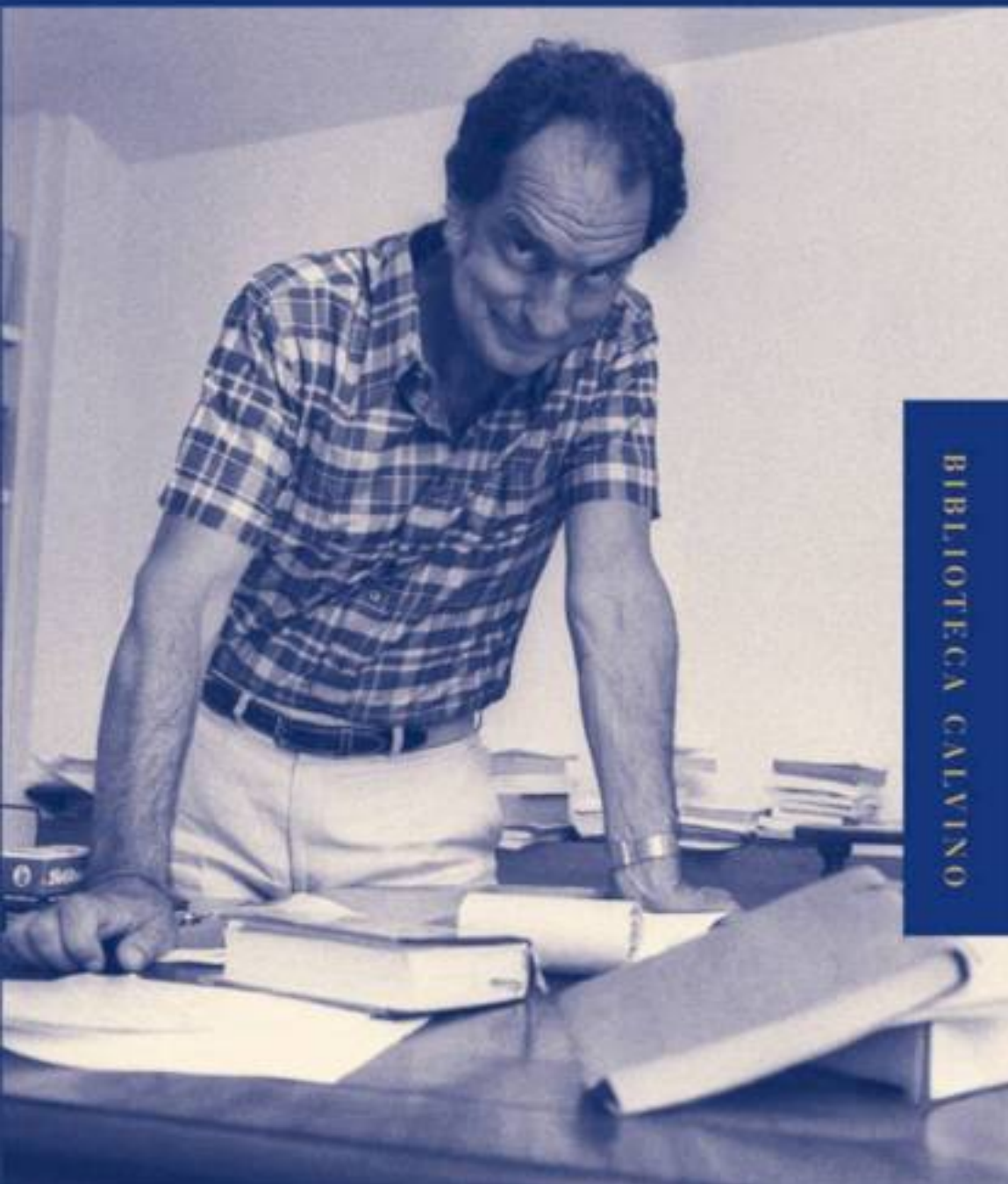


Punto y aparte

Ensayos sobre literatura y sociedad

ITALO CALVINO



BIBLIOTECA CALVINO

«Me es posible ahora reunir estos ensayos en un volumen, es decir, aceptar releerlos y hacer que se releen por estas razones: para situarlos en su lugar en el tiempo y en el espacio; para alejarlos a fin de poder observarlos en su justa luz y perspectiva; para seguir las huellas de las transformaciones subjetivas y objetivas, y de su continuidad; para comprender en qué punto me encuentro; para poner, en fin, punto y aparte.»

Italo Calvino

Escritos por Italo Calvino entre 1955 y 1980, estos artículos, conferencias, textos polémicos y apuntes literarios son el reflejo de sus lecturas, sus aficiones y sus pensamientos, así como de los motivos de afecto y de antipatía que suscitan en él los acontecimientos y las personas que han ido llenando el escenario cambiante de la cultura. Desde la reiniciante idea de, según su expresión, «compromiso cívico y político», compromiso moral ante todo, hasta las reflexiones que el estudio de la filosofía, la historia y la literatura provocan en él, su visión de la realidad —lúcida y apasionada— nos ilumina hoy con toda la fuerza de la espontaneidad con la que estos textos fueron concebidos.

Presentación

En este volumen he reunido algunos de mis trabajos que tratan de opiniones sobre poética, esbozos de un camino a seguir, balances críticos y observaciones generales sobre el pasado, el presente y el futuro, que he ido elaborando y recopilando sucesivamente durante los últimos veinticinco años. La obstinada inclinación a formular proyectos generales de la que dan testimonio estos escritos se ha visto siempre compensada por la tendencia a olvidarme muy pronto del asunto y a no pensar más en ello. Cabe, pues, preguntarse: ¿para quién elaboraría yo estos proyectos? Para mí no, dado que en mi trabajo personal como escritor casi nunca he puesto en práctica aquello que predicaba; para los demás tampoco, pues nunca he tenido vocación de maestro, de promotor ni de organizador. Es posible que mi objetivo fuera más bien trazar unas líneas generales que sirvieran de base para mi trabajo y para el de los demás y postular un esquema cultural que sirviera de contexto en el que ubicar las obras que estaban aún por escribir.

La ambición juvenil que me impulsaba fue el proyecto de construir una nueva literatura que contribuyera a su vez a la construcción de una nueva sociedad. Las transformaciones y evoluciones que hayan sufrido estas esperanzas irán saliendo a la luz en la sucesión de los textos aquí recogidos. Sin duda, el mundo que tengo ahora ante mis ojos no podría ser más opuesto a la imagen que aquellas buenas y constructivas intenciones proyectaban sobre el futuro. Pues la sociedad se manifiesta como colapso, como desmoronamiento, como gangrena (o, en sus aspectos menos

catastróficos, como rutina) y la literatura sobrevive desperdigada entre las grietas y los descalabros, como conciencia de que ningún derrumbamiento podrá ser tan definitivo como para excluir otros posibles.

El personaje que toma la palabra en este libro (que en parte se identifica y en parte se distancia de mi propio yo, tal y como se manifiesta en otra serie de escritos y de actos) entra en escena por los años cincuenta, tratando de asumir una personal caracterización del papel que por entonces desempeñaba: la del «intelectual comprometido». Si seguimos sus movimientos en el escenario, podremos observar en él, de forma visible aunque sin cambios bruscos, cómo su identificación con este papel va poco a poco debilitándose a medida que va disolviéndose la pretensión de interpretar y guiar un proceso histórico. Sin embargo, sin descuidar por ello su dedicación a tratar de comprender, de indicar, de componer, va tomando más relieve progresivamente un aspecto que, mirándolo bien, estaba presente desde un principio: el sentido de lo intrincado, de lo múltiple, de lo relativo y de lo trillado, que determina una actitud de perplejidad sistemática.

La sucesión de estas páginas empieza a cobrar forma, y se convierte en una historia que tiene sentido en su conjunto, si se toma como el fruto de una experiencia que ya ha concluido. Partiendo de esa base, me es posible ahora reunir estos ensayos en un volumen, es decir, aceptar releerlos y hacer que se releen por estas razones: para situarlos en su lugar en el tiempo y en el espacio; para alejarlos a fin de poder observarlos en su justa luz y perspectiva; para seguir las huellas de las transformaciones subjetivas y objetivas, y de su continuidad; para comprender en qué punto me encuentro; para poner, en fin, punto y aparte.

Marzo, 1980

La espina dorsal

Conferencia pronunciada en Florencia el 17 de febrero de 1955 para la sección florentina del PEN Club por invitación de Anna Banti; repetida posteriormente en varias ciudades italianas. Publicada en *Paragone*, n.º 66, junio de 1955.

1. En nuestra literatura de hoy se habla a menudo de un problema del personaje: personaje positivo o negativo, nuevo o viejo. Es ésta una discusión que si para algunos resulta ociosa, en cambio será siempre esencial para aquellos que no separen sus intereses literarios de toda la compleja trama de relaciones que une entre sí los distintos intereses humanos. Porque de entre las posibilidades que se le presentan a la literatura de influir en la historia, la que le es más propia, la única quizá que no sea ilusoria, es 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.

Es evidente que este tipo de hombre que una obra o una época literaria presupone, sobrentiende, o mejor aún, propone o inventa, puede muy bien no ser uno de esos personajes de una pieza típicos de la novela o del teatro, pero sin duda existe principalmente en esa presencia moral, en ese protagonista no menos identificado que encontramos en las poesías líricas o en la prosa de los moralistas, ese auténtico protagonista que, incluso en tantos no-

velistas, desde Manzoni hasta el mayor de los Verga, no se identifica con ninguno de los personajes.

Por ello, antes de preguntarnos si existen y cuáles son los personajes característicos de la literatura italiana de hoy, debemos empezar por preguntarnos si existe y cómo es un verdadero protagonista, un tipo de hombre que ésta, al menos implícitamente, presuponga o proponga.

2. La dificultad para contestar a esta cuestión es la misma que se nos presenta cada vez que formulamos una pregunta general sobre la literatura italiana de hoy, un juicio sobre su situación, una previsión sobre su línea de desarrollo. Esta fase literaria que muchos consideran bajo el epígrafe genérico de «neorrealismo» y que se caracteriza por una toma de conciencia de intereses en un sentido realista y por el predominio (tanto por su cantidad como por su resonancia) de la narrativa sobre los otros medios de comunicación, parece negarse a ser simbolizada y resumida en una fisonomía moral definida, en un carácter humano concreto.

Y no es cierto que la actitud de expresarse a través de perfectas caracterizaciones de hombres y mujeres, con la aureola del héroe o el claroscuro del «hijo del siglo» se haya dado sobre todo en el siglo XIX romántico ni que en nuestro país, tras los últimos brotes de la progenie romántica, tales como «el hombre dannunziano» o «el hombre crepuscular», la historia literaria no se deje leer en este sentido. Pues justamente la literatura del pasado inmediato, tan hermética como desprovista de personas, esa literatura de paisajes, de objetos, de sombríos estados de ánimo, esa literatura *de la ausencia*, como se la llamó, incluso esa literatura, proponía una imagen del hombre bien caracterizada (aunque lo fuera negativamente, por remitirnos a un verso famoso) y vinculada (también negativamente) a los tiempos. El «hombre hermético», el hombre que no se deja abrumar por otras razones que no sean las de los mínimos sobresaltos, que le calan hasta los huesos, que descubre su verdad

siempre al margen de todo aquello que invade la escena, este hombre avaro de sentimientos y sensaciones que, sin embargo, constituyen su única certeza, este hombre sin asideros, protegido por un áspero caparazón silíceo, escurridizo como una anguila, este hombre que parecía estar hecho para vivir tiempos infaustos y realidades no compartidas con un mínimo de contaminación y a la vez con un mínimo de riesgo, fue precisamente un caso típico propuesto por la literatura para resolver los problemas de las relaciones del hombre con su tiempo, en oposición a la historia que el juicio de hoy nos revela más compleja y ambivalente de lo que podía parecer.

3. ¿Tenemos que reconocer que «el hombre hermético» es el último personaje verdadero que ha sabido crear la literatura italiana? Desde luego no nos resulta difícil descubrir su presencia en medio de las experiencias de los maestros de la nueva narrativa y precisamente en aquellas obras en las que se operó una salida del clima hermético hacia las nuevas poéticas realistas.

El abstracto furor de Silvestre en *Conversazione in Sicilia* es el del hombre que siente la tragedia de la historia, pero que tan sólo puede moverse al margen de ésta, participando líricamente en ella. Y, por supuesto, no está más integrado en la realidad histórica el Ene Dos de *Uomini e no*, por mucho que maneje bombas y asista a reuniones políticas.

Pavese, que como actitud polémica antihermética escribe pequeños poemas con obreros, barqueros y bebedores, nunca nos hace olvidar que el protagonista no es el obrero, el barquero o el bebedor, sino el hombre que los observa de soslayo desde la mesa opuesta de la taberna, que desearía ser como ellos y no lo consigue. Es el desterrado Stefano, o el profesor Corrado de *Prima che il gallo canti* [Antes de que cante el gallo], el hombre que sabe que debe permanecer al margen y leer la historia que viven los demás, con los ojos metahistóricos del poeta intelectual.

Y así, en aquello que definiremos como el filón florentino o toscano de nuestra narrativa, lo que cuenta realmente no es la minuciosa reseña realista, sino el paisaje de memoria y de nostalgia por el que aquélla se filtra, la sutil amargura de la precariedad de una posesión o de una relación. Siempre es el hombre hermético, levemente más cordial, con inquietudes más discretas que las de Vittorini o de Pavese, el que domina la escena.

Aún no nos hemos referido al escritor que empezó a escribir novelas mucho antes que todos los citados y que más explícitamente ha apuntado hacia una representación típica de los hombres de su tiempo; me refiero a Moravia. Pero también en él, ¿cómo no vincular la ausencia de participación moral de sus protagonistas, la mueca de habitual y aburrido disgusto, aceptado como un hecho ineludible? ¿Cómo dejar de reconocer su proximidad con el tema que es propio de toda su generación literaria, es decir, el tema de la falta de adhesión, de la relación negativa con el mundo?

La narrativa italiana contemporánea ha nacido, pues, bajo el signo de una ausencia de integración. Por una parte, tenemos al protagonista lírico-intelectual-autobiográfico; por otra, la realidad social, popular o burguesa, urbana o rural. El pretendido *Bildung-ron* político, las historias de acciones conspiratorias o partisanas, con un protagonista lírico-intelectual en contacto con el proletariado, que surgieron durante los primeros años de la Liberación, parecían ser el camino más natural para dar testimonio de la Resistencia, pero no lograron representar con acento veraz ni la angustia interior de sus protagonistas ni la actitud heroica y colectiva del pueblo.

4. Se ha dado el caso de alguno que, pese a ser intelectual de pies a cabeza, no ha tenido por ello complejos de inferioridad frente a la historia, sino que incluso se ha sentido seguro de ser el indicado para nutrirla y enriquecerla

con su propia fantasía y cultura. Éste es el caso de Carlo Levi, quien afronta la controversia entre el mundo literario y el mundo real con la euforia de quien considera su interpretación y transfiguración simbólica como la clave segura de la realidad. Incluso en el drama de la pérdida de ilusión de los intelectuales por poder dominar la realidad italiana que Carlo Levi interpretó, describiendo en *L'orologio* la caída del gobierno de Parri, el autor termina cerrando el balance en activo, porque la verdad está del lado de la fantasía, a pesar de verse desmentida por la realidad política. Está claro que los términos del conflicto siguen siendo los mismos aun en este caso, a pesar de que en lugar del consabido yo intelectual torpe y afligido, nos encontremos a un intelectual feliz de ser como es y que se mueve plenamente a su gusto tanto en el mundo popular como en el de la política militante.

No es un hecho casual el que Rocco Scotellaro, el joven que más mereció la estima de Carlo Levi y que más supo aprender de él, fuera, de entre los escritores y poetas italianos, el que, con una agilidad extraordinaria, supiera realizarse en la vida política concretamente y no decorativamente. Como alcalde de su pueblo, aunque lo fuera por pocos años, no tuvo problemas de comunicación, de ruptura por aislamiento, pues entre su gente se encontraba totalmente a gusto e incluso se sentía realizado hablando con sus paisanos y haciéndoles hablar. También para él, el tema esencial, tanto en su poesía como en su prosa, es el fracaso en el terreno político práctico y el desquite en el plano de la transfiguración lírica. Es más, en *L'uva puttanella*, la hermosa novela que dejó inconclusa, cuenta la historia de su dimisión como alcalde, su retiro a la viña de su padre y el replanteamiento de su vida. Carlo Levi, por lo tanto, puede afirmar que *L'uva puttanella* tiene el mismo esquema y significado que *L'orologio*.

5. Si en Francia la narrativa afronta abiertamente las discusiones entre los intelectuales, su relación con el sentido que toman los movimientos históricos, consiguiendo someter a la atención general el problema de sus «mandarines», Italia, que no ha conocido nunca el *Intelligenzen-roman* (es decir, la novela que habla de escritores y de artistas y de sus discusiones e ideas, al estilo de Mann o de Huxley), tiene sin embargo una literatura que acusa, consciente o inconscientemente, la precaria condición del intelectual en la sociedad de hoy. Se diría que en Italia el hecho de ser intelectual se padece como un mal, como una condición negativa, sin redención, que ni siquiera inspira grandes alegorías como las de Kafka o las de Joyce, sino que se reduce a una inquietud sorda y limitada. Pensando en la Rusia de Dostoievski y de Chéjov, vemos en cambio que el intelectual estaba entonces explícitamente representado como tal, con todo su bagaje de ideas. Tal vez Lukács, que se preocupa tanto de la «fisonomía intelectual del personaje», no sienta interés por una literatura tan poco definida en este sentido, y, sin embargo, también ésta constituiría sin duda un campo muy rico para sus investigaciones.

6. Nosotros, con nuestro temor, digamos que congénito, a caer en esquematizaciones de tipo sociológico, no queremos aventurarnos en este terreno; sólo observaremos de pasada que las pocas excepciones que existen a este rechazo a representar no ya la cultura sino ni siquiera la inteligencia, los pocos ejemplos de valor intelectual, moral o de acción, los encontramos en los personajes femeninos de algunos de nuestros escritores, y los encontramos con mucha frecuencia, o realizados poéticamente, o sólo en el plano de las intenciones, en los libros escritos por mujeres.

Sin duda, el personaje más hermoso de un escritor que, como Pavese, no creía en los personajes es el de Clelia de «Tra done sole» [«Entre mujeres solas»] –en *Bella estate* [El bello verano]–, que pone una tienda de modas en Turín. Se

trata de una mujer trabajadora, autosuficiente, amarga, experta, todavía curiosa e indulgente hacia los vicios y hacia la sociedad que la rodea, pero con las defensas interiores de la persona que todo lo ha obtenido por sí misma; una patrona que sabe reconocer la valía de un hombre como Beccuccio, pintor de brocha gorda, al que se lleva a cenar y con el que se acuesta una sola y única noche, porque sabe que una relación tan sencilla y honesta es el máximo que se puede tener para que no acabe todo por deteriorarse; una Clelia que puede parecer fría y egoísta, pero que, sin embargo, se preocupa tanto por la suerte de Rosetta, imagen de la juventud y de la pureza de corazón en un mundo que todo lo contamina y destruye. Pavese, que debido a su triste violencia autodestructiva, acostumbraba a dar imágenes de sí mismo empobrecedoras y deformantes (incluso aquéllas tan crueles de su diario), nunca supo expresarse en un personaje autobiográfico de forma tan cabal (*Clelia c'est moi!*), tan positiva y tan pavesiana como a través de esta figura de mujer. En ningún personaje más que en Clelia supo Pavese hablarnos de lo que constituía el elemento fundamental de su vida, su verdadera tabla de salvación: el trabajo, su extraordinario, testarudo y devorador amor por el trabajo (la otra cara del diario), su desdeñoso orgullo de trabajador eficiente e incansable, la realización de sí mismo tanto en la creación individual como en la participación en un proceso productivo.

Este personaje positivo surgido casi a su pesar, en un cuento que no podemos decir que nos guste, bajo esas no descritas semblanzas femeninas que tenemos que adivinar con dificultad, pues con tal fuerza proyectan en ellas el carácter seco, brusco y terco del autor, si en sí tiene algo de nuevo, en otros aspectos no hace más que confirmar los términos de nuestra teoría. ¿Qué significado tiene el que, para crear un verdadero personaje que no esté solamente empapado de lirismo, tengamos que imaginarlo en una figura de mujer, sino el de una confirmación más de que la fi-

gura tradicional del intelectual se ha destruido y de que el encuentro del poeta con la realidad propuesto por la generación formada en el clima del hermetismo ha revelado su carácter voluntarista, y no se ha resuelto en una integración sino en un fracaso?

7. Como confirmación de este duro veredicto, vemos que en los narradores de la generación más joven el personaje del yo-lírico-intelectual ha dejado de existir, como si hubiera sido abolido drásticamente. El mundo real, el mundo de «los demás», aparece en primer plano, pero casi nunca es un mundo interpretado, analizado de forma que defina las razones directrices, las líneas de movimiento; no es un mundo reflejado desde una experiencia racional, sino un mundo que precede a la consciencia, tosco, aceptado en su totalidad sin inventario, ora con la exaltación de un violento transporte afectivo, ora con la pasividad de quien sólo puede hacer una reseña objetiva. No es que ya no exista el yo en los jóvenes narradores, sino que es un yo que se guarda mucho de formular pensamientos, de mostrar otros intereses que no sean los más elementales, poco más que fisiológicos, que no participa de aquello que se desarrolla ante los ojos con algo que se parezca a un juicio moral; el punto de vista del narrador desea estar lo más lejos posible de una posición intelectual.

En este clima, Vittorini pregona desde sus experiencias la cruzada por el triunfo del vitalismo virgen e irreflexivo, por la espontaneidad no contaminada de esquemas culturales, por el testimonio todavía caliente de vida; poética que tiene una historia bien definida en la literatura de la segunda mitad de este siglo, y que parece estar hecha expresamente para definir el aniquilamiento del poeta, del hombre, ante el poder de las cosas. Pero esta entrega a la vitalidad y a la incultura no es sólo un postulado crítico de Vittorini; es algo que está en el aire, un mal del siglo que abunda en los textos publicados o inéditos de los jóvenes. Y si

vemos a los nuevos protagonistas moverse entre hechos sangrientos, estupros y atroces historias de miseria, e incluso a ellos mismos rompiendo cráneos, cometiendo violaciones o pidiendo limosna, siempre con la tranquila cerrazón de jóvenes irracionales, no nos impresionamos, pues sabemos que esto no es más que la extrema transmutación del protagonista lírico-intelectual, al que ya no le queda otra carta que jugar que no sea la anulación de sí mismo.

8. Conviene observar, sin embargo, que no toda esta narrativa que tiende hacia una representación objetiva del mundo popular y de su lenguaje nutrido de aportaciones dialectales se adscribe a la poética de la feliz ignorancia. Pues existe otra poética que emplea los mismos instrumentos, y es la de la refinada astucia que apunta hacia la exquisita utilización del material lingüístico plebeyo, hacia el *pastiche* estilístico de la jerga, hacia la recuperación por medio de un vocabulario denso y cargado de medios de expresión ya extinguidos. Pero tal vez las dos poéticas no sean tan opuestas como parecen, pues ambas presuponen una sensibilidad cultivada, un gusto o, mejor, una complacencia por lo primitivo, bien en el escritor, en su refinada astucia, bien en el lector, en su feliz ignorancia. Y encontramos en los sutiles textos, que ejemplifican tanto una como otra, algo así como un juego de guiños recíprocos, de trampas tendidas por el escritor refinado a espaldas del lector ingenuo, presentándole una obra que parece tosca pero no lo es, o del lector refinado a espaldas del escritor tosco, valorando en él algo que éste no sabía que había expresado. En estas ambiguas operaciones creativas y críticas se perpetúa, por tanto, la antítesis entre los dos términos: conciencia intelectual y mundo popular. Y es aquí principalmente donde la conciencia intelectual se vuelve hacia el mundo popular como hacia algo contrapuesto y ajeno, aceptándolo como un sugestivo espectáculo, complacién-

dose en sus formas rudas y groseras y buscando sutilezas ocultas.

9. El retorno de la poesía dialectal y el experimento de una narrativa escrita también en dialecto pueden considerarse asimismo bajo la enseña de una u otra de estas formas de gusto; pero creemos que nacen no como movimientos necesarios, sino como signos de regresión y de cansancio. El lenguaje literario debe estar siempre al tanto del habla vulgar, nutriéndose y renovándose a través de ella, pero no debe anularse en ella ni parodiarla por juego. El escritor tiene que saber decir más cosas de las que normalmente dicen los hombres de su tiempo; debe construirse una lengua que sea lo más compleja y funcional posible para su tiempo, y no fotografiar con complacencia los dialectos, sin duda llenos de sabor, de fuerza y de sabiduría, pero también de humillaciones vividas, de limitaciones impuestas y de hábitos que no ha sabido sacudirse.

10. El retorno al dialecto tiene también relación con el fenómeno más complejo de la vuelta al regionalismo. El realismo regional, que tuvo un claro sentido histórico durante los años posteriores a la unificación de Italia como toma de conciencia de las diversas realidades tan distintas e incomunicantes de la nueva nación, ha tomado un nuevo brío, también éste con su razón de ser, cuando, después de que el fascismo considera a Italia como incontestable e incognoscible, se ha sentido la necesidad de un descubrimiento minucioso y profundo de nuestro país. El instrumento que hubiera sido más idóneo para satisfacer esta nueva exigencia, es decir, una literatura ensayística y comprometida en la que el escritor (como tantos de nuestros viejos literatos) volviera a razonar sobre historia y política, ha sido descuidado, tras el logradísimo y ejemplar caso de *Cristo si è fermato a Eboli* [Cristo se paró en Éboli], en favor de una casi exclusiva dedicación a la novela y al cuento. Pero incluso esta primacía de la narrativa, esta creación fantástica de

base tan compleja como la novela realista, no puede nacer más que en un terreno bien abonado por las ideas. Y en lugar de tantas novelas de tema regional y social nos habrían resultado más útiles libros que trataran de interpretar y razonar sobre pueblos, costumbres, instituciones y problemas. Hoy, en cambio, es a la novela o al cuento al que se le asigna la tarea de mostrarnos la «cara verdadera» de esta o aquella localidad geográfica. Pero es una demanda errónea, pues la novela vive en una dimensión histórica y no geográfica. El verdadero tema de una novela debería ser una definición de nuestro tiempo, pero no de Nápoles o de Florencia; debería ser una imagen que nos explique nuestra situación en el mundo. Los lugares concretos, los lugares más queridos, le son necesarios al escritor como formas determinadas de todo lo que se desarrolla en la historia, de todo lo que vive en ella; pero ni estos lugares, ni las costumbres locales, ni lo que es la «cara verdadera» de esta o aquella ciudad o población pueden constituir el verdadero contenido de la novela. El escritor, aun partiendo siempre de la realidad del pueblo que más ama y conoce, debe tener como meta el «hacer historia». Y la historia (así nos lo han enseñado) es siempre historia contemporánea, es participación activa en la historia del futuro.

Se dirá que no hay ningún escritor que apunte hacia una descripción sociológica y geográfica; los escritores que se sienten más vinculados a lugares concretos buscan en la expresión de un sentimiento, de un ritmo de vida, aquello que constituye el más secreto acento autóctono. Pero es precisamente en este exceso del factor emocional, en esta necesidad de exaltación nostálgica donde se produce el primer rechazo de la historia, pues la emoción, la exaltación afectiva, no son los mejores estados de ánimo para comprender el mundo de hoy. También en este caso nos encontramos en el vitalismo romántico, en la vaga mística coral. En lugar de ir en busca de un dios desconocido en el confuso ritmo de las ciudades nuevas y antiguas, preferi-