociedad*. Introducción, notas y selección de textos: Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977.

GOLDMANN, L., LEENHARDT, J., POSPELOV, G. y otros. *Sociología de la creación literaria*. Traducción de Hugo Acevedo. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1971.

GOLDMANN, Lucien. “El concepto de estructura significativa en historia de la cultura”. En: AAVV. *Literatura y sociedad*. *Op.cit.*, pp. 65-74.

_____. *Lukács y Heidegger*. Fragmentos póstumos presentados por Youssef Ishaghpour. Buenos Aires, Amorrortu, 1975.

_____. *Per una sociología del romanzo*. Traduzione di Giancarlo Buzzi. Milano, Bompiani, 1981.

_____. *Sociología de la creación literaria*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1971.

GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del arte*. Traducción española de Jem Cabanes. Barcelona, Seix Barral, 1976.

_____. *Maneras de hacer mundos*. Madrid, Visor, 1990.

GRAMSCI, Antonio. *Letteratura e vita nazionale*. Perugia, Editori Reuniti, 1979.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Consecuencias de la estética de la recepción o la ciencia literaria como sociología de la comunicación”. En: Mayoral, José Antonio (Compilador). *Estética de la recepción*. *Op. cit.*, pp. 145-176.

_____. “Cual Fénix de las cenizas o del canon a lo clásico”. En: Sullá, Enric

(Compilador). *El canon literario. Op. cit.*, pp. 61-90.

HABERMAS, Jürgen. “¿Filosofía y ciencia como literatura?” En su: *Pensamiento postmetafísico*. Traducción de Manuel Jiménez Redondo. Madrid, Taurus, 1990, pp. 240-260.

HAMBURGER, Kate. *Logique des genres littéraires*. Paris, Seuil, 1986.

HAMON, Philippe. *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires, Edicial, 1991.

HARRIS, Wendell. “La canonicidad”. En: Sullá, Enric (Compilador). *El canon literario. Op. cit.*, 1998.

IGLESIAS SANTOS, Monserrat. (Compiladora). *Teoría de los polisistemas*. Madrid, Arco Libros, 1999.

_____. “La teoría de los polisistemas como desafío a los estudios literarios”. En: Iglesias Santos, Montserrat (Compiladora). *Teoría de los polisistemas. Op.cit.*, pp. 9-22.

_____. “La Estética de la Recepción y el horizonte de expectativas”. En: Villanueva, Darío (Compilador). *Avances en teoría de la literatura. Op. cit.*, pp. 35 – 117.

INGARDEN, Roman. *L'oeuvre d'art littéraire*. Traduit de l'allemand par Philibert Secrétan, avec la collaboration de N. Lüchinger et B. Schwegler. L'Âge d'Homme, 1983.

_____. *La obra de arte literaria*. Traducción de Gerald Nyenhuis. México, Universidad Iberoamericana, Taurus, 1998.

ISER, Wolfgang. “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”. En: Mayoral, José Antonio (Compilador). *Estética de la recepción. Op.cit.*, pp. 215-244.

_____. *El acto de leer*. Madrid, Taurus, 1987.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy, literatura y subversión*. Buenos Aires, Catálogos, 1986.

_____. “Lo oculto de la cultura”. En: Roas, David (Compilador). *Teorías de lo fantástico. Op.cit.*, pp. 141-152.

JAKOBSON, Roman. “El realismo artístico”. En: AAVV. *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica? Op. cit.*, pp. 149-166.

_____. *La poesía rusa moderna*, esbozo 1. Praga 1921.

_____. Vers une science de l'art poétique. En : AAVV. *Théorie de la littérature. Op. cit.*, pp. 9-13.

JAMESON, Fredric. *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Traducción de Tomás Segovia. Madrid, Visor, 1989.

JARA, René y MORENO, Fernando. *Anatomía de la novela*. Santiago de Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.

JAUSS, Hans Robert. "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura". En: Mayoral, José Antonio (Compilador). *Estética de la recepción*. *Op.cit.*, pp. 59-86.

_____. "Estética de la recepción y comunicación literaria". En: *Eco*, n°270, abril 1984, pp. 641-657.

_____. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid, Visor, 1995.

KERMODE, Frank. "El control institucional de la interpretación". En: Sullá, Enric (Compilador). *El canon literario*. *Op.cit.*, pp. 91-114.

_____. *Formas de atención. Los procesos y la naturaleza de las fuerzas históricas que contribuyen a establecer los cánones por los que algunas obras de arte merecen estas especiales formas de atención*. Traducción de Claudia Ferrari. Barcelona, Gedisa, 1988.

_____. *Historia y Valor. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Traducción de Nora Catelli. Barcelona, Ediciones Península, 1990.

KRIEGER, Murray. *Teoría de la crítica. El sistema de una tradición*. Madrid, Visor, 1992.

LATELLA, Graciela. *Metodología y teoría semiótica: análisis de Emma Zunz de J.L. Borges*. Buenos Aires, Hachette, 1985.

LÁZARO CARRETER, Fernando. "El realismo como concepto crítico-literario". En su: *Estudios de poética (La obra en sí)*. Madrid, Taurus, pp. 121-142.

LEENHARDT, Jacques. "La sociología de la literatura: algunas etapas de su historia". En: L. GOLDMANN y otros. *Sociología de la creación literaria*. *Op.cit.*, pp. 45-73.

LOTMAN, Iuri. *La structure du texte artistique*. Traducción de Anne Fornier, Bernard Kreise, Ève Malleret y Yoëlle Yong bajo la dirección de Henri Meschonnic. Prefacio de Henri Meschonnic. Paris, Gallimard, 1973.

_____. "Acerca de la semiosfera". En: *La semiosfera I; semiótica de la cultura y del texto*. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro, con un capítulo final de Manuel Cáceres. Madrid, Frónesis / Cátedra / Universitat de València, 1996, pp. 21-42.

LUKÁCS, Georg. "Arte y verdad objetiva". En su: *Problemas del realismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1966, pp. 11-54.

_____. *Teoría de la novela*. Buenos Aires, Siglo XX, 1966.

_____. *Sociología del drama moderno*. En su: *Sociología de la literatura*. Barcelona, Península, 1966, pp. 265, 267.

_____. "Del prólogo a *Historia evolutiva del drama moderno*". En: AAVV. *Sociología de la literatura*. *Op. cit.*, pp.67-70.

MARCHÁN FIZ, Simón. "Introducción a la estética semiológica de Jan Mukarovsky". En: Mukarovsky, Jan. *Arte y semiología*. *Op.cit.*, pp. 9-10.

MARTINEZ BONATI, Félix. *La estructura de la obra literaria. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética*. Barcelona, Seix Barral, 1972.

____. *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*. Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

____. “Representación y ficción”. En su: *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*. *Op.cit.*, pp. 91-111.

____. “La estructura lógica de la literatura”. En su: *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*. *Op.cit.*, pp. 33-49.

____. “El acto de escribir ficciones”. En: Garrido Domínguez, Antonio (Compilador). *Teorías de la ficción literaria*. *Op.cit.*, pp. 159-170.

____. “Hacia una ontología formal de los mundos de ficción”. En su: *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*. *Op.cit.*, pp. 113-127.

MARTÍNEZ ROMERO, Carmen. “La crítica marxista italiana”. En: Sánchez Trigueros, Antonio (Director). *Sociología de la literatura*. Madrid, Síntesis, 1996, pp. 89-90.

MARX, Carlos y ENGELS, Federico. *Sobre La literatura y el arte*. La Plata, Editorial Calomino, 1946.

MATHIEU-COLAS, Michel. “Frontières de la narratologie”. En: *Poétique* n° 65, 1986, pp. 91-110.

MAYORAL, José Antonio (Compilador). *Estética de la recepción*. Madrid, Arco libros S.A., 1987.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l' invisible; suivi de notes de travail par Maurice Merleau-Ponty*. Texto establecido por Claude Lefort acompañado por una advertencia y un postfacio. Paris, Gallimard, 1964.

MORO, Tomás. *Utopía*. Introducción y notas de Pedro Rodríguez Santidrián. Madrid, Alianza Editorial, 1991.

MUKAROVSKI, Jan. “El arte como hecho semiológico”. En: *Arte y semiología*. Traducción de Simón Marchán Fiz. Madrid, Alberto Corazón Editor, sin fecha de edición consignada, pp. 17-30.

____. “El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria”. En: *Arte y semiología*. *Op.cit.*, pp. 31-73.

OULIPO. *La littérature potentielle, Créations, re-créations, récréations*. 2e edición. Paris, Gallimard, 1988.

PIRANDELLO, Luigi. *Ensayos*. Traducción de José Miguel Velloso. Madrid, Guadarrama, 1968.

POSADA, Francisco. *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista*. Buenos Aires, Galerna, 1969.

POZUELO YVANCOS, José María. *La ficción narrativa*. Murcia, Universidad, 1992.

____. *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis, 1993.

____. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra, 1989.

PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid, Fundamentos, 1974.

PULLINI, Giorgio. *Volti e risvolti del romanzo italiano contemporaneo*. Milano, Mursia, 1974.

RAIBLE, Wolfgang “¿Qué son los géneros?” En: Garrido Gallardo, Miguel Ángel (Compilador). *Teoría de los géneros literarios*. *Op.cit.*, pp. 303-342.

REIS, Carlos. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid, Gredos, 1985.

REYES, Graciela. “El nuevo análisis literario: expansión, crisis, actitudes ante el lenguaje”. En: Graciela Reyes (Editora). *Teorías literarias en la actualidad*. Madrid, El Arquero, 1989, pp. 9-38.

_____. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid, Gredos, 1984.

RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración I; configuración del tiempo en el relato histórico*. Traducción de A. Neira. Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987.

_____. *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Traducción de Alejandrina Falcón. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. 2003.

ROAS, David (Compilador). *Teorías de lo fantástico*. Arco-libros, Madrid, 2001.

ROTHER, Arnold. “El lector en la crítica alemana contemporánea”. En: En: Mayoral, José Antonio (Compilador). *Estética de la recepción*. *Op.cit.*, pp. 3-30.

RUSCH, Gebhard. “The status of authors within literary systems: challenging the canon; an explorative investigation of Alfred Döblin’s status within the German literary system in 1997”. En: *Poetics*, 26, 1999, pp. 367-384.

SAID, Edward. “Conrad: la presentación de la narración”. En: *El mundo, el texto y el crítico*. Traducción de Ricardo García Pérez. Buenos Aires, Debate, 2004, pp.127-154.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (Director). *Sociología de la literatura*. Madrid, Síntesis, 1996.

SARDUY, Severo. *Ensayos Generales sobre el Barroco*. Buenos Aires, FCE, 1987.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Traducción prólogo y notas de Amado Alonso. Buenos Aires, Editorial Losada, 1971.

SCHAEFFER, Jean-Marie. “Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica”. En: Garrido Gallardo, Miguel Ángel (Compilador). *Teoría de los géneros literarios*. *Op.cit.*, pp. 155-182.

SCHMIDT, Siegfried J. “La comunicación literaria”. En: Mayoral, José Antonio (Compilador). *Pragmática de la comunicación literaria*. *Op.cit.*, pp. 195-212.

SEGRE, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Crítica, 1985.

SELDEN, Raman, WIDDOWSON, Peter y BROOKER, Peter. *La teoría literaria contemporánea*. Traducción de Blanca Ribera de Madariaga. Tercera edición actualizada. Barcelona, Ariel, 2001.

SHKLOVSKY, Víktor. “El arte como artificio” En: AAVV. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. *Op.cit.*, pp. 55-70.

SULLÀ, Enric. (Compilador). *El canon literario*. Madrid, Arco Libros, S.L., 1998.
SULLÀ, Enric. “El debate sobre el canon literario”. En: Enric Sullà (Compilador). *El canon literario*. *Op.cit.*, pp. 11-36.

TALENS, Jenaro, ROMERA CASTILLO, José, TORDEBA, Antonio y HERNÁNDEZ ESTEVE, Vicente. *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)*. Madrid, Cátedra, 1995.

TODOROV, Tzvetan. *Crítica de la crítica*. Caracas, Monte Ávila, 1990.
_____. *¿Qué es el estructuralismo? Poética*. Traducción de Ricardo Pochtar. Buenos Aires, Losada, 1975.
_____. *Introducción a la literatura fantástica*. Traducción Silvia Delpy. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974.
_____. “El origen de los géneros”. En: Garrido Gallardo, Miguel A. (Compilador). *Teoría de los géneros literarios*. *Op.cit.*, pp. 31-48.
_____. “Poética” En: DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. *Op.cit.*, pp. 98-104.
_____. *Crítica de la crítica*. Monte Ávila, Caracas, 1990.

TINIANOV, Iuri. “Sobre la evolución literaria” En: Volek, Emil. *Antología del formalismo ruso y el Grupo Bajtin. Volumen I: Polémica, historia y teoría literaria*. *Op.cit.*, 1992, pp.251-267.

VALLES CALATRAVA, José. “La escuela de Frankfurt”. En: Sanchez Trigueros, Antonio (Director). *Sociología de la literatura*. *Op.cit.*, pp. 79-86.

VAX, Louis. *Arte y literatura fantástica*. Buenos Aires, Eudeba, 1965.

VERÓN, Eliseo. “Introducción: hacia una ciencia de la comunicación social”. En: AAVV. *Lenguaje y comunicación social*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1968.

VILLANUEVA, Darío. *Teorías del realismo literario*. Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
_____. “Fenomenología y pragmática del realismo literario”. En: Villanueva, Darío (Compilador). *Avances en teoría de la literatura*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, pp. 172-173.
_____. “Pluralismo crítico y recepción literaria”. En: Villanueva, Darío (Compilador). *Avances en teoría de la literatura*. *Op. cit.*, pp. 11-29.

VOLEK, Emil. *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo Bajtin. Volumen I: Polémica, historia y teoría literaria*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1992.

WAHNÓN BENSUSAN, Sultana. “La sociología de la literatura de Georg Lukács”. En: Sánchez Triguero (Director). *Sociología de la literatura*. *Op.cit.*, pp. 54-77.

WELLEK, René y WARREN, Austin. *Teoría Literaria*. Versión castellana de José María Gimeno Capella. Segunda edición, ampliada y corregida. Madrid, Editorial Gredos, 1959.

WELLEK, René. *The Attack on Literature and other Essays*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1982.

ZAVALA, Iris M. *La posmodernidad y Mijail Bajtin: una poética dialógica*. Traducción de Epicteto Díaz Navarro. Madrid, Espasa Calpe, 1991.

ZECCHETTO, Victorino (Coordinador). *Seis semiólogos en busca del lector; Saussure / Peirce / Barthes / Greimas / Eco / Verón*. Buenos Aires, Ciccus, 1999.

ZÉRAFFA, Michel. *Novela y sociedad*. Traducción de José Castelló. Buenos Aires, Amorrortu editores, 1973.

ZIMMERMANN, Bernhard. "El lector como productor: en torno a la problemática del método de la estética de la recepción". En: Mayoral, José Antonio (Compilador). *Estética de la recepción. Op.cit.*, pp. 39-58.

ZONANA, Gustavo (Director-Editor). "Introducción". En: *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires, Corregidor, 2007, pp. 15-46.

_____. *Sueños de un caminante solitario*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1998.

ZUBIAURRE, María Teresa. *El espacio en la novela realista*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

IV. HISTORIA DE ITALIA Y DE LA LITERATURA ITALIANA

BARBERI SQUAROTTI, Giorgio. *La narrativa italiana del dopoguerra*. Bologna, Cappelli, 1965.

BRINI, Paolo. *Un análisis de la lucha contra el fascismo en Italia de 1943 a 1945*. Mayo, 2006. <http://venezuela.elmilitante.org/index.asp>. Consultado 22 de noviembre de 2006.

CECCHI, E. y SAPEGNO, N. *Storia della letteratura italiana*. Milano, Garzanti, 1970.

GORGONI Patrizia, MATTEI, Anna y NIGRO, R. *Guida al romanzo italiano del Novecento*. Roma, Editori Riuniti, 1989.

GUGLIELMINO, Salvatore. *Guida al novecento*. Milano, G. Principato, 1986.

LURAGHI, Raimondo. *Il movimento operaio torinese durante la Resistenza*. Torino, Einaudi, 1958.

MANACORDA, G. *Storia della letteratura italiana contemporanea (1945-1965)*. Roma, Editori Reuniti, 1967.

PETRONIO, G. *Historia de la literatura italiana*. Madrid, Cátedra, 1990.

PULLINI, Giorgio. *Volti e risvolti del romanzo italiano contemporaneo*. Milano, Mursia, 1974.

SAPEGNO, Natalio. *Historia de la literatura italiana*. Barcelona, Labor, 1964.

V. DICCIONARIOS

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1967.

CORTÉS MORATÓ, Jordi y RIU Antoni Martínez. *Diccionario de filosofía en CD-ROM*. Barcelona, Empresa Editorial Herder S.A., 1996.

DEVOTO, G. y OLI, G.C. *Dizionario della lingua italiana*. Firenze, Le Monnier, 1989.

DUCROT, Oswald y SCHAEFFER, Jean-Marie. *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Du Seuil, 1995.

DUCROT, Oswald y TODOVOV, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.

FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*. Edición revisada, aumentada y actualizada por el profesor Joseph-María Terricabras. Barcelona, Ariel, 2004.

GREIMAS, Algirdas Julien y COURTÉS, Joseph. *Diccionario de semiótica*. Traducción de Hermis Campodónico y Enrique Bayón. Madrid, Editorial Gredos, 1983.

PAYNE, Michael (Compilador). *Diccionario de teoría, crítica y estudios culturales*. Buenos Aires, Paidós, 2002.

REIS, Carlos y LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de narratologia*. Coimbra, Almedina 2000.