

A monochromatic, purple-tinted portrait of Italo Calvino, looking slightly to the left. He is wearing a suit jacket, a white shirt, and a striped tie.

# Tras las huellas de un escritor visionario

Apuntes actuales sobre Italo Calvino y su obra

Gonzalo Arzuaga  
Federico Ferroggiaro  
(compiladores)



**UNR**  
EDITORIA



# **Tras las huellas de un escritor visionario**

Apuntes actuales sobre Italo Calvino y su obra

**Gonzalo Arzuaga  
Federico Ferroggiaro  
(compiladores)**

---

# A 100 años del nacimiento de Italo Calvino



Universidad  
Nacional  
de Rosario



Facultad de  
Humanidades  
y Artes\_UNR



Consolato Generale d'Italia  
Rosario



Departamento  
de Italianística



**ADILLI**

Asociación Docentes e Investigadores  
de Lengua y Literatura Italianas



CENTRO DE ESTUDIOS SICILIANOS  
"PROF. GIOVANNI RUFFINO"  
FHyA - UNR



Tras las huellas de un escritor visionario : apuntes actuales sobre Italo Calvino y su obra / Federico Ferroggiaro ... [et al.] ; Compilación de Federico Ferroggiaro ; Gonzalo Arzuaga. - 1a ed. - Rosario : UNR Editora, 2024.  
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online  
ISBN 978-987-702-693-1

1. Literatura. 2. Crítica Literaria. 3. Literatura Italiana. I. Ferroggiaro, Federico  
II. Ferroggiaro, Federico, comp. III. Arzuaga, Gonzalo, comp.  
CDD 853

©Universidad Nacional de Rosario, 2024.

Queda hecho el depósito que marca la Ley N° 11.723.

Ninguna parte de esta obra puede ser reproducida sin el permiso expreso del editor.



Universidad  
Nacional  
de Rosario



Asociación de Universidades  
GRUPO MONTEVIDEO

**GiN** REUN

Red de Editoriales  
de las Universidades Nacionales  
de la Argentina



Libro  
Universitario  
Argentino



**UNR editora**

Editorial de la Universidad Nacional de Rosario

Secretaría de Extensión Universitaria

Urquiza 2050 - S2000AOB / Rosario, República Argentina

[www.unreditora.unr.edu.ar](http://www.unreditora.unr.edu.ar) / [editora@sede.unr.edu.ar](mailto:editora@sede.unr.edu.ar)

# Índice

<b>Presentación</b>	7
Gonzalo Arzuaga y Federico Ferroggiaro	
<b>Borges-Calvino y el desafío de recrear la realidad</b>	13
Daniel Alejandro Capano	
<b>Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Italo Calvino: la literatura experimental</b>	38
Viviana D'Andrea	
<b>Palomar o la mirada infinita</b>	52
Silvia Cattoni	
<b>Sguardi da leggere. La giornata d'uno scrutatore di Italo Calvino</b>	79
Claudia Carmina	
<b>La especulación inmobiliaria: desventuras y contradicciones de un intelectual</b>	103
Federico Ferroggiaro	
<b>Italo Calvino en Cantacronache: entre palabras y música</b>	115
Adriana G. Lucero	
<b>Había dos veces un bosque. Sobre la génesis de "La foresta-radice-labirinto" de Italo Calvino</b>	129
Laura Martín Osorio	

<b>Calvino y sus amistades en el campo literario italiano: una aproximación a partir de sus cartas y ensayos</b>	<b>146</b>
Gonzalo Javier Arzuaga	
<b>Sobre los autores</b>	<b>161</b>

## Presentación

Gonzalo Arzuaga  
y Federico Ferroggiaro

Tanto en Italia como en Argentina y en otros países, el año 2023 nos ofreció una extraordinaria oferta de homenajes, jornadas, libros, artículos de la prensa y congresos académicos dedicados al escritor ligur Italo Calvino. El motivo, quizás la obvia excusa, fue que se cumplía el centenario de su nacimiento y es habitual que las efemérides despierten o estimulen ese deseo de hablar y de escribir sobre el autor o la autora que se convierte, en ausencia, en la figura destinataria de un cúmulo de variados discursos que se adentran en su biografía, en sus obras, en sus facetas menos exploradas, en las relaciones que pueden trazarse con otros escritores o textos.

Estudiosos y amantes de la producción literaria de Calvino, desde los comienzos de nuestros estudios y acompañados por la apasionada guía de nuestro maestro Emilio Bellon, asistimos y participamos de actividades como las realizadas en Tucumán, en Mendoza, el Congreso de ADILLI (Asociación de Docentes e Investigadores de la Lengua y la Literatura Italianas) celebrado en Mar del Plata, la conferencia virtual de Daniel Capano, la presentación de *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*, libro de Domenico Scarpa en la Biblioteca de la Escuela de

Letras de nuestra Facultad de Humanidades y Artes de la UNR, el Seminario “Italo Calvino: cartografía de un visionario, de un fabulador”, dictado desde el Departamento de Italianística de la UNR, entre otros congresos, muestras y cursos que reavivaron y mantuvieron viva y vital tanto la figura de Italo Calvino, como la investigación y el debate sobre su producción literaria, crítica y artística en general.

A los efectos de ordenar el material recopilado, hemos organizado este libro, *Tras las huellas de un escritor visionario. Apuntes actuales sobre Italo Calvino y su obra* en tres secciones. En la primera de ellas, comenzamos ofreciéndoles la versión definitiva de la conferencia dictada por Daniel Capano en la Universidad Nacional del Salvador, el día 19/09/2023. “Borges – Calvino y el desafío de recrear la realidad” nos acerca un recorrido detallado y erudito que explicita los vasos comunicantes que se establecen entre el universo literario de Borges y quien, según Hans Jauss, es su heredero más importante: Italo Calvino. A partir de la pregunta “¿Qué es lo que seduce a Calvino de Borges?”, Capano relaciona y analiza los rasgos, los temas y los procedimientos, las aficiones compartidas, a través de precisas referencias a las obras de ambos escritores. Por su profundidad y su exquisitez, sin dudas, este artículo se convertirá en un material de consulta imprescindible para quienes tienen interés o curiosidad en explorar esta fraternidad literaria entre Borges y Calvino.

Para continuar, en su ensayo “Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Italo Calvino: la literatura experimental”, que integra una investigación en curso, Viviana D’Andrea, en fecundo diálogo con el escrito de Daniel Capano, recupera las huellas del camino común del experimentalismo literario recorrido por Borges y Calvino e incorpora, para extender y enriquecer esta relación, a Julio Cortázar, quien a través de la amistad de su pareja Aurora Bernárdez y Esther ‘Chichita’ Singer, forja un vínculo con el escritor italiano que tiene sus ecos en los

intereses literarios compartidos. La indagación de D'Andrea se organiza y hace foco en los recursos utilizados por estos tres grandes escritores para componer sus obras.

La segunda sección de este libro reúne tres artículos dedicados al análisis de algunos de los textos literarios publicados por Italo Calvino. Para comenzar, en “*Palomar o la mirada infinita*”, Silvia Cattoni nos brinda una lectura en profundidad de este libro publicado en 1983, enmarcándolo en el proyecto poético e intelectual de Calvino, en su voluntad por volver inteligible, comprensible, aprehensible, el caos y la confusión que circula en el fluir de la vida, en la realidad que nos rodea y que habitamos. Su recorrido indaga diversas etapas de la producción calviniana, deteniéndose, con especial agudeza y precisión, en esta última estación literaria de su obra, cuya relectura podremos emprender con nuevas claves para dimensionar la magnitud de su ambición literaria.

El siguiente artículo, “*Sguardi da leggere. La giornata d'uno scrutatore di Italo Calvino*”, el único escrito en italiano, pertenece a Claudia Carmina, docente de la Universidad de Palermo, Italia. Su elegante texto se adentra en la génesis y en la lectura de la novela mencionada en el título, analizando la relación que existe entre esta obra y las experiencias de Calvino en su participación como fiscal durante las elecciones de 1953 y de 1961. Sin embargo, en vez de tomar la senda de la autobiografía, del recuerdo o las memorias, Calvino recurre a los mecanismos de la ficción y a través del personaje de Amerigo Ormea recrea, neutralizando la carga emotiva y transformado por el cristal de la literatura, las vivencias directas que ha tenido en el transcurso de aquellos comicios.

Por último, en una línea similar a la de Claudia Carmina, en “*La especulación inmobiliaria: desventuras y contradicciones de un intelectual*”, Federico Ferroggiaro indaga el conflicto, la trama y un conjunto de pasajes de *La especulación inmobiliaria*

a la luz de la biografía y de algunas intervenciones públicas y privadas de Italo Calvino que nos advierten sobre la decepción y la crisis personal que sufre al alejarse del Partido Comunista Italiano. Sin que se pretenda establecer una correspondencia absoluta entre el autor y su personaje, Quinto Anfossi, es evidente el modo en que ciertas reflexiones e ideas del hombre real, Calvino, se infiltran y se desarrollan en los razonamientos de su criatura, matizadas por cierta distancia irónica y una tendencia, habitual en nuestro escritor, a explorar las decisiones y acciones de su personaje hasta las últimas consecuencias, aunque estas sean descabelladas o contrarias a los valores de quien ha abrazado principios opuestos a los del capitalismo.

Los tres textos siguientes visitan aspectos escasamente estudiados de la producción calviniana. Por esta razón, constituyen y añaden perspectivas originales y novedosas e incluso nos aportan traducciones, realizadas por las autoras de los artículos, de textos y letras de canciones que hasta el presente no tenían versiones en castellano.

En primer lugar, dentro de esta sección, en “Italo Calvino en *Cantacronache*: entre palabras y música”, Adriana Lucero preparó un recorrido por, quizás, la faceta menos conocida y tan sorprendente como otras de la poliédrica producción calviniana. Se trata de su aventura como compositor de canciones en el marco del grupo “Cantacronache” integrado por intelectuales y músicos, entre otros: Michele Straniero, Luciano Berio, Fausto Amodei, Gianni Rodari, Sergio Liberovici, Umberto Eco, que se formó en Torino y se mantuvo en actividad desde 1958 a 1962, con el objetivo, en sintonía con los intereses de Calvino, “contar, transmitir, combinar la música con el ensayo, la canción con la protesta para llegar a las nuevas generaciones”.

Seguidamente, Laura Martín Osorio, con su escrito “Había dos veces un bosque. Sobre la génesis de ‘La foresta-radice-laberinto’ de Italo Calvino”, nos introduce en un proyecto trunco

de Calvino, emprendido junto a Tonino Scialoja, entre 1977 y 1978, de realizar y emitir un programa televisivo destinado a las infancias en la RAI2. Se trata de una de las múltiples facetas de nuestro escritor, otra de las menos exploradas por la crítica y mencionada apenas en trabajos exhaustivos como la completísima biografía de Antonio Serrano Cueto, *Italo Calvino: el escritor que quiso ser invisible*. En este cuidado y documentado artículo es posible seguir desde la gestación hasta la frustrada concreción de este proyecto colectivo de Calvino.

Gonzalo Arzuaga, por su parte, en “Calvino y sus amistades en el campo literario italiano: una aproximación a partir de sus cartas y ensayos”, se adentra en el abundante corpus de correspondencias de Italo Calvino para seguir los rastros escritos de los vínculos que nuestro autor mantiene con otras tres grandes figuras del campo literario italiano: Cesare Pavese, Natalia Ginzburg y Leonardo Sciascia. Cotejando las traducciones con los originales de Calvino, Arzuaga analiza y formula hipótesis sobre “lo que puede leerse” sobre el desarrollo de cada una de estas relaciones humanas reales, sus particularidades y matices, ofreciéndonos un entrañable acercamiento a las formas en que la amistad y la admiración por otros eran expresadas por el hombre-Calvino.

De esta manera, los trabajos que hemos reunido pueden ser considerados como un aporte al acervo de bibliografía crítica sobre este escritor, tan leído y admirado como objeto de estudio en los institutos de formación docente y en las universidades de nuestro país, a la vez que constituyen una demostración de la vigencia y del interés que su producción y su vida siguen generando en los profesores e investigadores de literatura italiana.

Con su filosa ironía, Julio Cortázar afirmaba en el cuento “Las ménades” que “los aniversarios son las grandes puertas de la estupidez”. Confiamos en que este libro, surgido en las celebraciones del centenario del nacimiento de Italo Calvino,

es decir, en el clima de un aniversario especial, sea una gran puerta para que estudiantes, docentes y lectore/as en general sigan adentrándose en el mundo de este escritor múltiple y visionario.

## Borges-Calvino y el desafío de recrear la realidad

Daniel Alejandro Capano  
UBA, UCA, USAL, CEN

El magisterio de Borges ha sido y es unánimemente indiscutible. Borges ha trascendido los límites del arte para transformarse en mito. Escritor de profundidad metafísica, su obra atesora un conjunto de ideas literarias novedosas y de propuestas filosóficas originales que socavaron los otrora desgastados modelos narrativos. Su universo literario, construido sobre ingeniosos juegos estéticos y mundos imaginarios, entre otras excelencias, se encuentra gobernado por el intelecto.

Narrador de laberintos espirituales, fue descubierto tempranamente en París, antes que en la Argentina, en 1933, por Pierre Drieu La Rochelle. Más tarde, Dominique de Roux, vaticinó su gloria en los *Cahiers de L'Herne*, hasta que la Pléiade le otorgó inmortalidad al incluir su obra completa en la colección de la famosa *Bibliothèque*, en 1993.

En Italia, su suerte fue similar. La fortuna del argentino comienza en 1955 cuando aparece la primera edición traducida de *Ficciones* bajo el título de *La biblioteca di Babele*, publicada por la prestigiosa editorial turinesa Einaudi. Cuenta Italo Calvino que cree que el escritor Sergio Solmi, apasionado por la literatura fantástica, tras haber leído la traducción francesa de los cuentos de Borges, recomendó de forma entusiasta su publicación a

Elio Vittorini (1992, p. 242). Después de su aparición en Italia, el éxito editorial de sus relatos fue acompañado del éxito literario, que no siempre transitan análogos caminos. Desde entonces, Borges ha sido un modelo a seguir, un canon rector para no pocos narradores italianos; selecciono como evidencia de su divulgación solo cuatro nombres destacados: Antonio Tabucchi, Daniele Del Giudice, Umberto Eco, y por supuesto, *last but not least*, Italo Calvino.

Calvino, explorador de originales territorios narrativos y agudo crítico, siempre estuvo a la vanguardia de las innovaciones literarias y propició debates culturales que modificaban los postulados tradicionales. Sus libros son ricos en estímulos intelectuales y agudas observaciones que erosionan las inestables certidumbres de nuestro tiempo. Su potente escritura estimula en el lector la tarea fecunda de pensar. Ha sido, también, el escritor italiano que más profundamente asimiló las enseñanzas de Borges. Hans Jauss piensa que es “el heredero más importante de Borges” (1990, p. 21). En efecto, su asimilación no se trata de un aprovechamiento superficial o de una imitación camuflada, sino de una verdadera y auténtica aprehensión creadora.

¿Qué es lo que seduce a Calvino de Borges?

En principio, la creación de un mundo literario edificado sobre la base del intelecto; la práctica de una economía expresiva vigorizadora del relato, una narración concisa que activa el significado en breve espacio; luego, el pensamiento lógico y científico ficcionalizado y la recreación de un orbe literario totalmente personal, que incluye autores apócrifos y la reescritura de libros existentes e inventados; el predominio de la función metapoética en el texto; la especulación sobre la multiplicidad del tiempo y el infinito; la construcción laberíntica, lo lúdico, el pensamiento metafísico y las posturas éticas y estéticas que

transmiten sus escritos. En síntesis, la totalidad de la poética borgeseana<sup>1</sup>.

En una carta fechada el 22 de noviembre de 1961, dirigida a Primo Levi que incursionaba a la sazón en la escritura de ciencia ficción o de biología ficcional, como la llama Calvino, escribe:

Naturalmente, te falta todavía la mano segura del escritor que tiene una personalidad estilística acabada, como Borges, que utiliza las sugerencias culturales más dispares y transforma cualquier invención en algo que es exclusivamente suyo, ese clima enrarecido que es como la sigla que hace reconocibles las obras de todo gran escritor (1994, pp. 207-208).

El entusiasmo del autor de *Palomar* por Borges comienza en la década del 50', cuando empieza a sentir la fatiga de la escritura neorrealista para incursionar en la trilogía heráldica de *I nostri antenati: Il visconte dimezzato, Il barone rampante, Il cavaliere inesistente*. No obstante, su aproximación a la poética del escritor argentino fue gradual. Calvino lee con asiduidad a Borges, pero Borges no lee a Calvino. Es conocida la afición del autor de *El Aleph* por la literatura anglosajona y francesa; de la literatura italiana se interesó particularmente por Dante y por Ariosto, aunque también alabó la narrativa de algunos escritores contemporáneos como Giovanni Papini, Dino Buzzati,

---

<sup>1</sup> Empleo el adjetivo borgeseano, en lugar de borgiano o borgeano, más difundido por la crítica, respetando la opinión del escritor que consideraba que borgiano era un derivado de la oscura familia Borgia, por eso prefería borgesiano o borgeseano. (cf. Entrevista de Jean Pierre Bernés en "La universidad del mundo", *La Nación* 14 de junio de 1987, p.1). Entre los estudiosos de la obra que lo usan, por mí conocidos, se encuentran los presidentes de la AAL, Pedro Luis Barcia y Alicia Zorrilla, y la investigadora argentina, radicada en Italia, Graciela Ricci.

la poesía de Pavese y los ensayos de Attilio Momigliano. De Benedetto Croce dice que “es uno de los pocos escritores importantes contemporáneos – el otro es Luigi Pirandello” (1996, p. 225), a Marinetti lo califica de “escritor al que rara vez se le ocurre algo” (1996, p. 348). Aunque, a no dudar, Borges es un universalista puro.

En un comienzo Calvino se enamora de sus imágenes laberínticas para luego reconocer en él el afán por aproximar la literatura a la filosofía, a la matemática, a la lógica y a la ciencia. Este momento confluye, hacia el último tercio de la década del 60', cuando se traslada con su familia a París, con su adhesión al movimiento creado por Raymond Queneau y el matemático François Le Lionnais, OuLiPo (*Ouvroir de littérature potentielle*) y los encuentros con Georges Perec, el autor de los lipogramas, entre otros ejercicios de laboratorio literario. También en París, Calvino asiste a los cursos de semiología coordinados por Roland Barthes<sup>2</sup>. Al principio de este período surgen obras como *Il castello dei destini incrociati* (1969) y *Le città invisibili* (1972), donde pone en práctica el método combinatorio. Pero es a fines de los 70' cuando completa su aprendizaje borgeseano e incorpora cabalmente en su obra la estructura narrativa del escritor argentino, cuyo paradigma encuentra en *Las mil y una noches* y en el “Examen de la obra de Herbert Quain”. Escribe Calvino:

Con Borges nace una literatura elevada al cuadrado y al mismo tiempo una literatura como extracción de la raíz cuadrada de sí misma: una ‘literatura potencial’, (...) cuyos

---

2 Calvino declara que Roland Barthes es tal vez el crítico contemporáneo que más admira (1994, p. 294). En su libro *Colección de arena*, en un artículo titulado “En memoria de Roland Barthes”, tras referirse a la trágica muerte del intelectual francés, comenta el volumen sobre la fotografía, *La chambre claire* en el que alaba la sensibilidad poética del investigador dirigida a la definición de lo singular y de lo irreplicable (2001, pp. 89-93).

preanuncios se pueden encontrar en *Ficciones*, en los puntos de partida y fórmulas de las que hubieran podido ser las obras de un hipotético Herbert Quain. (1992, pp. 244-245).

Como se conoce, este “semiensayo”, como denomina Borges a las narraciones concebidas como si fueran el comentario o la reseña de un libro supuestamente existente, como “El acercamiento a Almotásim” o “Pierre Menard, autor del Quijote”, relata la intención del narrador Borges de reivindicar la obra, maltratada por la crítica, de su amigo Herbert Quain, muerto en Londres. Pasa revista a una novela policial *The God of the Labyrinth*, después a *April-March*, “una novela regresiva, ramificada” (1974, p. 462), la califica el narrador, que está contada al revés, del final al principio, “en que la muerte precede al nacimiento y la cicatriz a la herida y la herida al golpe” (p. 462), de ahí el título invertido; un relato construido con la figura retórica del *hysteron proteron* (último-primer). *Abril-Marzo* consta de nueve novelas y cada novela de tres largos capítulos que a su vez se expanden en otros tres, diseñando una construcción en laberinto. Una de las novelas es de carácter simbólico; otra, sobrenatural; otra, policial; otra, psicológica; otra, comunista, otra anticomunista, etc. El narrador encara más tarde otro texto de su amigo, *The Secret Mirror*, dividido en dos actos: en el primero el desarrollo es convencional, pero en el segundo se descubre que el autor de la obra es uno de los personajes. Por último, otra narración de Quain, *Statements*, que reúne ocho relatos.

El estudioso sagaz reconocería de inmediato en la estructura narrativa arracimada de *April-March*, la hiper-novela de Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, de la que me ocuparé más adelante<sup>3</sup>.

---

3 Calvino llama hiper-novelas a sus obras más complejas en las que se encierran en una misma novela varias narraciones diferentes.

Retomemos el tema de la brevedad como principio narrativo alabado por el novelista italiano. Calvino declara, al referirse a la “Rapidez”, una de las *Seis propuestas para el próximo milenio*, (publicadas primero en inglés y en 1988 en italiano con el título de *Sei proposte per il prossimo millennio. Lezioni americane*)<sup>4</sup> que desde joven eligió como lema la máxima latina *Festina lente*, apresúrate despacio, divisa de la intensidad y de la constancia del trabajo intelectual. Explica que su temperamento lo llevó a realizarse mejor en los textos breves, en *short stories*, y da como ejemplo dos de sus obras. *Le Cosmicomiche* (1965) y *Ti con Zero* (1967). También, Calvino apunta que la última gran invención de un género literario es obra de un maestro de la escritura breve, Jorge Luis Borges: “La idea de Borges consistió en fingir que el libro que quería escribir ya estaba escrito por otro, por un hipotético autor desconocido, un autor de otra lengua, otra cultura” (2000b, p. 62). Y comenta la curiosa aparición de “El acercamiento a Almotásim” en la revista *Sur*. El cuento posee tan alto grado de verosimilitud que se creyó que era realmente el comentario de un libro de un autor indio. Y en este sentido la construcción del relato muestra el vigor de la brevedad en el narrar y la rapidez del accionar del personaje al describir su actuación. Con una técnica casi cinematográfica, velocísima, Borges acumula diferentes acciones en pocas líneas para mostrar una gran cantidad de situaciones por las que atraviesa el protagonista innominado, el estudiante de derecho

---

4 En 1985, el escritor redactó una serie de conferencias para la Universidad de Harvard, que no logró presentar porque fue sorprendido por la muerte. En ellas Calvino habla de los rasgos que debería tener la literatura del siglo XXI. Las seis propuestas alcanzaron gran difusión. Como dato curioso, fueron presentadas como un espectáculo musical, “Sul cominciare, sul finire”, por el Centro de Experimentación del Teatro Colón, con coreografía de Diana Theocharidis, en la temporada de 2000.

en Bombay, creado por el abogado indio Alí Bahadur. Señala Calvino:

Borges realiza sus aperturas hacia el infinito sin la menor congestión, con el fraseo más cristalino, sobrio y airoso; cómo el narrar sintéticamente y en escorzo lleva a un lenguaje de absoluta precisión y concreción, cuya inventiva se manifiesta en la variedad de los ritmos, del movimiento sintáctico, de los adjetivos siempre inesperados y sorprendentes. (2000b: p. 62).

En tal sentido, pensemos en esa hipálage de apertura tan lograda de “Las ruinas circulares”: “Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche” (1974, p. 451).

Calvino admira la brevedad en Borges, alaba sus textos contenidos en pocas páginas, con una ejemplar economía de expresión. Al respecto, el autor de “La biblioteca de Babel” pensaba que el escritor que progresivamente se vuelve ciego se ve obligado a escribir de memoria, de ahí la génesis de sus relatos breves y su desdén por la novela. Particularmente, considero, sin anular la modalidad señalada, que la brevedad responde también a una forma estética adoptada por sentirse seguro en ella.

En Calvino, un claro ejemplo, entre otros, de la práctica narrativa breve se encuentra en *Marcovaldo* –una de cuyas estaciones, Otoño XIX, lleva el borgeseano título de “El jardín de los gatos obstinados”– y en *Le Cosmicomiche*. Este último libro, si bien por su contenido narrativo no se podría asociar con la obra de Borges, se vincularía con él en dos puntos: el primero, la afición de ambos escritores por la ciencia; en Borges, por la de contenido lógico-matemático, en Calvino, por un interés más variados, que incluye no solo la física y la matemática, sino también la astronomía, la cosmología y la biología; y el

segundo punto, por la afinidad con la narración escueta, manifiesta en pequeñas celdillas narrativas que forman el panal del texto en su totalidad.

El término *cosmicomiche*, que puede llamar la atención, obedece, como fue explicado en varias oportunidades, a una fusión irónica de dos adjetivos: cósmico y cómico, además de estar relacionado con el cómic, en el cual el personaje atraviesa diferentes situaciones que responden a un esquema común. El libro agrupa una serie de relatos inspirados en hipótesis científicas sobre el origen y la evolución del universo. El autor la considera “una pequeña mitología a la manera de nuestro tiempo”, una especie de bricolaje mítico-científico. Para elaborar las breves historias, Calvino se inspiró en una cantidad de relatos sobre astronomía, sobre la estructura del tiempo y sobre mitos cosmológicos, y también en un libro aparecido en 1964, la *Hilarotragoedia* de Giorgio Manganelli, un texto que, como orienta su título, casi un trabalenguas, muestra con ironía un mundo grotesco e irreal.

Contrario a lo que se pudiera pensar, *Le Cosmicomiche* no es un libro de ciencia ficción, no obedece a los principios de la literatura anticipatoria, sino que apunta al presente, a metaforsar problemáticas del mundo actual. Las varias historias que lo integran se encuentran unidas por un personaje, algo similar a un átomo, cuyo nombre el escritor construye como un palíndromo, Qfwfq, un “ser” que sufre continuas metamorfosis, viajero en el tiempo, testigo de todos los cambios que sufre el universo, pero que existe fuera de las coordenadas tiempo-espaciales. Qfwfq posee múltiples identidades: un fragmento de materia, un molusco, un primer invertebrado, y desde esas condiciones lo observa todo y lo cuenta. Lo que interesa a Calvino, como lo había hecho con *Marcovaldo*, es poner luz sobre las relaciones del individuo con el mundo que lo rodea, ver otra realidad, o con más precisión reinventar la realidad vista

no desde una perspectiva histórica, sino desde el ámbito exclusivamente cognitivo, fenomenológico<sup>5</sup>.

La segunda serie de *Le Cosmomiche* fue *Ti con Zero* (*Tiempo cero*), en que están presentes las borgeseanas “Nueva refutación del tiempo” y “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”. En el primer ensayo –en más que concisa síntesis– Borges refuta en sustancia la idea aristotélica de tiempo, según un movimiento entre un antes y un después; el mismo título es una contradicción porque la palabra “nueva” encierra en ella una idea temporal opuesta a antigua o vieja; una *reductio ad absurdum*, por lo tanto pareciera que Borges no cree demasiado en su propia teoría. El tiempo es en sí otro plano en que suceden los hechos, como en el espacio. En el segundo ensayo, a través de la paradoja de Zenón de Elea, se niega el movimiento.

Pero retomemos *Ti con Zero*. Dividido en tres partes, interesa particularmente la última por su vinculación con Borges. En el cuento homónimo, Calvino ubica la acción en un tiempo 0, en un momento en que el tiempo está detenido; el personaje, un cazador, tiene la sensación de estar suspendido y que todo lo que está alrededor, la flecha con la que dispara y el león que lo quiere atacar con las garras extendidas y las fauces abiertas, también lo están. El autor utiliza para construir este relato

---

5 En Qfwfq hay un deseo de observar los objetos y relacionarse con el mundo circundante. Contemplar la realidad, reflexionar fenomenológicamente para recrearla, como hará otro personaje, de quien Qfwfq, según mi opinión, es su “presecuela”: el señor Palomar. Fundamento la idea en el hecho de que Calvino se identificaba por completo con esa corriente del pensamiento (cf. Capano, 2002). También esa disposición a demorar la mirada sobre lo pequeño (¿principios cuánticos en Calvino?) puede vincularse con *Le parti pris des choses* de Francis Ponge, “que creó un género único en la literatura” a través de sus pequeños poemas en prosa. “Ponge, dice Calvino, es para mí un maestro sin igual” (2000b, p. 84).

la espacialidad temporal. Lo que se busca es ver el tiempo del mismo modo en que se puede ver el espacio. Hacerlo visible.

Considero que para concebir este cuento, Calvino tuvo muy presente el módulo borgeseano. En “El milagro secreto”, el personaje Jaromir Hladík, autor de una tragedia inconclusa, es condenado a muerte por su condición de judío por la fuerzas del Tercer Reich. Se fija el día de su ejecución el 29 de marzo de 1939 a las nueve de la mañana. En el momento de ser ajusticiado, Hladík solicita a Dios un año más de vida para poder concluir su obra, plazo que le es otorgado por “el dueño de los siglos y del tiempo”. El universo físico se detiene. El brazo del sargento que ordena abrir fuego eterniza un ademán inconcluso. En una baldosa del patio una abeja proyecta una sombra inmóvil. Hladík se encuentra paralizado. Una gota de lluvia que rozó su sien no se desliza. El tiempo se paraliza y el condenado puede terminar en su mente la tragedia. Dios le había otorgado un milagro secreto. Luego, el tiempo se reanuda, la gota de agua resbala de su mejilla y una cuádruple descarga lo derriba. Es el 29 de marzo a las nueve y dos minutos de la mañana (1974, pp. 508-513). Mientras que en el interior de Hladík ha transcurrido un año, en el exterior, solo minutos.

Los diferentes relatos que integran *Ti con Zero*, más que narrar un acontecimiento en sí, presentan una reflexión. De tal modo, la diégesis se desplaza de un hecho histórico-social a un plano filosófico-científico.

En la propuesta dedicada a la “Multiplicidad”, de las *Lezioni americane*, Calvino escribe: “cada uno de los textos de Borges contiene un modelo del universo o de un atributo del universo: lo infinito, lo innumerable, el tiempo eterno o copresente o cíclico; porque son siempre textos contenidos en pocas páginas, con un ejemplo de economía de expresión” (2000b, pp. 119-120), e ilustra estas afirmaciones con el veloz ensayo sobre el tiempo, “El jardín de sendero que se bifurcan”: “que se

presenta como un cuento de espionaje, que incluye un cuento lógico-metafísico, que incluye a su vez la descripción de una interminable novela china, todo concentrado en una docena de páginas” (p. 120). La idea del cuento se centra en un tiempo múltiple y ramificado en el que todo presente se bifurca en dos futuros, de manera que forman “una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos”, como escribe Borges. Y agrega Calvino:

[...] esta idea de infinitos universo contemporáneos, en la que todas las posibilidades han de realizarse en todas las combinaciones posibles, no es una digresión del relato sino la condición misma para que el protagonista se sienta autorizado a cumplir el delito absurdo y abominable que su misión de espía le impone, seguro de que ocurre solo en uno de los universos, pero no en los otros. (2000b, p. 120).

El escritor italiano confiesa en el mismo apartado “Multiplicidad” que su temperamento lo lleva a “escribir breve” y que ello le permitió en *Il castello dei destini incrociati*, *Le città invisibili*, y *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, unir la concentración de la invención y de la expresión con el sentido de las potencialidades infinitas.

La primera de las hiper-novelas citadas es una especie de máquina multiplicadora de relatos a partir de las imágenes del tarot, una narración icónica o discurso icónico de numerosos significados posibles. En ella Calvino asimiló, además de las enseñanzas de Borges, su disposición hacia las nuevas tendencias literarias de moda en la época, fundamentalmente la semiótica, en los nombres de Greimas, Barthes y Todorov, entre otros. El escritor italiano emplea el lenguaje visual de un mazo de naipes en que cada componente tiene el valor de una

carta-signo o de una carta-palabra; esto es: que no posee en sí un significado preciso, sino que depende del contexto en el cual aparece. De tal modo se llega al sentido mediante un proceso combinatorio de diferencias más que de semejanzas (cf. Capano, 2016, pp. 121-130).

Pero, procedamos cronológicamente. Vale detenernos ahora, en un texto extraordinario: *Le città invisibili*. Extraordinario en cuanto a su concepción y extraordinario en cuanto a su resultado, ideado con un complejo mecanismo donde se articulan el arte combinatorio y los postulados de la semiótica del OuLiPo. Calvino reconoce que esta hiper-novela es el más borgeseano de sus libros, y Zygmunt Bauman, en relación a ella, es contundente al señalar que el escritor italiano es el más grande filósofo entre los narradores y el más grande narrador entre los filósofos. El pensador polaco, al referirse a *Las ciudades invisibles*, comenta que es el mejor texto de sociología que se haya escrito; cada ciudad remite en dos páginas –el aprendizaje de la brevedad expresiva de Borges que Calvino asimila– a un tema sociológico (*Corriere della Sera*, 13-10-2002).

En el libro se describen 55 ciudades todas con nombres de mujer: Fedora, Eufemia, Zobeida, Fillide, Bauci... Esta última es una ciudad realmente invisible, el viajero que llega a ella no consigue verla. Nada de la ciudad toca el suelo, salvo las largas patas de flamenco en que se apoya. Sus habitantes con catalejos y telescopios no se cansan de observar cada piedra, cada hormiga, contemplando fascinados su propia ausencia. Una ciudad invisible, aérea, que recuerda las cárceles interiores de Giovanni Piranesi, los grabados de Escher o *El castillo de los Pirineos* de Magritte. Además, esta ciudad se ubica curiosamente en el centro del libro.

En cuanto a la estructura, el texto consta de nueve capítulos y cada capítulo contiene un número determinado de relatos, en total cincuenta y cinco, uno por cada ciudad. 55 es un número

de connotación utópica porque 54 son las ciudades de la isla, de los mundos ideales de Thomas Moro, aunque el utopista inglés solo describe la principal ciudad, Amaurota, porque piensa que quien conozca una sola ciudad, las conoce a todas. Entonces ¿por qué 55 y no 54? Porque  $54 + 1$  remite a *Las mil y una noches*, otro texto que inspira a Calvino.

Como una de las singularidades del texto, entre las descripciones de las distintas ciudades, se intercalan diálogos entre Kublai Kan, emperador de los mongoles, y Marco Polo, el viajero veneciano, que refiere sus exploraciones a través del reino del emperador. Polo toma como modelo para describir los lugares que visita una única ciudad: Venecia. Aunque el viajero italiano tiene presente a Venecia, nunca habla de ella directamente, porque piensa que si el recuerdo se convierte en palabras, si se verbaliza, se nubla. Las ciudades no existen, son imaginadas, pero son imaginadas como si hubiesen sido habitadas; poseen condición metafísica, como la Buenos Aires de Borges. Al describirlas, Marco Polo las crea con su fantasía, pero lo hace de una forma verosímil. Además, cada una de ellas se vincula fundamentalmente con el deseo, la memoria, los signos, los ojos, los muertos, y otros temas. Las descripciones de las ciudades despliegan pluralidad de imágenes y mitos, en los que se superponen el mundo real y el irreal. Asimismo, el diseño general de la obra se organiza como para que el lector pueda aislarlas, para que las pueda leer por separado como si se tratase de una parábola o una sentencia individual, por lo tanto, el esquema del libro se construye como una cinta de Möebius, un texto que no tiene principio ni fin, ya que se podrían seguir adicionando relatos-descripciones *ad infinitum*; otra huella borgeana, y de *Las mil y una noches*.

Al explicar la “Exactitud”, una de las *Seis propuestas*, Calvino apunta:

Un símbolo más complejo, que me ha dado las mayores posibilidades de expresar la tensión entre racionalidad geométrica y maraña de las existencias humanas es la ciudad [...]. En *Las ciudades invisibles* pude concentrar en un único símbolo todas las reflexiones, mis experiencias, mis conjeturas, y pude construir una estructura con facetas en la que cada breve texto linda con los otros en una sucesión que no implica jerarquía, sino una red de múltiples recorridos (2000b, p. 80).

Por una parte, está la idea de “Abenjacán, el Bojarí, muerto en su laberinto” en que se considera la ciudad como un inextricable laberinto construido por el hombre; y por la otra, la conciencia de que se abolió el relato jerarquizado, subordinado, arbóreo, en favor de una narración individual, autónoma, rizomática, para emplear la palabra deleuziana.

Calvino diferencia en la misma propuesta citada, “Exactitud” el universo cristal y el universo llama. El cristal simboliza lo racional, lo delimitado, lo lineal, lo geométrico; el universo llama, lo contrario, es signo de la diversificación, del desborde, del torbellino. “En cierto momento Kublai Kan personifica la tendencia razonadora, geometrizable o algebraizable del intelecto [el cristal], y reduce el conocimiento de su imperio a la combinatoria de las piezas en el tablero de ajedrez” (2000b, pp. 80-81); otro símbolo borgeseano: “Dios mueve el jugador, y este, la pieza”. Marco Polo le presenta las ciudades con la disposición que tienen torres, alfiles, caballos, reyes, reinas, peones, ordenados en sus casillas blancas y negras. Por eso, a través de los relatos del veneciano, el Kan concluye que el objeto de sus conquistas no es sino la tesela de madera en la que se posa cada pieza: un emblema de la nada. Todas sus posesiones resultan una construcción mental, su imperio íntegro está contenido en su mente; es más, Marco Polo ya no necesita salir a

explorar otras ciudades porque todas están en su pensamiento. Entonces, si Kublai Kan dejara de pensar su imperio, el imperio desaparecería, se esfumaría. En el diálogo que se desarrolla al final de “Las ciudades continuas. 1” (Leonia), Marco le explica al Kan que todos los seres: picapedreros, barrenderos, cocineras, lavanderas, existen solo porque son pensados. El emperador dice que él no los piensa nunca. Y Marco le responde que entonces no existen. Resulta obvio para el lector que la idea de Berkeley, *esse est percipi*, tan trabajada por Borges, está aquí presente. En “El Zahir”, el narrador Borges dice que “según la doctrina idealista los verbos *vivir* y *soñar* son rigurosamente sinónimos” (1974, p. 595), percibo en la vigilia, cuando vivo; y dejo de hacerlo, cuando sueño. En “Nueva refutación del tiempo”, Borges cita a Berkeley y escribe: “Todos admitirán que ni nuestros pensamientos ni nuestras pasiones ni las ideas formadas por nuestra imaginación existen sin la mente [que los perciba]” (1974, p. 759).

Otra relación, entre las numerosas que se pueden establecer con el escritor argentino, es el proceso de comunicación entre los dos interlocutores. Recién llegado a la corte, Marco Polo solo podía expresarse con gestos, saltos, gritos y objetos que iba extrayendo de su alforja, más adelante esos objetos adquiere función de metonimia, una ciudad era designada por una calavera o por un hombre desnudo que atravesaba el fuego sin quemarse –recuérdese “Las ruinas circulares”–. Así como el procedimiento de creación de un lenguaje artificial inventado por Wilkins, explica el narrador de “El idioma analítico de John Wilkins”, se divide en categorías, también la conexión entre Polo y el Kan va sufriendo diferentes procesos que culminan en la comunicación plena con las piezas de ajedrez. Finalmente, el viajero veneciano adquiere el idioma del Kan y explica sus mensajes en un tablero de ajedrez. Además, las ciudades son leídas como signos: las nubes al salir de sus límites,

los puentes que se arquean sobre los canales, los palacios, las barcas, son vistos como señales que remiten a diferentes significados; se crea así un lenguaje simbólico<sup>6</sup>.

En cuanto a las figuras del viajero veneciano y Kublai Khan, son personajes que aparecen en “El sueño de Coleridge”. Borges habla de un palacio edificado por el emperador, cuya fama occidental labró Marco Polo.

Veamos ahora las trazas de Borges en *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Calvino se propuso mostrar a través del libro la esencia de lo novelesco, concentrando la narración en diez comienzos de novelas que desarrollan de manera diferente un tema común, la búsqueda de un libro apócrifo perdido. Una novela en que se pierde el centro para dar lugar a retoños narrativos, que presenta una arquitectura cuyo origen está en *Las mil y una noches* y, mucho más cercano del escritor italiano, en los cuentos de Borges. El autor manifestó en 1979, año en que apareció *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, que la intención profunda de su novela se podría vincular al cuento de Borges “El acercamiento a Almotásim”, en cuanto a la búsqueda de la verdadera novela, donde cada relato empezado y no concluido, correspondía a un camino descartado por el lector (“Nota preliminar”, 2014). Una narración que echa brotes hacia varios relatos de modo rizomático.

---

<sup>6</sup> Calvino crea en sus narraciones diferentes lenguajes de comunicación. En uno de sus primeros cuentos, “Un pomeriggio, Adamo” (2000a, pp. 15-26), el jardinero adolescente Libereso maneja un código particular relacionado con los animales y las plantas para llamar la atención de Maria-nunziata; igual sucede en el relato “Ultimo viene il corvo” (*ibid.*, pp. 59-64), el muchacho partisano, para atrapar al soldado alemán, pone en práctica un lenguaje de comunicación particular relacionado con la distancia, el vuelo del cuervo, la puntería y el ocultamiento; al no dispararle al cuervo, rompe la lógica, cambia la convención establecida y finalmente articula un hecho semiótico, inesperado por el receptor, que provoca su muerte.

Uno de los elementos significativos del mecanismo borgeano es la creación de obras y autores apócrifos o de falsas atribuciones. Los autores de las diferentes novelas: Tazio Bazakbal, Ukko Ahti, Silas Flannery, pertenecen a la misma familia fabulatoria que Pierre Menard, Mir Bahadur Alí o Herbert Quain. A lo largo de los diez *incipit* propuestos, aparecen la novela de espionaje, la realista, la simbólica, la influida por el cine norteamericano, la erótica, ambientada en Japón; la narrativa latinoamericana y el realismo mágico, la ciencia ficción, el *thriller*, la política y la existencial.

En esta hiper-novela Calvino devela el cañamazo de la escritura y el complejo proceso de aparición de un libro. Una verdadera muestra de ingeniería narrativa. El protagonista es el lector innominado que por diferentes situaciones, alejadas de su voluntad, no logra terminar la lectura. Compra una copia fallida de la última novela de Italo Calvino y cuando vuelve a la librería para cambiar el ejemplar se encuentra con la otra protagonista, la lectora Ludmilla, que se halla en la misma situación. El Lector y la Lectora, se unen en la búsqueda infructuosa del libro, que no consiguen encontrar porque siempre descubren novelas diferentes e inacabadas, diez novelas en total. Pero de esta búsqueda inútil nace un romance entre ellos. El libro se cierra con el finísimo humor calviniano:

Hoy sois marido y mujer, Lector y Lectora. Una gran cama de matrimonio acoge vuestras lecturas paralelas. Ludmilla cierra su libro, apaga su luz, abandona la cabeza sobre la almohada, y dice: –Apaga tú también ¿No estás cansado de leer? Y tú: –Un momentito. Estoy a punto de acabar *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino (2014, p. 269)

Al igual que Borges, Calvino se crea como autor-narrador, aunque se debe decir también que la inclusión del mismo autor en el texto, tan difundida en la narrativa actual, no es exclusividad calviniana, ni borgeseana, ya lo había hecho Dante.

Otras relaciones con Borges que se pueden observar son los temas del laberinto y lo catróptico. En primer lugar existen algunos títulos de las novelas intercaladas que evocan la idea de laberinto: “En una red de líneas que se enlazan” (C. VI) y “En una red de líneas que se intersecan” (C. VII). En estas historias, como en las otras, el hilo argumental se pierde en el sendero, queda en suspenso. Y esta es una estrategia para que el lector, protagonista implícito y explícito del relato, siga su propio derrotero. En su conjunto, todas simbolizan la confusión del mundo, el laberíntico caos.

En el Capítulo VII, titulado “En una red de líneas que se intersecan”, se desarrolla el tema de la literatura como máquina catóptrica, multiplicadora de imágenes e historias. En este relato, el protagonista es secuestrado y termina en un recinto catóptrico, cubierto de espejos, que multiplican su imagen. El capítulo es una célula de la novela *Se una notte...*, en su totalidad, porque cada una de ellas constituye un campo de visiones sobre la multiplicidad del mundo<sup>7</sup>.

Pero los vínculos entre los dos escritores no quedan ahí, sino que Calvino, como hará Eco un año después con *El nombre de la rosa*, rinde homenaje a Borges al hablar en el capítulo VI de un viejo ciego, “Padre de los Relatos”, que es buscado por todos los continentes donde se transmite su leyenda en innumerables

---

7 El prestigioso crítico Cesare Segre se ocupó del tema en “Se una notte d’inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori”, en *Teatro e romanzo*, Turín, Einaudi, 1984, p. 165. Segre vincula a Calvino con Borges y también con Pessoa, que usaron como instrumento de búsqueda la multiplicidad del yo, ya sea desde el punto de vista estilístico como ideológico.

variantes locales. Borges ciego, ya era leyenda universal. Así, Calvino reconoce a Borges como fundador de la escritura contemporánea, presentándolo como un emblema a través del Padre de los Relatos.

Una observación más en este libro increíble e infinito, tan copioso en interpretaciones. Calvino hace intervenir a todos los integrantes del proceso literario: el autor, el lector, el crítico y el consumidor de argumentos, el profesor universitario, la computadora que escribe novelas, un viejo sabio que conoce todas las narraciones posibles, entre cuyas historias se enmarcan los diez principios de novelas, el *ghost-writer*, por supuesto el editor Cavedagna, el Censor Arkadian Porphyritch, y el traductor Ermes Marana – cuya apellido quizá evoque, según mi parecer, a aquel cuchillero de Borges, Juan Muraña (*El informe de Brodie*)–; Ermes Marana: Hermes, mensajero de los dioses, una de cuyas características era el de ser embustero, marrullero, por su habilidad para armar ardidés, y Marana, maraña, falsario por onomástico y, en consecuencia, novelista por excelencia como hacedor de ficciones, de mentiras, un personaje enajenado y fundador de una Organización del Poder Apócrifo. Marana sostiene la idea de la literatura como mentira, esto es como juego de la fantasía, como artificio, como multiplicidad de sentidos.

Pues bien, de todos los actores que aparecen, uno tiene especial relevancia, el autor ficcional Silas Flannery, otro nombre significativo: Flannery, *flâneur*, claro que este paseante en vez de recorrer las calles de París, como lo describe Baudelaire, se pasea por los intrincados senderos de la narración. Silas Flannery reflexiona en su diario sobre el escritor productivo y el atormentado y su deseo de escribir un libro que fuera solo un *incipit*. Medita también sobre los tipos de lectores y sobre el lector ideal. Asimismo se pregunta qué es la lectura de un texto sino el registro de ciertas repeticiones temáticas. Comenta que

se le ha ocurrido la idea de escribir una novela compuesta solo por comienzos de novela<sup>8</sup>. El protagonista podría ser un Lector que se ve continuamente interrumpido. El lector compra la nueva novela, pero es un ejemplar defectuoso y no consigue pasar del principio, vuelve a la librería para cambiar el volumen, pero se enfrenta con otro problema editorial y así sucesivamente en un tiempo que podríamos llamar con Umberto Eco, “tiempo con loop”, en que la computadora siempre nos remite al menú inicial, a una acción repetida. Es ingenuo decirlo, sin embargo lo señalo: las ideas vertidas por Flannery, en la ficción, reflejan el pensamiento de Calvino en la realidad. En una operación metaléptica, se pasa del nivel diegético, al nivel de la realidad y viceversa, a través de una puesta en abismo (Capítulo VIII).

En este relato tan complejo, no podría estar ausente el humor. En un momento de la narración, en el Capítulo V Calvino con gran destreza hilarante construye una escena verdaderamente graciosa. En la editorial se produce una gran confusión respecto de las novelas y los problemas de traducción. Un momento delicioso para el lector que Calvino maneja con mucha gracia. Marana, urgido por el editor que había encontrado incoherencias en el texto, confiesa que del “cimbro”, el idioma que estaba traduciendo, no sabe ni una palabra, el texto enviado a la editorial lo había traducido de otra novela polaca. El libro ya estaba en impresión y crea una enorme dificultad. Marana traducía una novelita escrita en polaco y la hacía pasar

---

8 Como una hipotética influencia mutua entre Georges Perec e Italo Calvino se puede recordar *La Vie mode d'emploi*, 1978 (*La vida instrucciones de uso*), que Perec subtitula *Romans*, en plural. El mismo Calvino habla de este fructífero intercambio en “Multiplicidad” (2000b, pp.121-123). Agrego también, un poco más lejano en el tiempo, *Les Faux-Monnayeurs*, en que Gide crea, a través de los cuadernos de Édouard, la novela en la novela.

por cimbra. Pareciera que Calvino no tiene mucha simpatía por los traductores, a pesar de que su mujer, la argentina Esther Singer, “Chichita”, fue traductora de inglés en la Unesco. En un pasaje de *El caballero inexistente*, también un soldado, intérprete de árabe, comete un error mucho más grueso, estuvo a punto de provocar un duelo entre dos caballeros por haberse confundido al verter la traducción, otra deliciosa humorada calviniana.

En resumen, la idea de la novela es crear una biblioteca de apócrifos, que pueda contener todas las novelas posibles de todos los géneros imaginables, una especie de magno hipotexto. Genette, que acuñó el término, incluye a *Si una noche* como ejemplo de hipertextualidad. A su vez, Calvino creó el sustantivo hiper-novela para nombrar aquella que contiene en su matriz varias narraciones. Recordemos una vez más a Borges en “La flor de Coleridge”: “Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente” (1974, p. 639). De tal modo, los libros funcionan como vasos comunicantes entre los diferentes autores y naciones, las fronteras se borran y se crearía así, un libro de libros que los contiene a todos y que denomino “archilibro”.

Pero, el campo literario también comprende la ensayística, y este es otro terreno en que se puede vincular a ambos autores. En un breve tratado “Sobre los clásicos”, incluido en *Otras inquietaciones*, Borges escribe:

Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo ha decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término. [...] Las emociones que la literatura suscita son quizá eternas, pero los medios deben constantemente variar, siquiera

de un modo levísimo, para no perder su virtud. Se gastan a medida que los reconoce el lector. De ahí el peligro de afirmar que existen obras clásicas y que lo serán 'para siempre' [...]. Clásico no es un libro 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 (1974, p. 773).

Es decir que desplaza el eje de la universalidad que le puede dar la historia, al individual del lector, al fervor con que se lee un libro y a la fidelidad en el ejercicio de leerlo. Cada lector construye su canon, formado por aquellos libros que siente afines y a los que tiene siempre presentes.

Calvino también reflexiona sobre el tema en su libro *Por qué leer los clásicos* (*Perché leggere i classici*), que reúne una serie de artículos, entre ellos uno dedicado a Borges, en el que señala la influencia del escritor en autores italianos de fin de siglo. Los trabajos fueron recogidos por la esposa tras la muerte del escritor. Calvino se propone en el estudio de apertura dar la razón de por qué se deben leer los clásicos. Entre las ideas que maneja se encuentra la de la relectura. Dice que el prefijo iterativo delante del verbo "leer", puede ser una pequeña hipocresía de todos los que se avergüenzan de admitir que no han leído un libro famoso. No obstante, no hay que avergonzarse porque por vastas que puedan ser las lecturas, siempre queda un número enorme de obras fundamentales que uno no ha leído. El ensayista desgrana luego una serie de motivos por los cuales se deben leer los clásicos. Entre las trece definiciones que ofrece respecto de un clásico, transcribo dos de ellas: a) "Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir". b) "Tu clásico es aquel que no puede serte indiferente y que te sirve para definirte a ti mismo en relación y quizás en

contraste con él” (1992, pp. 13-20). Aquí, en cierta coincidencia con Borges, lo que distingue un clásico es el significado que el lector da a un libro, ya sea de una obra de la antigüedad como de una moderna, ubicada en una continuidad cultural.

Llegamos así a lo que podría rotular el punto más sensible o medular de estas comparaciones: la valoración de los dos escritores. Para ello me voy a apoyar, en parte, en las opiniones de George Steiner. Tras destacar las excelencias superlativas de la obra de Borges, que sería redundante enumerar, para el crítico francés, a pesar de la universalidad de su forma y la impresionante amplitud de su campo conceptual, “el tejido narrativo de Borges posee ciertas lagunas. Solo una vez Borges logró crear una mujer tangible: Ema Zunz” (2009, p. 53). El investigador parece olvidar otro personaje femenino, “la Lujanera” de “Hombre de la esquina rosada”, aunque, es cierto que no tiene la carnadura metafísica de Ema. Según su criterio, el espacio de acción donde los personajes de Borges se mueven es mítico y nunca social. Sugiere en la producción de Borges, quizá desacertadamente por la generalización, falta de calor y vitalidad humanos.

Esto no se podría señalar en Calvino, en que los personajes atraen justamente por la humanidad que encierran, presentados la mayoría de las veces con una ternura casi infantil, con una mirada, si se quiere ingenua, que encierra la hondura de su condición humana.

De Calvino, resta decir que fue un escritor profundamente enraizado en la tradición literaria italiana, la colección de fábulas, que le ganó el título de “el Grimm italiano”, así como Dante, Boccaccio, Ariosto, Galileo, Leopardi, Nievo, Collodi, Gadda, confluyen en sus historias y ensayos con una inimitable y original escritura. Como señala Rocco Capozzi, “Calvino es, sin duda, uno de los grandes maestros del arte de fabular, en el que se funden a la perfección realidad y fantasía, juego y crítica” (1997, p. 86).

Calvino y Borges murieron con un año de diferencia, Calvino en 1985, Borges en 1986; fueron seres que consagraron la existencia a sus ideales, dos vidas dedicadas a la literatura, dos escritores eximios que abrieron senderos innovadores para las generaciones venideras, dos artífices de la narración que, en definitiva, recrearon la realidad a través de su amor por las letras.

## Referencias bibliográficas

- Bauman, Z. (2002). "Calvino", *Corriere della Sera*, 13 ottobre.
- Borges, J. (1974). *Obras completas*. Emecé.
- Borges, J. (1996). *Obras completas IV*. Emecé.
- Calvino, I. (1973). *Il castello dei destini incrociati*. Einaudi.
- Calvino, I. (1979). *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Einaudi.
- Calvino, I. (1986). *Marcovaldo*. Einaudi.
- Calvino, I. (1992). *Por qué leer los clásicos*. Tusquets.
- Calvino, I. (1994). *Los libros de los otros. Correspondencias (1947-1981)*. Tusquets.
- Calvino, I. (2000a). *I racconti*, vol. 1. Mondadori.
- Calvino, I. (2000b). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela.
- Calvino, I. (2001). *Colección de arena*. Siruela.
- Calvino, I. (2004). *Le città invisibili*. Mondadori.
- Calvino, I. (2007). *Todas las cósmicas*. Siruela.
- Calvino, I. (2014). *Si una noche de invierno un viajero*. Siruela.
- Capano, D. (2002). *Una ficción fenomenológica. Calvino, el ojo que escribe*. En *Letras de Hoje* N° 130, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. PUCRS, (pp. 129-142).
- Capano, D. (2016). *Campos de la narratología. Teoría y aplicación*, "El habla como don perdido, el relato mudo y el narrar con códigos no lingüísticos en *El castillo de los destinos cruzados* de Italo Calvino." *Biblos*, (pp. 121-130).

- Capozzi, R. (1997). "Cosmicomiche vecchie e nuove. Evolución y renovación continuas". En Calvo Montoro y Franco Ricci (Coords.). *Italo Calvino: Nuevas Visiones*. Universidad de Castilla- La Mancha, (pp.75-87).
- Jauss, H. (1990). *Literary theory today*. Cornell University Press.
- Steiner, G. (2009). *Extraterritorial*. Adriana Hidalgo.

# **Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Italo Calvino: la literatura experimental**

Viviana D'Andrea  
UNT

## **Introducción<sup>1</sup>**

En este ensayo me interesa describir y analizar algunos tópicos referidos a la conceptualización de la literatura experimental y de escritores que fueron pioneros en construir su propia poética: Jorge Luis Borges, Italo Calvino y Julio Cortázar. Tres narradores que convergen en un punto intertextual: escribir literatura única.

Este tipo de literatura, básicamente, se caracteriza por la innovación en las técnicas narrativas y en la estructura, de modo tal que se generan nuevas formas de narrar historias. Las lecturas de estas obras son muy complejas, ya que los autores utilizan mezclas de figuras retóricas, cambios abruptos de narradores, estructuras no lineales y, en ocasiones, se crean figuras o lenguajes que solo tienen sentido en dicho universo narrativo, sin olvidar el entrecruzamiento de intertextualidades.

---

<sup>1</sup> Este trabajo sintetiza una investigación comenzada hace algunos años y en donde doy cuentas de las líneas intertextuales entre los escritores argentinos Julio Cortázar y Jorge Luis Borges junto al autor italiano Italo Calvino.

Muchos escritores aducen escribir “experimentalmente” porque consideran que la estética contemporánea resulta insuficiente o inadecuada para plasmar sus ideas. En consecuencia, la prosa escrita expone narraciones con ritmos frenéticos que incluyen pasajes de introspección y crítica a los sistemas políticos y económicos de la época, además de ser en sí mismos, en muchas ocasiones, experimentos de ficción.

En la literatura latinoamericana abundan los ejemplos de obras experimentales, cuyos autores se valieron de su genio creativo para innovar en la forma de contar las historias: Jorge Luis Borges y Julio Cortázar son ejemplos de autores y creadores de obras que se leen de múltiples formas y de esa manera sorprender a los lectores.

La crítica italiana Vicenzina Levato (2002), en el libro *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neovanguardia: 1955-1965*, distingue entre la poética experimental concerniente al vanguardismo y al “experimentalismo”, como una corriente que existe desde el principio de la historia de la literatura. Para Levato, la vanguardia literaria es un fenómeno circunscripto a determinados períodos históricos mientras que la literatura experimental se configura como una corriente subterránea que recorre las historias literarias. En consecuencia, la vanguardia está más acotada por el tiempo mientras que la literatura experimental trasciende el tiempo y el espacio. El experimentalismo es la manera que tiene la literatura de reinventarse a sí misma.

Señalar a autores argentinos como Jorge Luis Borges y Julio Cortázar para este trabajo es importante porque son considerados maestros de la literatura universal. Ambos fueron extraordinarios creadores de relatos breves y fantásticos, al igual que el escritor liguor Italo Calvino, otro revolucionario de la literatura en general con sus modos y giros lingüísticos y, además, muy cercano a los argentinos ya que compartían no solo el gusto por las formas novedosas de escritura, sino también

lecturas, escritores y corrientes literarias. En consecuencia, consideraremos a los tres como los protagonistas de la literatura experimental del s. XX.

## **Jorge Luis Borges-Italo Calvino y su proceso literario**

Italia fue uno de los países que mejor confirmó el éxito mundial de Borges como escritor. La relación de Borges con Italia no se remite solo a aquel pasado, cuando lee *La Divina Commedia* en italiano, sin saber la lengua, sino que, a partir de allí y hasta el día de su muerte, visitó Italia ocho veces, en viajes en donde conoció a Italo Calvino, entre otros escritores, y también comenzó junto a él una gran aventura literaria al convertirse en el maestro del “narrar breve”.

En una primera instancia, le daré prioridad a la relación escritural entre Italo Calvino y Jorge Luis Borges.

En Argentina, Italo Calvino lee el ensayo “I gomitoli di Jorge Luis Borges”<sup>2</sup>, que en principio fue una conferencia y luego la expone delante del mismo Borges diciendo:

Borges ha influenciado la creación literaria italiana, el gusto y la idea misma de la literatura: muchos de los que han escrito en los últimos veinte años, a partir de los mismos integrantes de su generación, han sido marcados profundamente por él. (Paoli, 1994, p. 13)

Por consiguiente, describiré el proceso literario presente en algunas obras de Calvino y de Borges y que resulta en un

---

2 Discurso pronunciado por Italo Calvino, delante de Jorge Luis Borges, en el Ministerio Italiano de Educación, el día 15 de octubre de 1984, y publicado al día siguiente en el diario *La Repubblica* con el título de “I Gomitoli di Jorge Luis Borges”.

“juego combinatorio”, para crear una literatura novedosa y experimental.

Calvino reconoce en Borges la tentativa de entrecruzar la literatura con los valores de la filosofía, de la ciencia y de la matemática, y esta situación también es vinculante con la suya propia porque, en este período, él formó parte del grupo del OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle), entre los que se encontraban Georges Perec, Francois Le Lionnais, Jacques Roubad, Paul Fournel, quienes se dedicaban a realizar “experimentos literarios” como mezclar la matemática con la poesía o reducir un texto narrativo a reglas geométricas. A partir de los años 63 y 64, Calvino comienza a leer la obra del escritor argentino y, allí, se verá cómo el autor italiano parte de las imágenes laberínticas, para abrazar los valores filosóficos-matemáticos, las estructuras de *enchassement*, hasta llegar a la poética de la brevedad. Tanto Calvino como Borges alcanzan a descubrir una literatura experimental e intelectual y a dar a los textos muy breves, aperturas vertiginosas que recuerdan la multiplicación de los mundos.

Borges y Calvino compartían no solo el amor por la literatura y el arte de escribir sino también:

- los laberintos
- el arte combinatorio
- la cosmología
- la Teología leída como fábula
- la Filosofía como un hecho estético
- la dramatización de la ciencia
- el gusto por la renovación del universo de la ficción a través de una recreación metódica del *pastiche*
- la voluntad de superar la Psicología sin dejar de pensar a través de imágenes y emociones
- el gusto por la travesura de jugar con el lector

la escritura de ficciones sobre el universo  
la conciencia de operar dentro de una tradición inventada  
la multiplicación de los tiempos y los espacios  
el cultivo simultáneo de la literatura fantástica y la realista  
la predilección por los géneros breves  
la parodia (D'Andrea, 2012, p. 61)

Borges fue considerado por Calvino el maestro del “escribir breve” (Calvino, 1989, p. 63), en el sentido que no solo compartían el gusto y el amor por la literatura y el arte de escribir sino también por la invención e incursión en problemáticas literarias comunes.

Además, el escritor italiano coincide tanto con Borges, que, antes de morir, escribió su propia teoría de la literatura en una serie de conferencias que, de manera póstuma, se convirtieron en el ensayo *Seis propuestas para el próximo milenio*, y en donde conceptualiza el proceso de escribir desde el punto de vista de la: Levedad, Rapidez, Exactitud, Visibilidad y Multiplicidad.

Intertextualidad y autorreflexividad textual o metatextualidad son procesos que en la gran mayoría de los textos borgeanos se explicitan no solo como meros referentes bibliográficos o simples mecanismos formales en la construcción de tramas más o menos complejas, sino en tanto fundamento, origen y causa de la escritura.

Dicho de otro modo, los textos de Borges se exhiben como reescrituras-lecturas (citas, traslados, copias, traducciones, versiones, transformaciones, inversiones, reversiones, transgresiones, perversiones, resúmenes, paráfrasis, alusiones, epígrafes, notas, simulacros, recuerdos, conjeturas, parodias, reflejos, sueños, fragmentos) de textos anteriores, escritos u orales. Y de esta manera fingen mostrar el proceso de producción escritural en su funcionamiento; es decir, en el interior de

los textos, el autor dice que escribe, que cita, que transcribe, que copia, y que resume.

El procedimiento borgeano lúdico-irónico, que también lo llamaríamos de la manera calviniana “juego combinatorio”, para tratar los textos preexistentes y recrearlos, será considerado, en este trabajo, dentro del marco conocido como “literatura experimental”, ya que los lineamientos del postmodernismo y las neovanguardias han sido superados por otros conceptos que analizaré a continuación: Borges entendía a la literatura como un juego lingüístico, un constructo de procedimientos textuales más o menos convencionalizados. Él comprende el estatus semiótico de los textos literarios y opera cognoscitivamente con la polisemia y la plurisignificación de un lenguaje narrativo. Dentro del “juego enigmático e irónico” aparece el “intertexto” explícito en numerosos cuentos suyos.

En la obra narrativa del escritor ligur también se presenta, como elemento unificador, la problemática lingüístico-semiótica. Esto se debe, fundamentalmente, a que a partir del 64, Calvino comenzó a contactarse con el grupo francés formado por Todorov, Barthes y Greimas, entre otros, todos teóricos e investigadores de semiótica. Calvino experimentó con su manera de escribir, como queda en evidencia en un cuento como “Tiempo cero”, cuyo título es una fórmula matemática y una clara representación de un juego combinatorio-semiótico-lingüístico que lo lleva a la hipertextualidad, es decir, a una circulación perpetua de textos. Así, la literatura se transforma en consecuencia en un “sofisticado experimento” como derivación de distintos juegos, lingüísticos, semánticos, semióticos, estructurales, genéricos propios de la postmodernidad y que dan cuenta de un proceso experimental que lleva al lector por múltiples caminos y a encontrar también indefinidos significados y muchos interrogantes en el camino.

Del mismo modo, en el cuento de J. L. Borges “El milagro secreto” se presentan tres ideas del tiempo, las tres borgeanas. La primera es que el transcurrir del tiempo se puede frenar subjetivamente: en este, la carrera del tiempo se detiene durante un instante, que en la mente del protagonista a punto de ser fusilado equivale a un año. La sucesión estructural binaria I-II (I la carrera del tiempo se detiene; II al final se reanuda) es idéntica a lo que se presenta en el cuento de Calvino “Tiempo Cero”. La segunda idea es que el tiempo no solo se repite, sino que además se revierte, o sea que su sístole y diástole, corren alternativamente del pasado al porvenir y del porvenir al pasado. Y, por último, la tercera idea y la más reiterada, es que de cada instante sale un haz infinito de líneas divergentes. Este proceso combinatorio y experimental lo llamaría “la espacialización del tiempo” que se da a través de la miniaturización, que es un proceso a la vez intelectual y afectivo, aplicado por Borges en “El Aleph” o “El jardín de los senderos que se bifurcan” y que es plenamente asumida por Calvino en *Las ciudades invisibles* y *El castillo de los destinos cruzados*, donde lo que está en juego es precisamente una sincronía radical, la simultaneidad y la convergencia, la sustitución del tiempo lineal por una espiral de tiempos cíclicos. Además, esta idea está desarrollada en el ensayo “Rapidez” y aparece dentro del campo literario en donde se vincula la teoría del tiempo ligado a la coordenada espacial. Calvino expresa:

Desde que empecé a escribir he tratado de seguir el recorrido fulmine 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 indiferente de escribir poesía; en ambos casos es búsqueda de una expresión necesaria, única, densa, concisa, memorable. (1988, p. 7).

En consecuencia, el cuento de Borges se presenta, además, estructuralmente, como un cuento-marco, (utilizando terminología de Cesare Segre), es decir, un cuadro que encierra el relato simbólico y este, al mismo tiempo, encierra a otro. Dios concede al protagonista para que acabe su obra un año de existencia ante el pelotón que va a ajusticiarlo, año que transcurre entre la orden de fuego y la ejecución de esta. Hladík termina entonces un drama que es, en esencia, el drama de su muerte: la tragedia de un hombre angustiado por intrigas que ocurren (que no ocurren) en un instante del tiempo histórico entre el sonar de las campanas que abren y cierran la obra iluminada por el mismo ocaso. Además, Hladík es autor de un libro, *Vindicación de la eternidad*, en donde el protagonista está atormentado por el problema del tiempo como el cuento en el que está insertado. Estando en la cárcel, el protagonista imagina una y otra vez las circunstancias de su ejecución.

El cuento está enriquecido con otras alusiones secundarias: la biblioteca total, la justificación de un destino, el tiempo cíclico, la eternidad, la divinidad, la personalidad. Se puede afirmar que existe una superposición de planos: de la vida, de la ficción literaria, del sueño, de la alucinación, de lo sobrenatural, de lo divino, que en realidad amplían los significados a una superposición de mundos, logrando así una literatura experimental que convoca a lecturas novedosas y a que los lectores se planteen interrogantes.

Siguiendo la línea de nuestro trabajo, nos referiremos a Italo Calvino y sus conocimientos científicos que comienzan a aplicarse en *Le cosmicomiche* (*Las cósmicas*) y alcanzan su madurez en el siguiente libro, *Te con Cero*, que se publica en el año 1964. Se debe aclarar que esta es una traducción personal, ya que las traducciones existentes titulan este cuento y el libro que lo contiene como “Tiempo cero”. La traducción se realizó

teniendo en cuenta una entrevista a Calvino en la cual se encargó de explicar el título:

Te con cero, o te cero, es una fórmula que se encuentra a menudo en los libros de cosmología o de la teoría de la relatividad: una *t* seguida de unos ceros pequeños abajo, para indicar el tiempo en un momento llamado cero, distinguiéndolo de los momentos que siguen, llamados *te con uno*, *te con dos*, etc. Esta fórmula da el título a mi cuento, si cuento se puede llamar a una historia completamente quieta, contenida en un momento de mortal espera. (Calvino, 1995, p. 16. traducción nuestra).

El tono de este libro presenta el asombro con que se contemplan la geometría del universo y le rinde un homenaje a la inteligencia borgesiana, por cuanto aparece la problemática del tiempo, la superposición de relatos, el ser perdido en el laberinto.

Borges y Calvino están obsesionados por los problemas de la temporalidad. En ambos se encuentra presente la idea básica de un universo múltiple, la proliferación de posibilidades simultáneas.

### **Italo Calvino – Julio Cortázar y su escritura**

Seguidamente nos referiremos a Julio Cortázar y a su relación escrituraria con Italo Calvino. Ambos escritores vivieron en París durante los años sesenta y setenta. Cortázar llegó a París en 1951 y Calvino en 1965. A la par que desarrollaron una gran amistad, también se vincularon a través de la escritura.

Italo Calvino valoró con creces la idea de libertad, que tanta influencia ejerció en todos sus escritos. Acumuló lecturas en su memoria y perfeccionó un proyecto literario, con el afán de

establecer un pensamiento de base humanista. La identidad de la temática calviniana se nutrió de muchos escritores, pero sintió un amor especial por los argentinos. En consecuencia, me parece importante describir y analizar las líneas literarias de estos escritores que dan cuenta de una literatura experimental concebida como parte de un “juego combinatorio”.<sup>3</sup>

El escritor italiano y el argentino comparten una poética con características muy particulares, “experimental” diría, ya que escriben después del suceso de las vanguardias. Las obras de ambos escritores tienen la singularidad de que los dos escriben en un país extranjero e imbuidos de la influencia de la neovanguardia francesa. Además, ambos colaboraron en la obra *La fosse de Babel*<sup>4</sup>, 1972, un libro que pone de manifiesto la escritura experimental, al decir de la investigadora Jesica Pujol Durán (2016).

La renovación del lenguaje es la clave de toda literatura experimental. Sin embargo, la obra de Cortázar y de Calvino no puede abordarse solo desde ese punto de vista, sino que se debe analizar el marco de la postguerra que permitió el nacimiento de las vanguardias.

La crítica Jesica Pujol Durán advierte que esta poética debe leerse como un “sistema más o menos ordenado de aproximación al hecho literario. Calvino y Cortázar, así como otros autores, vivieron el experimentalismo de forma similar durante las décadas de los sesenta y setenta” (2016, p. 4).

Muchos son los puntos de contacto entre Calvino y Cortázar. En *Las Cosmicómicas*, Calvino crea personajes que no son humanos, pero tampoco animales, más bien seres antropomorfos

<sup>3</sup> Terminología calviniana utilizada en su obra ensayística.

<sup>4</sup> Libro inédito hasta 1972, escrito por Calvino, Cortázar, Balthazar, Mansour y d’Haese, Printemps Muguet des Papeteries Arjomari-Prioux, Francia, del cual se imprimieron 300 ejemplares.

con nombres impronunciables (Qfwqfq) –un palíndromo– que recuerdan a los *Cronopios* u otros personajes de Cortázar (como “Axolotl”), que un tiempo fueron hombres. Qfwqfq, al contrario, es un predecesor del hombre, un ser unicelular que narra en primera persona. O en el relato de Calvino “Linseguimento”, recopilado en *Ti con Cero* (1967), que es un intento de ver el tiempo a la manera del espacio que he denominado en el inicio como “espacialización del tiempo”.

Otro punto común a Calvino y Cortázar es que ambos leían a autores neovanguardistas. En el capítulo 21 de *Rayuela* (1963), el personaje principal, Horacio Oliveira, reflexiona sobre la actualización de sus lecturas citando a una serie de autores parisinos contemporáneos como Durrel, de Beauvoir, Duras, Douassot, Queneau, Sarraute y Butor, muchos de los cuales formaban parte del grupo del *Nouveau Roman*. Oliveira es consciente de que París es la capital de las vanguardias y de que se está produciendo un cambio en la escena vanguardista. Y de esta manera se introduce la figura del lector cómplice e indagador de nuevos significados.

En el título ya mencionado de 1972, en colaboración con los poetas André Balthazar y Joyce Mansour, y el artista belga Reinhoud d'Haese, Calvino y Cortázar figuran como coautores. Se trata de *La fosse de Babel*, donde se recopilan algunas frases del escritor italiano demostrando el interés por el mundo del arte visual. Este libro fue un proyecto colectivo de varios autores y es en donde se observa el experimentalismo escriturario que practicaron Calvino y Cortázar. La obra contiene 48 páginas de litografías de Reinhoud y cuatro páginas adhesivas con frases coloreadas escritas por los cuatro autores. El color del texto designa a los autores: Calvino utiliza el verde; Cortázar, el azul; Balthazar, el lila y Mansour, el rojo. La impresión estuvo a cargo de las papelerías Printemps Muguet des Papeteries Arjomari-Prioux y su edición fue muy limitada. Entre todos

estos escritores es evidente la convergencia entre Reinhold, Calvino y Cortázar, y un interés común por el mundo del arte visual que anticipa la publicación de *La fosse de Babel*. Esta obra debe ser considerada como un híbrido entre libro de poesía y colección de arte visual.

Otro punto de convergencia entre Cortázar y Calvino fue el amor a la literatura fantástica. *Bestiario* y *Rayuela* de Cortázar junto *El caballero inexistente* y *Las ciudades invisibles* de Calvino, son ejemplos de ficción fantástica y de múltiples intertextos.

### Posibles Conclusiones

La escritura experimental genera una literatura novedosa plagada de plurisignificación e intertextualidades y en donde autores como Borges, Cortázar y Calvino se lucen con sus producciones literarias.

Calvino parte de los libros leídos de Borges y de las tertulias literarias con Cortázar para después abrazar también los valores de la filosofía, de la matemática, hasta llegar a las estructuras de *enchâssement* para crear su propio proceso escriturario.

La estrategia de la reescritura fue adoptada por los tres escritores, sabiendo desde el inicio que es un requisito *sine qua non* de la literatura. Y por eso practicaron una literatura de reelaboración, que al mismo tiempo es intelectual y permite darles a los textos aperturas y cierres vertiginosos.

La “réécriture” del cuento propia de Borges se efectúa como un procedimiento semiótico intertextual que tiende al *pastiche* y a la parodia, consiguiendo así el “*plaisir du texte*” en el sentido barthesiano.

Borges y Calvino eran ambos lectores de textos científicos: el primero con particular inclinación a las lecturas lógico-matemáticas; y el segundo, con intereses que incluían, además, los dominios de la física, la cosmología y la biología. Esta

problematización temática se puso en juego en relatos de ambos autores, en los cuales el procedimiento combinatorio se presentó a la manera de un *collage* y de un montaje literario.

Borges es, fue y será el gran creador de la meta-literatura, que se sitúa por encima de la literatura misma y que lo convierte, como diría Calvino en un “clásico”.

La literatura combinatoria, las constricciones, el juego, la colaboración y un sentido de repetición y agotamiento son, en definitiva, los elementos centrales de este experimentalismo que Calvino y Cortázar practicaron en la capital francesa durante los sesenta y los setenta. Su colaboración con poetas, pintores, escritores y otros artistas fueron vitales para su propia producción. Para estos experimentalistas el material que tienen entre manos es lo que dispara la creatividad expresiva, y la importancia que le dan al receptor de esa materialidad, es la verdadera acción artística, porque el diálogo es una creación del deseo.

En consecuencia, tanto Calvino como Borges y Cortázar alcanzan a descubrir una literatura en potencia e intelectual, y a dar a los textos breves, aperturas vertiginosas que recuerdan la multiplicación de los mundos.

El experimentalismo propuesto por estos escritores está compuesto por una renovación que incluye la preocupación por un lector colaborativo, un interés magnificado por la forma, estructura y materialidad de la narración, la constante intrusión de momentos autorreferenciales que funcionan a nivel metatextual y por dos elementos que quizás sean los más distintivos de su poética, puesto que los aleja de la estética más neovanguardista: un interés combinatorio que deriva en una auténtica mezcla babélica de técnicas experimentales y una exploración antropomórfica.

## Referencias bibliográficas

- Borges, J. (1946). "El milagro secreto", en *Revista Sur*.
- Borges, J. (1974). *Obras Completas*. Emecé Editorial.
- Calvino, I. (1988). *Por qué leer los clásicos*. Ediciones Siruela.
- Calvino I. (1995). *Ti con Zero*. Arnoldo Mondadori Editore.
- Calvino, I. (1993). *Lezioni americane*. Arnoldo Mondadori Editore.
- Cortázar, J. (1963). *Rayuela*. Edición crítica.
- Cortázar, J. (1957). *Bestiario*, Alfaguara.
- D'Andrea, V. (2012). *El fantástico: sus inscripciones en la narrativa de Italo Calvino*, Ediciones Tesis Doctorales de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT.
- Levato, V. (2002). *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neovanguardia: 1955-1965*. Ed. Soveria Mannelli.
- Paoli, R. (1994). *Presencia de Borges en la literatura Italiana Contemporánea*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.
- Paoli, R. (1992). *Tre saggi su Borges*. Bulzoni Editore.
- Pujol Duran, J. (2016). "Un estudio comparativo del experimentalismo de Italo Calvino y Julio Cortázar en París". University College London, Reino Unido, año 2016. Artículo en internet.
- Segre, C. (1995). *Intreccio di voce*. Arnoldo Mondadori Editore.

## **Palomar o la mirada infinita**

Silvia Cattoni  
UNC

**D** ¿Cómo traducir la experiencia en escritura? ¿Cómo representar la realidad en palabras? ¿Cómo proponer una imagen verbal del mundo que pueda plasmarse en una forma segura? Son algunos de los interrogantes que, con especial atención al espacio, a la topología y a la percepción de las formas sensibles de la realidad, modelan el estilo de la última etapa creativa de Italo Calvino, en la cual el escritor, con procedimientos alternativos y diversos, precisó la idea de literatura como acto cognoscitivo, como mapa que desafía el complejo e inextricable laberinto que la realidad comporta.

La comprensión de la realidad, una inquietud derivada del carácter laico que anima la génesis de la literatura italiana, orienta desde el comienzo sus elecciones estéticas. Motivado por un impulso cognoscitivo que toma direcciones diversas según sus diferentes etapas creativas, la relación entre mundo escrito y mundo no escrito estructura una de las preocupaciones constantes de su producción literaria. Preocupación que se vincula con uno de los problemas centrales de toda la obra de Calvino: el vértigo del infinito, un vértigo que el autor intenta mitigar con procedimientos retóricos que van definiendo

su poética. Como acertadamente señala en la conferencia “Esattezza” di *Lezioni americane* (1988):

Forse piuttosto che parlarvi di come ho scritto quello che ho scritto, sarebbe più interessante che vi dicessi i problemi che non ho ancora risolto, che non so come risolverò e cosa mi porteranno a scrivere... Alle volte cerco di concentrarmi sulla storia che vorrei scrivere e m'accorgo che quello che m'interessa è un'altra cosa, ossia, non una cosa precisa ma tutto ciò che resta escluso dalla cosa che dovrei scrivere; il rapporto tra quell'argomento determinato e tutte le sue possibili varianti e alternative, tutti gli avvenimenti che il tempo e lo spazio possono contenere. È un'ossessione divorante, distruggitrice, che basta a bloccarmi. Per combatterla, cerco di limitare il campo di quel che devo dire, poi a dividerlo in campi ancor più limitati, poi a suddividerli ancora, e così via. E allora mi prende un'altra vertigine, quella del dettaglio del dettaglio del dettaglio, vengo risucchiato dall'infinitesimo, dall'infinitamente piccolo, come prima mi disperdevo nell'infinitamente vasto (p. 67)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Quizá, en lugar de contarles cómo he escrito lo que he escrito, sería más interesante hablar de los problemas que todavía no he resuelto, que no sé cómo resolver, ni qué me llevarán a escribir... A veces trato de concentrarme en el cuento que quisiera escribir y veo que lo que me interesa es otra cosa, es decir, no algo preciso sino todo lo que queda excluido de lo que debería escribir; la relación entre ese argumento determinado y todas las variantes y alternativas posibles, todos los acontecimientos que el tiempo y el espacio pueden contener. Es una obsesión devoradora, destructora, que basta para paralizarme. Para combatirla trato de limitar el campo de lo que voy a decir, y de dividirlo en campos aún más limitados, para seguir subdividiéndolos, y así sucesivamente. Y entonces siento otro el vértigo, el vértigo del detalle del detalle del detalle,

Delimitar un campo ilimitado es volver inteligible “el mundo de tres dimensiones, cinco sentidos y poblado por miles de millones de seres humanos” (Calvino, 2002, p. 106), también, para él, supone un desafío poético/intelectual que le posibilita dar forma y convertir en materia cognoscible el conjunto de sensaciones confusas de la realidad y, al mismo tiempo, es elegir una estrategia para enfrentar en ese magma imprevisible, que supone el flujo de la vida, lo inesperado. Mediante una construcción racionalista de los eventos, de los sucesos, de los personajes y de las ideas, Calvino logra una producción literaria de gran coherencia interna, un sistema lúcido capaz de definir y consolidar, a lo largo de casi medio siglo de actividad creativa, valores estéticos y éticos que desafían el vértigo de la imagen infinita que le ofrece la existencia. Su manera de encontrar, a través de la escritura, un límite a lo infinito.

La suya es una producción que, por su vastedad, implicó no solo una relación diaria y dinámica con la escritura, sino también una serie de redefiniciones experimentadas a lo largo de los años y de sucesivas crisis de expresión. Del contacto real con el territorio, que se advierte en la experiencia partisana juvenil plasmada en su primera novela *El sendero de los nidos de araña* (1947), a la contemplación abstracta del mundo de objetos, que el escritor maduro presenta en su último texto *Palomar* (1983), Calvino evidencia una serie de pasajes haciendo visibles sus conscientes búsquedas que intentan, cada vez, una forma eficaz para capturar la discontinuidad en el paso del tiempo.

En 1967, diez años después de su alejamiento del Partido Comunista Italiano, del escepticismo ante un modelo político e ideológico, incapaz de dar forma y sentido a la realidad histórica, y de la superación de la “depresión intelectual” que

---

y lo infinitesimal, lo infinitamente pequeño, me absorbe, así como antes me dispersaba en lo infinitamente vasto. (Calvino, 1989, p. 77-78)

le ocasionó la muerte de Elio Vittorini, Calvino se radicó en Francia y dio inicio, de este modo, a lo que dentro de su producción se reconoce como la “etapa combinatoria”. En este período se manifiesta en el escritor una significativa pérdida de confianza en la capacidad de transformación de los procesos políticos y en la certeza de que el trabajo literario fuera el centro de un movimiento que ejerciera un efecto transformador en la conciencia de quien lee. Sus nuevas concepciones de escritura, los ejercicios de descripción y las formas breves características de esta etapa, marcan el abandono de la novela como una posibilidad de intervención más directa en la vida social de su tiempo y la confianza en la historia como proceso superador.

En el marco del ambiente posmoderno que caracterizó la estación francesa, el escritor no solo define nuevos modos de relación con el contexto político-social sino también nuevas concepciones de literatura. Son años marcados por importantes transformaciones que, en su conjunto, orientaron en él lo que puede reconocerse como el inicio de una educación en el pesimismo (Belpoliti, 1999, p. 22). A partir de entonces, el escritor define una poética que resta peso y fuerza a su afirmación personal que, aligerada en lo minúsculo, en lo leve y en el distanciamiento, reacciona ante la complejidad de una realidad percibida cada vez más compleja y fragmentaria y, por ello, menos comprensible. Su vínculo con el grupo OuLiPo (Laboratorio de Literatura Potencial), con la revista *Tel Quel* y la reflexión metaliteraria derivada de su traducción de *Les Fleurs bleues* (1965) de Queneau orientan el carácter abstracto y combinatorio que asume, a finales de los años ‘60, su experimentalismo literario. Además, a través de este grupo, Calvino conoce a Roland Barthes, quien despertó su interés por la semiología y las corrientes posestructuralistas. En el centro de estas nuevas inquietudes se distingue, con plena nitidez, la voluntad de definir una imagen del mundo plausible de ser representada a

través de la escritura literaria, una imagen literaria del mundo que ofrezca una alternativa al lenguaje de las ciencias que, hasta entonces, solo ha podido brindar imágenes abstractas y extremadamente formalizadas de la realidad. Su propósito se encuentra explícito ya en el ensayo “*Desafío al laberinto*” (1962) donde Calvino advierte sobre el deber moral de un escritor que, ante un mundo cada vez más fragmentado, debe producir, en un definido acto de voluntad, una literatura de alta valencia filosófica en la que las formas estéticas aborden la relación sujeta-mundo:

De la literatura de la objetividad a la literatura de la conciencia: así quisiéramos orientar nuestra lectura de una gran parte de la producción creativa de hoy, ora secundando ora forzando la intención de los autores. No fue ayer cuando nos construimos una regla para buscar incluso en los textos más antiguos las razones de peso de un argumento propio, de una fidelidad nuestra. Y hoy, el sentido de la complejidad del todo, de lo espeso, de lo abigarrado, de lo laberíntico o de lo estratificado, se ha hecho necesariamente complementario de la visión del mundo que se vale de un medio simplificador y esquematizador de lo real. Pero el momento que quisiéramos ver nacer tanto de una como de otra forma de entender la realidad seguirá siendo siempre el de la no aceptación de una situación dada, el del impulso activo y consciente, el de la voluntad de contraste, el de la obstinación sin ilusiones. (Calvino, 1983b, p. 64)

En clara relación con el carácter iluminista que distingue uno de los filones fundamentales de la literatura italiana moderna, Calvino privilegió, en los últimos años de su extensa actividad como escritor, crítico y ensayista y cada vez con más

fuerza, la idea de literatura como forma de conocimiento. Un propósito creativo marcado por un fuerte rasgo racional y originado claramente en la fuerza de su voluntad cognoscitiva. La posibilidad de concebir un proyecto literario como mapa lo conduce al acto mental de la sistematización y clasificación de una realidad que, a causa de su complejidad, amenaza con la imposibilidad de ser aprehendida de modo total. Avanzar en una idea de literatura que le permita al escritor trazar una cartografía del territorio y asegurar el vínculo necesario y jerárquico entre el sujeto y el mundo, una preocupación fundamental de este momento. Si bien la perspectiva del conocimiento científico determinó genéticamente la cultura, el saber y los modelos perceptivos del escritor, Calvino confiere una decidida atención, en estos años de producción, a las posibilidades que el rigor y la precisión de los postulados y métodos de la ciencia ofrecen para describir y analizar la realidad. La adhesión a los postulados científicos constituye una firme manifestación de la voluntad para reinventar la literatura en formas nuevas que permitan dar solo lo que la literatura y nada más que la literatura pueda ofrecer.

Ante un mundo que se presenta múltiple y magmático y, por tanto, no puede ser percibido más que como “discreto” y “no-continuo” (Calvino, 1983a, p. 218), es decir, fragmentario y discontinuo, la ciencia le ofrece una forma de saber que no procede por modelos unitarios, sino que se expande en una infinita bifurcación de interpretaciones y segmentaciones en continuo perfeccionamiento. El conocimiento con sus estructuras racionales ha representado, para Calvino, un intento de reducir sus propias contradicciones y ansiedades en la complejidad de un mundo que se manifiesta incomprensible. Su decidido interés por la utopía combinatoria, opción estética que determina sus búsquedas de los últimos años, está justificado en el ensayo de 1967 “Cibernética y fantasmas. (Apuntes sobre la narrativa

como proceso combinatorio)". Allí, como acertadamente lo señala Carlo Ossola en *Italo Calvino. L'invisibile e il suo dove* (2016), el escritor reflexiona sobre las posibilidades literarias que le ofrece el "ars combinatoria" y justifica el nuevo carácter que, a partir de entonces, confiere a su producción en la cual se destacan *El sendero de los destinos cruzados* (1969), *Las ciudades invisibles* (1973), *Si una noche de invierno un viajero* (1979), obras que le dieron proyección internacional. Ossola (2016) destaca la importancia que asumen la ciencia, el estructuralismo y la semiótica, para abrir una vía significativa y original de experimentalismo en el universo cultural francés y compensar, de este modo, la desilusión del modelo político que en esos años ofreció el comunismo en Italia demostrando su incapacidad para dar una solución histórica y cultural a las contradicciones de lo real:

Gli anni parigini non servono soltanto a prendere distanza, a dare prospettiva storica all'esperienza italiana prima e dopo il 1957; inizia per Calvino un rapporto, di curiosità, di sperimentazione, di adesione, con il gruppo OuLiPo. Si tratta, nel comporre di darsi delle *contraintes* che, per il loro rigor, costringano a "non farsi sconti", a stimolare il processo creativo. (p. 31)<sup>2</sup>

Ante el laberinto de la contemporaneidad, que provoca una decidida sensación de desorientación y el desencanto por la

---

2 Los años en París no sirven solo para tomar distancia, también para dar una perspectiva histórica a la experiencia italiana anterior y posterior a 1957; comienza para Calvino una relación de curiosidad, de experimentalismo, de adhesión con el grupo OuLiPo. Se trata de las restricciones que los *contraintes* fijan a la composición, que por su rigurosidad obligan a no ahorrar esfuerzos, a estimular el proceso creativo. (La traducción es nuestra).

pérdida de confianza en un modelo ideológico totalizador, que posibilita una comprensión orgánica de la realidad, Calvino opta por la pluralidad de los modelos epistemológicos, nunca definitivos y continuamente redefinidos, modelos que entienden el conocimiento de lo real como un terreno inseguro, que crece por aproximaciones. Gracias a su tenaz esfuerzo cognoscitivo y a los límites que fijan las formas cerradas en esta etapa creativa, el escritor concibe los textos atentos a un modelo de orden. El propósito no es otro que garantizar un principio de estabilidad ante una realidad que se pulveriza ante sus ojos y escapa a todo principio de orden y clasificación.

**II)** Como ha señalado ya Marco Belpoliti en su estudio *El ojo de Calvino. Sobre la mirada del escritor* (1999), el ojo y el acto de mirar es el sentido predominante en la literatura de Italo Calvino. Guiado por el propósito de construir una enciclopedia que registre, por medio de la escritura, la superficie del mundo en su forma visible y albergue un particular catálogo en su dimensión natural y cultural, el autor nos ofrece este texto que, originado en el acto de la observación, combina la descripción con la reflexión. En 1983, después de cuatro años de silencio y apenas dos años antes de morir, publicó *Palomar*. Es un texto de difícil clasificación puesto que, a partir de una serie de relatos breves que tienen como protagonista al Sr. Palomar, vincula el ensayo con la novela, el registro descriptivo con el especulativo. La génesis de *Palomar* se remonta al año 1975, cuando Calvino publicó en el *Corriere della Sera* el primero de una serie de artículos en los que presenta al Sr. Palomar, su nuevo personaje. La serie se extendió hasta 1977, pero solo algunos sirvieron para este libro. Años más tarde, en 1983, en *La Repubblica*, el escritor ofrece otra serie de textos que tiene como protagonista al mismo personaje. Finalmente, exactamente en noviembre de 1983, agrega 11 relatos inéditos y publica *Palomar* en la editorial Einaudi.

Cultor de la forma breve, otro de los intereses privilegiados por el último Calvino, cada uno de los diferentes acápite o capítulos es resultado de un ejercicio de escritura surgido de la observación aguda y del esfuerzo especulativo por fijar en una forma estable los múltiples aspectos de una realidad inestable. Lo que en un principio serían los diálogos entre el Sr. Palomar y el Sr. Mohole, se redujo luego a las observaciones, descripciones y reflexiones del primero que, guiado por un propósito intelectual y una férrea voluntad cognoscitiva, intenta encontrar un equivalente verbal a la multiforme superficie de imágenes que componen el universo.

El conjunto de textos que conforman la obra ofrece la imagen general de un mundo múltiple, inextricable y complejo que el autor intenta organizar en una meditada articulación estructural sistematizada en tríadas, es decir, una meditada y cuidada estructura que instaura un orden preciso a partir del número tres: tres son las secciones en que se divide, tres los capítulos de cada sección y tres los párrafos. El objetivo de este artificio formal no es otro que otorgar unidad a la multiplicidad de textos que lo componen. Diferentes subtítulos determinan las tres áreas temáticas de la obra: la visual, la cultural antropológica y la especulativa. Tres son, también, los niveles de la estructura discursiva que organizan el texto: la descripción, el relato y la meditación. Finalmente, y para completar esta exhaustiva y planificada estructura, es necesario señalar que tres son los espacios de la trama: el natural, el urbano y los espacios de los viajes. La obra delinea de esta manera un mapa del mundo y de todo lo cognoscible. Un propósito que se reconoce en la tradición literaria italiana, en escritores como Dante y Galileo, y que Calvino toma como referentes cuando dice: “La literatura es para mí una serie de intentos de conocimiento y de clasificación del mundo, a fin de cuentas, el todo tan infatigable y relativo, pero de algún modo no del todo inútil” (Belpoliti,

1999, p. 8). *Palomar* es un libro de la crisis, tanto de la crisis del autor como de la crisis de la cultura contemporánea que se verifica en el pasaje a los años 80.

La vista, el órgano calviniano de la narración, ofrece en este libro una hiper percepción de la realidad. Con un sugerente título que vincula el nombre del protagonista de la obra con el campo de la astronomía, el autor resalta la importancia de lo visual en la definición de su poética. La referencia al observatorio del Monte Palomar, donde se encuentra el gigantesco y potente telescopio Hale, refuerza el rasgo distintivo del personaje como un agudo observador. Dos operaciones se destacan en la construcción de la obra: la observación y la descripción. Ambos procedimientos marcan el modo de estar en el mundo del Sr. Palomar y por ello él se vuelve “un personaje-emblema, una mirada y un ojo abierto a la totalidad del universo” (Milanini, 1999, p. 21). El Sr. Palomar, junto a otros personajes relevantes de la producción de Italo Calvino, puede considerarse una contrafigura del autor. Es otro de los tantos personajes que funcionan como sus *alter ego*, el último de esta serie que, junto con Pim, Cosimo, Quinto, Marcovaldo, Qwfwq y Marcopolo, nos muestra, en clave contemporánea, las diferentes facetas de un escritor que supo y pudo transformarse y renovarse al ritmo vertiginoso del siglo XX.

En esta serie el Sr. Palomar se presenta como una evolución de Marcovaldo, el gran personaje de Calvino muy popular en los años 60, en especial entre su público infantil. Sin embargo, a diferencia de Marcovaldo, el Sr. Palomar dejó atrás su ingenuidad para asumir otros rasgos más complejos. Miope y astigmático también solitario, taciturno, reflexivo, siempre ofuscado con el mundo circundante, al que siente lejano y extraño, el personaje realiza denodados esfuerzos por comprender mediante un ajustado esquema mental la realidad que lo rodea. Pero, a pesar de todas las limitaciones que advierte en este propósito, el Sr. Palomar no renuncia al esfuerzo que le impone la observación

de un mundo múltiple y, gracias a su gran voluntad, intenta registrar cada aspecto singular de la abigarrada realidad que lo circunda. Motivado por el propósito de comprender la dimensión de lo real, no depone su intención, aun cuando este propósito se vuelve difícil o casi imposible y esa fuerza de voluntad marca un modo de estar en el mundo y vincularse con él. En esta actitud reconocemos la máxima gramsciana que opone al pesimismo de la inteligencia, el optimismo de la voluntad y que destaca en Calvino el valor moralista de su literatura.

En *Palomar*, la visión del mundo se presenta como superficie inagotable y, por tanto, es “visión de la discontinuidad” del espacio en el curso del tiempo, es “la seducción de la fluctuación” que atrae la mirada del Sr. Palomar (Belpoliti, 1999, p. 39). En tanto hombre que mira, el Sr. Palomar se revela como un personaje mental porque su ojo, el órgano que le posibilita ver, mirar y observar, está en directa relación con su mente y, desde la perspectiva que guía la épica moderna, la materia observada se dirige al individuo, la naturaleza y la historia. Si en el acto de ver, mirar y observar se reconocen los primeros momentos de conocimiento científico, la observación del Sr. Palomar se revela como un principio inteligible que conecta el ojo del protagonista a su mente (Belpoliti, 1999, p. 47). La suya es una experiencia visual que va desde afuera hacia adentro y en ese recorrido el personaje deja registro de la heterogeneidad que alberga el cosmos, los fenómenos históricos, sociales y antropológicos y su propia subjetividad. Describir, narrar, meditar son las operaciones que acompañan el recorrido de su observación para alcanzar una cartografía que le asegure, mediante la escritura, el orden del mundo.

En la génesis del Sr. Palomar descubrimos a Monsieur Teste, el personaje de Paul Valéry de su temprana novela escrita en 1926. Un personaje que, como el propio autor francés nos señala, “Teste fu generato in una camera dove Auguste Comte

passò i suoi primi anni, durante un periodo d'esaltazione della mia volontà e fra alcuni strani eccessi di coscienza di me stesso" (Valery, 2017: prima edizione digitale)<sup>3</sup>. Calvino destaca en el ensayo "Esattezza" (1988), la dimensión intelectual de este personaje, un logro estético de Valery que le permite mostrar la tensión que la literatura debe buscar hacia la exactitud. Calvino encuentra, en Valery, una óptica equivalente a su propia predilección por las formas geométricas, por las simetrías, por las series, por las combinatorias y las proporciones numéricas. Una búsqueda dirigida a la idea de límite y medida, una búsqueda que se enfrenta, desde el inicio, a la imposibilidad que ofrece lo múltiple y complejo pero que, aun así, intenta imponer la dimensión humana al magma de la realidad. Sostener en una forma precisa y exacta es, sin dudas, uno de los propósitos fundamentales de la escritura de Calvino. En este sentido, podemos afirmar que el Sr. Palomar comparte rasgos con Monsieur Teste. Aunque más perplejo y desencantado, en su variado peregrinar, se interroga sobre la experiencia gnoseológica que posibilita la mirada, sobre cómo su ojo ve y entiende el mundo y cómo su mente lo categoriza y lo cuenta.

La novela de Calvino también ha sido concebida como un experimento conceptual sobre las formas a través de las cuales el exterior es percibido y organizado por el ejercicio de la mente. Las observaciones que realiza el Sr. Palomar, originadas casi siempre en la experiencia de la vida cotidiana y vinculadas ya sea a los fenómenos naturales, como a los procesos culturales o a los comportamientos humanos, derivan siempre en reflexiones del mismo personaje que nos advierten, entre otras cosas, la imposibilidad de alcanzar un conocimiento

---

<sup>3</sup> Teste nació en una habitación donde Auguste Comte pasó sus primeros años, durante un período de exaltación de mi voluntad y entre algunos extraños excesos de conciencia de mí mismo. (La traducción es nuestra).

capaz de construir un esquema intelectual ordenado y otorgar un sentido a la existencia misma. Así pues, las observaciones y reflexiones del Sr. Palomar concluyen siempre en el fracaso de la experiencia. El mundo no se deja reducir a un esquema abstracto que garantice su comprensión, la reflexión muestra sus límites y el juego de la interpretación, un soberano ejercicio de la mente, revelan la inconsistencia del pensamiento en su búsqueda de verdades.

Tampoco el efecto de la escritura logra otorgar estabilidad estructural al universo. Calvino muestra en *Palomar* la imposibilidad de transcribir en la página exactamente aquello que ve. La impugnación a la pretensión de cualquier tipo de antropocentrismo se revela como un eje de sentido fundamental en esta obra. Un ejemplo significativo lo encontramos en el capítulo *Serpenti e teschi*. La actitud grave y cautelosa que asume el maestro mexicano en las ruinas de Tula ante el pequeño grupo de alumnos que lo acompaña en la visita didáctica pone en duda cualquier interpretación del significado de los bajorrelieves del templo de la Estrella de la Mañana, un rasgo que entra en clara contraposición con el del amigo del Sr. Palomar, para quien todos los signos arcaicos tienen una explicación. El Sr. Palomar advierte en esa actitud prudente y reservada no “una sbrigativa mancanza d’interesse”<sup>4</sup> (Calvino, 1983a, p. 99) sino lo que, poco a poco, se va revelando a su conciencia “come un’impostazione scientifica e pedagogica, una scelta di metodo di questo giovane grave e coscienzioso, una regola a cui non vuole derogare” (1983a, p. 99)<sup>5</sup> en el cual la prudencia no solo confirma las ideas del Sr. Palomar sino la precaria relación que

---

4 Una repentina falta de interés. (Calvino, 1990, p. 89)

5 Como un enfoque científico y pedagógico, una elección de método de este joven grave y concienzudo, una regla que no quiere derogar. (Calvino, 1990, p. 89)

se puede establecer con el mundo que lo rodea y todo intento de traducirla en un juicio de verdad definitivo:

I ragazzotti stanno a sentire a bocca aperta, i neri occhi attoniti.

Il signor Palomar pensa che ogni traduzione richiede un'altra traduzione e così via. Si domanda:

«Cosa voleva dire morte, vita, continuità, passaggio, per gli antichi Toltechi? E cosa può voler dire per questi ragazzi? E per me?» Eppure sa che non potrebbe mai soffocare in sé il bisogno di tradurre, di passare da un linguaggio all'altro, da figure concrete a parole astratte, da simboli astratti a esperienze concrete, di tessere e ritessere una rete d'analogie. Non interpretare è impossibile, come è impossibile trattenersi dal pensare.

Appena la scolaresca è scomparsa a una svolta, la voce ostinata del piccolo maestro riprende: «No es verdad, non è vero quello che vi ha detto quel señor. Non si sa cosa significano». (Calvino, 1983a, p. 100)<sup>6</sup>

En este breve relato, el Calvino de los años 80 revela una modulación posible de un problema filosófico de tipo cognoscitivo:

---

<sup>6</sup> Los muchachos escuchan con la boca abierta, los negros ojos atónitos. El señor Palomar que toda traducción requiere otra traducción y así sucesivamente. Se pregunta: "¿Qué quería decir muerte, vida, continuidad, pasaje, para los antiguos toltecas? ¿Y qué cosa puede querer decir para estos muchachos? ¿Y para mí?". Y sin embargo sabe que nunca podrá apagar su necesidad de traducir, de pasar de un lenguaje a otro, de figuras concretas a palabras abstractas, de símbolos abstractos a experiencias concretas, de tejer y volver a tejer una red de analogías. No interpretar es imposible, como es imposible abstenerse de pensar. Apenas los estudiantes desaparecen en un recodo, la voz obstinada del maestro prosigue: "No es verdad lo que ha dicho ese señor. No se sabe lo que quieren decir". (Calvino, 1989, p. 90)

la relación entre el sujeto y el objeto y las posibilidades que otorga el lenguaje en esa mediación. *Palomar* nos ofrece, en clave literaria, su singular teoría del conocimiento: como sistema complejo de signos el lenguaje se muestra insuficiente y posee límites para otorgar sentido a la realidad. En otro de los breves capítulos de la obra, *Il gorilla albino*, la comparación entre el neumático que el gorila aferra contra su pecho como un juguete, un fetiche, un talismán, mientras todo se le escapa, le revela al Sr. Palomar, poseedor de un definido pesimismo, una inquietante reflexión sobre la imposibilidad de cualquier búsqueda de sentido:

La notte, tanto nelle ore d'insonnia quanto nei brevi sogni, continua ad apparirgli lo scimmione. «Come il gorilla ha il suo pneumatico che gli serve da supporto tangibile per un farneticante discorso senza parole, - egli pensa, - così io ho quest'immagine d'uno scimmione bianco. Tutti rigiriamo tra le mani un vecchio copertone vuoto mediante il quale vorremmo raggiungere il senso ultimo a cui le parole non giungono». (Calvino, 1983a, p. 84)<sup>7</sup>

**III)** Atento al conocimiento y a la representación del mundo, los problemas de la visión y de la percepción han ocupado un lugar importante dentro de los intereses de Calvino. En esta obra particularmente, la observación es el principio especulativo que posibilita el acercamiento a las cosas y la descripción, el recurso

---

<sup>7</sup> Por la noche, tanto en las horas de insomnio como en sus breves sueños, sigue apareciéndosele el mono. "Así como el gorila tiene su neumático que le sirve de apoyo tangible para un delirante discurso sin palabras -piensa-, así yo tengo esta imagen de un mono blanco. Todos hacemos girar entre las manos una vieja cubierta vacía mediante la cual quisiéramos alcanzar el sentido último al que las palabras no llegan". (Calvino, 1989, p. 78)

retórico que lo representa estilísticamente. En *Palomar* descubrimos un propósito que pone en valor el acto de la observación y que funda a partir de él una poética de la visibilidad. Para Calvino, los objetivos desmesurados son el reaseguro de la literatura, el estímulo que posibilitará su continuidad y que hacen de ella una práctica necesaria e imprescindible. En ese sentido, el Sr. Palomar se propone un objetivo desmesurado para su humana condición: el desafío del laberinto que ofrece la realidad. Frente a ese maremágnum de lo real, y guiado por una férrea voluntad, él busca a partir del acto de la observación el principio de orden que le garantice imponerse al caos de la realidad.

Atribulado por la multiplicidad de objetos y fenómenos que componen el mundo que lo rodea y urgido por delimitar un mapa que establezca, de algún modo, esa pluralidad, el Sr. Palomar debe volver en extremo sutil su complejo sistema visual para así dominar el vértigo magmático que se presenta ante sus ojos y crispa sus nervios. Es este un desafío que lo lleva a mirar detenidamente tanto lo exterior como su propia interioridad con el objetivo de capturar imágenes precisas que el escritor intentará llevar a la página escrita a través de breves textos que, mediante la descripción y el relato, procuren discernimiento y comprensión.

Aunque el modelo de Kafka le advierte que “el verdadero desafío de un escritor es hablar de la intrincada maraña de nuestra situación usando un lenguaje lo más transparente posible” (Calvino, 2006, p. 113), este propósito inicial no tarda en mostrar una de sus principales dificultades. Calvino consciente de los límites de la lengua reconoce su “enfermedad” en una especie de peste que la aqueja y que él explica de la siguiente manera:

El italiano se está convirtiendo en una lengua cada vez más abstracta, artificial y ambigua: las cosas más sencillas ya no se dicen directamente; los sustantivos

concretos se usan cada vez con menos frecuencia. Esta epidemia afectó primero a los políticos, a los burócratas y a los intelectuales, y luego se generalizó al difundirse entre masas cada vez más amplias con conciencia política e intelectual. La labor del escritor es combatir esa peste y hacer sobrevivir un lenguaje directo y concreto, pero el problema es que el lenguaje cotidiano, que hasta hace poco era fuente viva en la que el escritor podía beber, ahora no se libra de la infección. (Calvino, 2006, p. 111)

Herederero de la poética de la observación de Francis Ponge, Calvino sigue los pasos del poeta francés para renovar el lenguaje de sus hábitos espurios y hace lo posible por restaurar la naturaleza primigenia de la relación entre lenguaje y mundo. Los breves poemas en prosa de Francis Ponge adquieren relevancia no solo porque son un modelo eficaz de búsqueda formal, sino además porque le revelan una forma concreta de observación y descripción de la realidad trivial y cotidiana. En ellos, Calvino reconoce un modo original de centrar la mirada en el detalle y reparar una lengua gastada por la costumbre social. Como cultor de la forma breve en la que cada objeto es observado y descrito de modo nuevo y revelador, Ponge exhibe en sus poemas una riqueza inesperada. Calvino descubre en este procedimiento, además de un modo nuevo de mirar que le permite redescubrir las cosas, una renovación de la percepción automatizada que es capaz de recuperar “la cosa en sí”.

En “Francis Ponge”, uno de los ensayos que integra la colección *¿Por qué leer los clásicos?* (Calvino, 1995, p. 236), Calvino lo destaca al poeta francés como un escritor fundamental en el cual “il mondo ha la forma delle cose più umili e contingenti e asimmetriche e la parola è ciò che serve a render conto della varietà infinita di queste forme irregolari e minutamente complicate”

(Calvino, 1988, p. 74)<sup>8</sup>. La poética de Ponge constituyó un impulso y la posibilidad para un ordenamiento nuevo del mundo en el cual las cosas pueden diferenciarse entre sí y también del sujeto que las observa. De esta manera, y fuera de los moldes gastados del lenguaje convencional, su poesía insta una mirada inédita y atenta y en esto, según Calvino, radica la riqueza de su búsqueda expresiva. Entiende que en Ponge la obra, en un sentido inverso a Mallarmé para quien la palabra logra la máxima exactitud alcanzando el extremo de la abstracción e indicando la nada como sustancia última del mundo, restituye un mundo concreto con “la forma de las cosas más humildes, irregulares y minuciosamente complicadas” (Calvino, 1988, p. 74). Su poética realiza una operación de exactitud y precisión con los objetos comunes que componen la vida cotidiana, un procedimiento que atrae, especialmente, al escritor italiano que pudo advertir, en estos breves poemas en prosa, un género único en la literatura, una suerte de “cuaderno de ejercicios” de quien debe entrenarse, ante todo, en la tarea de disponer sus palabras sobre la extensión de la superficie del mundo y allí dar cuenta de los aspectos de la realidad menos advertidos. Un ejercicio de escritura que se vale de la observación minuciosa y de una serie de tentativas y aproximaciones.

En esta nueva forma de mirar las cosas, Ponge le ofrece una respuesta estética a una de las preocupaciones más importantes que Calvino tiene en su última etapa creativa: la relación entre el lenguaje y el mundo. Para él, estos breves poemas en prosa operan como fórmulas lógico-verbales adecuadas a cada objeto y encuentran, en la descripción, un ejercicio poético

---

8 En Ponge el mundo tiene la forma de las cosas más humildes, contingentes y asimétricas, y la palabra es lo que sirve para dar cuenta de la variedad infinita alcanza el extremo de la exactitud de esas formas irregulares y minuciosamente complicadas. (Calvino 1989, p. 84)

eficaz que posibilita batallar con la imprecisión del lenguaje para que, de manera más exacta, pueda ajustarse a la superficie de la realidad y garantizar así el sentido último de las cosas. Calvino, a diferencia de Ponge, que crea por la mera alegría de otorgar a los objetos un nuevo nacimiento y desvincula su poesía de todo esfuerzo cognoscitivo, está movido por un rigor gnoseológico. Su búsqueda formal intenta recortar lo ilimitado en formas precisas que puedan ser trasladadas a la página y es, en este punto, cuando el Sr. Palomar se enfrenta con el verdadero problema que no radica en observar sino, por el contrario, en describir el fenómeno, delimitarlo por medio de la escritura.

A partir de la estrecha relación que el Sr. Palomar establece entre el ojo y la mente el personaje de Calvino limita su modo de estar en el mundo a la observación reducida y condensada, “basando su atención a terrenos de observación limitados –una jirafa en el zoológico, el embate de una ola, la vidriera de un negocio– que se convierten en narración a través de una obsesión de plenitud descriptiva”. (Calvino, 1990, p. 11). Un gesto que a partir de un modelo enciclopédico le permite reflexionar sobre diferentes aspectos que conforman la realidad. Para comprender mejor el mundo que lo rodea, el Sr. Palomar ahonda en el detalle y su mirada se detiene con precisión en recortes microscópicos de esa realidad discreta que él pretende controlar con su intelecto. Sobre cada recorte, su búsqueda de objetividad dirige una atención escrupulosa, casi obsesiva, que le permita una perspectiva nueva, pero su mirada escrutadora encuentra siempre el impedimento de la sistematización como principio ordenador de lo real. Un ejemplo de ello lo encontramos cuando el Sr. Palomar intenta limpiar las malezas que invaden la zona del césped de su jardín: “In breve, quel lembo di tappeto erboso che sembrava richiedere solo pochi ritocchi, si

rivela una jungla senza legge” (Calvino, 1983, p. 31)<sup>9</sup>. Y en efecto, mientras más aguza su mirada el Sr. Palomar advierte que:

Non restano che erbacce? Peggio ancora: le male erbe sono così fittamente inframmezzate alle buone che non si può cacciare le mani in mezzo e tirare. Sembra che una intesa complice si sia creata fra le erbe di semina e quelle selvatiche, un allentamento delle barriere imposte dalle disparità di nascita, una tolleranza rassegnata alla degradazione. Alcune erbe spontanee, in sé e per sé, non hanno affatto un’aria malefica o insidiosa. (Calvino, 1983a, p. 32)<sup>10</sup>

Sin embargo, la experiencia gnoseológica de la mirada, sobre cómo su ojo ve y entiende el mundo y cómo su mente lo categoriza y lo cuenta, es siempre una operación infructuosa. Recortar la realidad, aislar un fenómeno para su observación, plasmarlo con palabras en una hoja para lograr que el observador exprese el mundo no escrito ofrece varias dificultades. Un ejemplo significativo nos lo da “Lectura de una ola”, uno de los capítulos de *Palomar*:

La gobba dell’onda venendo avanti s’alza in un punto più che altrove ed è di lì che comincia a rimboccarsi di bianco.

<sup>9</sup> En un instante, aquel trozo de alfombra herbosa que parecía necesitar unos pocos retoques resulta ser una jungla sin ley. (Calvino, 1990, p. 38)

<sup>10</sup> ¿No quedan más que cizaña? Peor aún: las malas hierbas se entremezclan tan espesamente con las buenas que no se puede meter mano en medio y tirar. Pareciera que se ha creado un acuerdo cómplice entre las hierbas sembradas y las silvestres, un debilitamiento de las barreras impuestas por la disparidad de nacimiento, una tolerancia resignada de la degradación. Algunas hierbas espontáneas no tienen para nada, en sí mismas un aire maléfico e insidioso. (Calvino, 1990, p. 39)

Se ciò avviene a una certa distanza da riva, la schiuma ha il tempo d'avvolgersi su se stessa e scomparire di nuovo come inghiottita e nello stesso momento tornare a invadere tutto, ma stavolta spuntando da sotto, come un tappeto bianco che risale la sponda per accogliere l'onda che arriva. Però, quando ci s'aspetta che l'onda rotoli sul tappeto, ci si accorge che non c'è più l'onda ma solo il tappeto, e anche questo rapidamente scompare, diventa un luccichio d'arena bagnata che si ritira veloce, come se a respingerlo fosse l'espandersi della sabbia asciutta e opaca che avanza il suo confine ondulato. (Calvino, 1983a, pp. 6-7)<sup>11</sup>

El Sr. Palomar se enfrenta con la dificultad que supone el acto de observar la ola y representarla mediante la palabra. Cuanto más circunscribe el campo de la experiencia, más se multiplica en su interior abriendo perspectivas vertiginosas, como si en cada punto estuviera contenido el infinito. Por ello, aislar una ola para su descripción es una tarea casi imposible, una ola es siempre diferente a otra e identificar los aspectos complejos que concurren a su formación, y los otros igualmente complejos que provoca, es una tarea casi imposible. Aun así, la observación sigue siendo el primer acto mental del Sr.

---

11 La cresta de la ola que avanza se alza en un punto más que en los otros y desde allí comienza a festonearse de blanco. Si eso ocurre a cierta distancia de la orilla, la espuma tiene tiempo de envolverse en sí misma y desaparecer de nuevo como tragada y en ese mismo momento volver a invadirlo todo despuntando ahora desde abajo, como una alfombra blanca que remonta la orilla para acoger a la ola que llega. Pero, cuando uno espera que la ola rueda sobre la alfombra, se da cuenta de que la ola ya no está, que solo está la alfombra y también ésta desaparece rápidamente, se convierte en un centelleo de arena mojada que se retira veloz, como si lo rechazara la expansión de la arena seca y opaca que adelanta su frontera ondulada. (Calvino, 1990, p. 20)

Palomar en su propósito de encontrar un principio de orden en un mundo que desborda en objetos y fenómenos. Él es un observador de la naturaleza y de la cultura en procura de un sentido unitario que batalla continuamente con una realidad que se dispersa ante sus ojos a través de la clasificación, la enumeración y la catalogación, donde las figuras cerradas creadas por los sueños de la razón, dan paso a un nuevo modelo de racionalidad crítica de formas abiertas y provisorias.

El propósito del Sr. Palomar no solo se ve impedido por la fuerza de una realidad magmática donde la tensión orden/desorden fijan el límite en su imposibilidad sino, además, por sus propios condicionamientos que no le permiten ver con precisión, delimitar y sistematizar los fenómenos. Su carácter nervioso e impaciente y sus problemas de visión, obstaculizan el propósito cognoscitivo. Representar la realidad en una forma precisa, exacta y enciclopédica es uno de los propósitos fundamentales que Calvino persigue en esta obra. Sin embargo, no puede dejar de advertir que cuando mayor es la precisión del enfoque, mayor es la cantidad de detalles y complejidad que presentan los recortes observados, de ahí la impotencia que siente ante el carácter inefable de la realidad que lo circunda.

En su relación con la tradición occidental, como lo señala en *Lezioni Americane*, el escritor ligure destaca el logro del espíritu humano de realizarse en la forma más rigurosa posible. En “Luna di pomeriggio”, otro de los apartados que componen *Palomar*, nos presenta el ojo movido por la voluntad del observador empeñado en capturar, a través de imágenes poéticas de alta definición, la apariencia del astro en horas de la tarde:

E' così fragile e pallida e sottile; solo da una parte comincia ad acquistare un contorno netto come un arco di falce, e il resto è ancora tutto imbevuto di celeste. E' come un'ostia trasparente, o una pastiglia mezzo dissolta; solo che qui

il cerchio bianco non si sta disfacendo ma condensando, aggregandosi a spese delle macchie e ombre grigiazzurre che non si capisce se appartengano alla geografia lunare o siano sbavature del cielo che ancora intridono il satellite poroso come una spugna.

In questa fase il cielo è ancora qualcosa di molto compatto e concreto e non si può essere sicuri se è dalla sua superficie tesa e ininterrotta che si sta staccando quella forma rotonda e biancheggiante, d'una consistenza appena più solida delle nuvole, o se al contrario si tratta d'una corrosione del tessuto del fondo, una smagliatura della cupola, una breccia che s'apre sul nulla retrostante

L'incertezza è accentuata dall'irregolarità della figura che da una parte sta acquistando rilievo (dove più le arrivano i raggi del sole declinante), dall'altra indugia in una specie di penombra. E siccome il confine tra le due zone non è netto, l'effetto che ne risulta non è quello d'un solido visto in prospettiva ma piuttosto d'una di quelle figurine delle lune sui calendari, in cui un profilo bianco si stacca entro un cerchietto scuro. Su questo non ci sarebbe proprio nulla da eccepire, se si trattasse d'una luna al primo quarto e non d'una luna piena o quasi. (Calvino, 1983, p. 35)<sup>12</sup>

---

12 Es tan frágil y pálida y tenue; solo en un lado comienza a adquirir un contorno nítido como el arco de una hoz, y el resto está aún todo impregnado de celeste. Es como una hostia transparente, o una pastilla medio disuelta; sólo que aquí el círculo blanco no se va deshaciendo sino condensando, coagulándose a expensas de las manchas y sombras gris azules, que no se entiende si pertenecen a la geografia lunar o si son rebabas del cielo que todavía tiñe el satélite poroso como una esponja.

En esta fase el cielo es todavía algo muy compacto y concreto y no se puede saber con certeza si de su superficie tensa e ininterrumpida se va separando esa forma redonda y blanquecina, de una consistencia apenas más sólida que las nubes, o si, al contrario, se trata de una corrosión del tejido del fondo, una

La experiencia del Sr. Palomar consiste en concentrarse en un fenómeno aislado, cuanto más circunscribe el campo de su observación, más se multiplican las perspectivas vertiginosas, como si en cada punto estuviera contenido el infinito, uno de los temas fundamentales de esta obra. Aunque la observación le confirme el caos de la realidad, sigue siendo el punto de partida necesario de todo conocimiento riguroso. Sin ella ninguna forma de conocimiento es posible, pero desde esta perspectiva ¿qué es lo que se conoce? ¿Es posible conocer algo? ¿El lenguaje posibilita la representación de la realidad? ¿O exhibe también sus límites? En esta obra, el resultado de la observación se traduce como Calvino lo señala en el ensayo “Esattezza” de *Lezioni Americane* en una “opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l’esistente si cristallizza in una forma, acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in una immobilità minerale, ma vivente come un organismo” (Calvino, 1988, p. 68)<sup>13</sup>. Un denodado esfuerzo por concretar determinadas búsquedas expresivas y la consecuente dedicación a la escritura que revelan la erudición de un escritor que, más allá de un mero ejercicio formal, indaga en la experimentación

---

desmalladura de la cúpula, una brecha que se abre a la nada de atrás. La incertidumbre es acentuada por la irregularidad de la figura que por una parte está adquiriendo relieve (donde más le llegan los rayos del sol poniente) y por la otra se desmorona en una especie de penumbra. Y como el límite entre las dos zonas no es nítido, el efecto resultante no es el de un sólido visto en perspectiva sino más bien el de una de esas figurillas de las lunas de calendario, en las que un perfil blanco se destaca dentro de un pequeño círculo oscuro. A esto no habría nada que objetar si se tratase de una luna en cuarto creciente y no de una luna llena o casi. (Calvino, 1990, pp. 41-42)

13 La obra literaria es una de esas mínimas porciones en las cuales lo existente se cristaliza en una forma, adquiere un sentido, no fijo, no definitivo, no endurecido en una inmovilidad mineral, sino viviente como un organismo. (Calvino, 1989, p. 79)

para concretar un proyecto literario que, además de estético, se caracteriza por una fuerte valencia moral.

Así, el resultado es una prosa clara, precisa y exacta que se acerca a un clasicismo racional, propio de la mejor tradición iluminista. En efecto, Enrico Testa (1997) ha reconocido en estas características retóricas una continuidad de lo que él denomina “estilo simple”. Un estilo propio de la tradición literaria italiana, identificado a partir de una serie de escritores y escritoras italianas, desde Manzoni en adelante. Sin embargo, en esta “aparente simplicidad” se advierte el decidido empeño de un escritor que procura la más exacta correspondencia entre palabra y realidad. Este es el problema estético que presenta Calvino en *Palomar*, su último libro, y que lo convierte según Belpoliti (1991) en un agudo y sutil manierista de la cultura literaria de la segunda mitad del siglo XX. Porque el manierismo es, en Calvino, una condición mental y también la manera cómo sostiene la tensión dual que organiza su obra. Por un lado, la voluntad de calcular lo incalculable, el empeño de reducir el laberinto de pensamientos abstractos a la estructura silíceo de la existencia, tal como señala el propio autor en su libro de ensayos *Collezione di sabbia* (Calvino, 1984, p. 13) y, por otro, el carácter magmático de la realidad que no se deja sujetar por una forma fija. En su intento por recrear una realidad múltiple, imprecisa y vasta, esta novela advierte la preocupación de Calvino por las posibilidades retóricas que el lenguaje ofrece para alcanzar la medida de las cosas. Como en los poemas de Ponge, la realidad más trivial y cotidiana renace nuevamente en la trama de *Palomar* revelando una riqueza inesperada que otorga estatuto literario al objeto más humilde que, aislado de todo hábito de percepción y descripto fuera de todo acto verbal mecánico y gastado, revela un lenguaje al límite de sus posibilidades de representación.

Por ello, el manierismo de su estilo radica justamente en la voluntad de encontrar una solución formal entre opuestos,

de alcanzar una forma de pensamiento y escritura que pueda albergar la multiplicidad y la serie de antinomias que caracterizan el mundo actual, un mundo múltiple y cambiante. En *Palomar*, los aspectos de este manierismo se acentúan a partir de la tensión que ofrece el modelo combinatorio en su propósito de representar la realidad. Lejos de mostrarse como un mero ejercicio formal, *Palomar* nos advierte, con sutil escepticismo, la imposibilidad de resolver la difícil relación entre lo individual y lo múltiple, la realidad y la palabra, el mundo y la mente. El deseo de alcanzar el límite de las cosas, de marcarlo en la página se enfrenta con la conciencia de su intangibilidad. Sin embargo, aunque Calvino es consciente de que el resultado de todo acto cognoscitivo siempre es imperfecto y provisorio, esta obra se sustenta en la firme convicción de que la literatura es una fuente de conocimiento y como tal su propósito es afrontar el caos que la realidad presenta. Heredero de la tradición comunista turinesa, Calvino fue capaz de resignificar una vez más en esta, su última novela, el moralismo sobre el que descansa el lema gramsciano que opone al pesimismo de la inteligencia el optimismo de la voluntad<sup>14</sup>.

---

14 En un editorial publicado en *L'Ordine Nuovo* en abril de 1920, Gramsci atribuye este lema a Romain Rolland: "La concepción socialista del proceso revolucionario se caracteriza por dos notas fundamentales, que Romain Rolland resumió en el pesimismo de la inteligencia, optimismo de la voluntad". En "Cronache dell'Ordine Nuovo" *L'Ordine Nuovo. Rassegna Settimanale di Cultura Socialista*. 3-10 aprile 1920. Anno I. N. 43 Disponible en: <http://www.centro-gramsci.it/riviste/nuovo/ordine%20nuovo.pdf>

## Referencias bibliográficas

- Belpoliti, M. (1999). *El ojo de Calvino. Sobre la mirada del escritor* (Trad. Guillermo Piro). Eudeba.
- Belpoliti, M. (1991). “Lo specchio lucido della mente” en *Riga 9. Italo Calvino Enciclopedia: Arte, Scienza e Letteratura*. pp. 228-239. Marcos y Marcos.
- Calvino, I. (1983a). *Palomar*. Einaudi.
- Calvino, I. (1983b). *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad* (Trad. Gabriela Sánchez Ferlosio). Bruguera.
- Calvino, I. (1984). *Collezione di Sabbia*. Garzanti.
- Calvino, I. (1988). *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Garzanti.
- Calvino, I. (1990). *Palomar* (Trad. Aurora Bernárdez). Siruela.
- Calvino, I. (1991). *Por qué leer los clásicos* (Trad. Aurora Bernárdez). Fábulas Tusquets editores.
- Calvino, I. (1998). *Seis propuestas para el próximo milenio* (Trad. Aurora Bernárdez). Ediciones Siruela.
- Calvino, I. (2002). *Mundo escrito y mundo no escrito* (Trad. Ángel Sánchez Gijón). Ediciones Siruela.
- Milanini, C. (1999). “Los libros de Calvino”. En *Encuentro con Italo Calvino*, Electa.
- Ossola, C. (2016). *Italo Calvino. L'invisibile e il suo dove*. Vita e Pensiero.
- Testa, E. (1997). *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*. Einaudi.
- Valéry, P. (2017). *Monsieur Teste* (Traduzione dal francese di Libero Solaroli). Prima edizione digitale.

## **Sguardi da leggere. *La giornata d'uno scrutatore* di Italo Calvino**

Claudia Carmina  
UniPa

Il 10 marzo 1963, pochi giorni dopo l'uscita per la casa editrice Einaudi del romanzo *La giornata d'uno scrutatore*, in un'intervista rilasciata ad Andrea Barbato, pubblicata su «L'Espresso», Italo Calvino ricostruisce la storia compositiva dell'opera. In quell'occasione dichiara che l'elaborazione della *Giornata d'uno scrutatore* ha richiesto, tra interruzioni e ripensamenti, ben dieci anni di lavoro:

Posso dire che per scrivere una cosa così breve, ci ho messo dieci anni, più di quanto avevo impiegato per ogni altro mio lavoro. La prima idea di questo racconto mi venne proprio il 7 giugno 1953. Fui al Cottolengo durante le elezioni per una decina di minuti. No, non ero scrutatore, ero candidato del Partito comunista (candidato per far numero nella lista, naturalmente) e come candidato facevo il giro dei seggi dove i rappresentanti di lista chiedevano l'aiuto del partito per le contestazioni da risolvere. Così assistetti a una discussione in un seggio elettorale del Cottolengo, tra democristiani e comunisti, sul tipo di quella che è al centro del mio racconto (anzi uguale,

almeno in alcune battute). E fu lì che mi venne l'idea del racconto, anzi il suo disegno ideale era già allora quasi compiuto come l'ho scritto adesso: la storia d'uno scrutatore comunista che si trova lì, ecc. Provai a scriverlo: ma non ci riuscivo. Al Cottolengo ero stato pochi minuti appena: le immagini che ne avevo riportato erano troppa poca cosa per quello che ci si aspetta dal tema. (Anche se non volevo né ho voluto poi indulgere a scene d'"effetto"). [...] Pensai che avrei potuto scrivere un racconto solo se avessi vissuto veramente l'esperienza dello scrutatore che assiste a tutto lo svolgimento delle elezioni lì dentro. L'occasione di farmi nominare scrutatore al "Cottolengo" mi si presentò per le amministrative del '61. Passai al Cottolengo quasi due giorni e fui anche tra gli scrutatori che vanno a raccogliere il voto nelle corsie. Il risultato fu che restai completamente impedito dallo scrivere per molti mesi: le immagini che avevo negli occhi, di infelici senza capacità né di intendere né di parlare né di muoversi, per i quali si allestiva la commedia di un voto delegato attraverso al prete o alla monaca, erano così infernali che avrebbero potuto ispirarmi solo un *pamphlet* violentissimo, un manifesto antidemocratico, un seguito di anatemi contro un partito il cui potere si sostiene sui voti (pochi o tanti, non è qui la questione) ottenuti in questo modo. Insomma: prima ero a corto di immagini, ora avevo immagini troppo forti. Ho dovuto aspettare che si allontanassero, che sbiadissero un po' nella memoria; ho dovuto far maturare sempre più le riflessioni, i significati che da esse si irradiano, come un seguito di onde o cerchi concentrici. (Calvino, 1963b, p. 11)

Rileggendo questo brano, immediatamente salta agli occhi il rapporto tra il vissuto e il racconto: *La giornata d'uno scrutatore*

nasce dal ripensamento di un primo nucleo autobiografico (la brevissima visita dello scrittore al Cottolengo come candidato del Partito comunista nel 1953) che però, per trasformarsi in narrazione, ha bisogno di essere approfondito. Calvino dunque si fa designare come scrutatore al Cottolengo in occasione delle elezioni amministrative del 1961. Questa nuova esperienza gli permette di arricchire le sue prime impressioni, tanto da creare in lui una sorta di eccedenza di significati, un ingorgo di immagini «troppo forti», che vanno lasciate decantare e sedimentare per renderle narrabili: lo *choc* dell'esperienza vissuta si deve attenuare affinché la scrittura possa rielaborare il ricordo, cristallizzandolo in racconto.<sup>1</sup> La stesura della *Giornata d'uno scrutatore* prende le mosse dunque dalla trascrizione narrativa di una incandescente matrice autobiografica, che lo scrittore ha però allontanato da sé e oggettivato, conquistando quella indispensabile posizione di «extralocalità» che per Michail Bachtin comporta giocoforza «l'amorosa rimozione di sé dal campo della vita a favore dell'eroe, lo sgombero di tutto il campo della vita a favore dell'eroe e della sua esistenza» (Bachtin, 2020, p. 14). L'avventura vissuta al Cottolengo viene raccontata retrospettivamente, riconsiderando il passato *a posteriori* attraverso il filtro della letteratura: Calvino decide infatti di narrare in terza persona quella che, per sua stessa ammissione, è un'esperienza diretta, attribuendola al personaggio di Amerigo Ormea. L'invenzione si affranca dall'autobiografismo a costo di un distanziamento e di una sostituzione di “persona”.<sup>2</sup> L'indicibile può essere raccontato solo neutralizzandone,

1 Per una ricostruzione dettagliata della vicenda compositiva del romanzo cfr. Scarpa, 2023, pp. 276-304.

2 Scrivendo il maggio del 1963 ad Aldo Camerino, Italo Calvino ragiona sul rapporto ambivalente tra invenzione e autobiografismo che è alla base del suo romanzo breve. In particolare lo scrittore afferma che il protagonista Amerigo

almeno in parte, il carico emotivo e fissando sulla pagina le «immagini» che lo scrittore «aveva negli occhi, di infelici senza capacità né di intendere né di parlare né di muoversi».

Così, descrivendo il processo di gestazione della sua opera, Calvino mette subito in evidenza l'elemento visivo come motore dell'invenzione. Il libro, composto da quindici brevi capitoli numerati, si sviluppa a partire da un grumo di immagini viste realmente; di conseguenza sin dalle prime pagine lo scrittore ligure concentra subito l'attenzione del lettore sul primato dello sguardo, e nella brevissima *Nota dell'autore* che apre il volume precisa: «ho cercato di basarmi su cose viste coi miei occhi» (Calvino, 2004, p. 4). Come sempre in Calvino, dunque, «il cervello comincia dall'occhio»; «l'unica cosa di ero sicuro era che all'origine di ogni mio racconto c'era un'immagine visuale», si legge nella lezione americana dedicata alla *Visibilità*, dove lo scrittore spiega il processo con cui l'immagine generativa si muta in «resa verbale», in «parola scritta»:

---

Ormea, «un pignolo e un noioso e terribilmente ideologico», rispecchia il prototipo di un degli «ex giovani» della sua generazione. Al tempo stesso Calvino ammette che ha trasferito sul personaggio anche molti tratti di sé, «perché i personaggi riescono solo se sono, in qualche misura, anche autoritratti» (Calvino, 2000, p. 744). Nel 1978, discutendo più genericamente del rapporto tra autobiografia e creazione letteraria nel saggio *I livelli della realtà in letteratura*, lo scrittore ribadisce alcuni concetti già esposti nella lettera a Camerino, e afferma: «È sempre solo una proiezione di se stesso che l'autore mette in gioco nella scrittura, e può essere una vera parte di sé stesso come la proiezione di un io fittizio, d'una maschera. Scrivere presuppone ogni volta la scelta di un atteggiamento psicologico, di un rapporto col mondo, d'un'impostazione di voce, d'un insieme omogeneo di mezzi linguistici e di dati dell'esperienza e di fantasmi dell'immaginazione, insomma di uno stile. L'autore è autore in quanto entra in una parte, come un attore, e s'identifica con quella proiezione di se stesso nel momento in cui scrive» (Calvino, 1995, pp. 382-383).

Dunque nell'ideazione d'un racconto la prima cosa che mi viene alla mente è un'immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato, anche se non saprei formulare questo significato in termini discorsivi o concettuali. Appena l'immagine è diventata abbastanza netta nella mia mente, mi metto a svilupparla in una storia, o meglio, sono le immagini stesse che sviluppano le loro potenzialità implicite, il racconto che esse portano dentro di sé. Attorno a ogni immagine ne nascono delle altre, si forma un campo di analogie, di simmetrie, di contrapposizioni. Nell'organizzazione di questo materiale che non è più solo visivo ma anche concettuale, interviene a questo punto anche una mia intenzione nell'ordinare e dare un senso allo sviluppo della storia – o piuttosto quello che io faccio è cercare di stabilire quali significati possono essere compatibili e quali no, col disegno generale che vorrei dare alla storia, sempre lasciando un certo margine di alternative possibili. Nello stesso tempo la scrittura, la resa verbale, assume sempre più importanza; direi che dal momento in cui comincio a mettere nero su bianco, è la parola scritta che conta: prima come ricerca d'un equivalente dell'immagine visiva, poi come sviluppo coerente dell'impostazione stilistica iniziale, e a poco a poco resta padrona del campo. Sarà la scrittura a guidare il racconto nella direzione in cui l'espressione verbale scorre più felicemente, e all'immaginazione visuale non resta che tenerle dietro (Calvino, 1992b, pp. 704 -705).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Italo Calvino aveva già sottolineato il primato dall'immagine nel processo dell'invenzione nella *Postfazione ai nostri antenati* del 1960: «All'origine di ogni storia che ho scritto c'è un'immagine che mi gira per la testa, nata chissà come e che mi porto dietro magari per anni. A poco a poco mi viene da sviluppare questa immagine in una storia con un principio e una fine, e nello stesso tempo – ma

Nel romanzo breve del 1963 la centralità della «visibilità» viene rimarcata sin dal titolo: il termine polisemico «scrutatore» definisce non solo il componente dell'ufficio elettorale di una sezione, ma anche colui che guarda ed esamina attentamente ciò che non si rivela a uno sguardo superficiale. Per tutta la durata del romanzo Amerigo Ormea agisce pochissimo, ma scruta e riflette, passando continuamente dalla visione alla speculazione. Fra io narrante e io narrato, come ha notato Claudio Milanini, si stabilisce un rapporto di contiguità che dà luogo a una «duplice rifrazione» (Calvino, 2004, p. XVI): il narratore, che interviene esplicitamente al momento di restituire le coordinate del contesto storico-politico, aderisce con complicità allo sguardo del protagonista, «guarda e si lascia guardare» (Calvino, 2004, p. XVI) attraverso gli occhi di Amerigo, il cui nome presenta una palese affinità con quello dell'autore, Italo. D'altro canto Amerigo, come il suo più famoso omonimo, è anche un esploratore di nuovi mondi.

A partire dal primo capitolo Amerigo abbandona la sicurezza dello spazio privato e si inoltra nell'ignoto. «Amerigo Ormea uscì di casa alle cinque e mezzo del mattino» (Calvino, 2004, p. 5): così comincia *La giornata d'uno scrutatore* con una notazione realistica, quasi referenziale, che recupera ironicamente il celebre *incipit* di Valery («la marchesa uscì alle cinque») e al tempo stesso, come ha ben visto Antonio Sichera, richiama le righe d'avvio del quarto capitolo dei *Promessi sposi*.<sup>4</sup> Per recarsi

---

i due processi sono spesso paralleli e indipendenti – mi convinco che essa racchiude qualche significato. Quando comincio a scrivere però, tutto ciò è nella mia mente ancora in uno stato lacunoso, appena accennato. È solo scrivendo che ogni cosa finisce per andare al suo posto» (Calvino, 1992a, p. 1210). Alla matrice iconica della scrittura calviniana sono stati dedicati molti studi importanti. Tra i tanti interventi sul tema, occorre ricordare almeno Belpoliti, 1996, e Ricci, 2001.  
 4 Cfr.: «Il sole non era ancor tutto apparso sull'orizzonte, quando il padre Cristoforo uscì dal suo convento di Pescarenico, per salire alla casetta dove era

al Cottolengo, Amerigo attraversa all'alba strade sconosciute, «strette e arcuate», di cui è costretto decifrare i nomi alzando gli occhi «sulle piastre annerite» (Calvino, 2004, p. 6), inclinando l'ombrello ed esponendo il viso alla pioggia mattutina. Nel secondo capitolo il protagonista fa il suo ingresso nella "città infernale" con la «sensazione d'inoltrarsi al di là delle frontiere del suo mondo» (Calvino, 2004, p. 8). Il Cottolengo di Torino è un enorme istituto di carità gestito da religiosi che prende il nome dal suo fondatore, una sorta di città parallela e marginale,<sup>5</sup> o, come la definisce lo scrittore nella conclusione del romanzo, l'«ultima città dell'imperfezione» (Calvino, 2004, p. 78) abitata da tanti infelici. Il fondo insondabile di questo inferno è popolato dalle «creature nascoste, che non si permette a nessuno di vedere» (Calvino, 2004, p. 7). Nel terzo capitolo il viaggio di Amerigo approda alla stanza adibita a sezione elettorale in cui il protagonista svolgerà la sua funzione di scrutatore.

Questi primi tre capitoli costituiscono una soglia e disegnano una traiettoria dal *fuori* al *dentro*, preparando la catabasi di Amerigo nel regno del disumano, alla scoperta del «fondo segreto della persona umana». Al tempo stesso le pagine iniziali immergono il lettore nella peculiare tessitura formale che caratterizza questo testo ibrido. Come dichiara l'autore nell'intervista già citata a Barbato, *La giornata d'uno scrutatore* è infatti un libro «plurimo» con una difficile anagrafe di genere:

È un racconto ma nello stesso tempo una specie di *reportage* sulle elezioni al Cottolengo, e di *pamphlet* contro uno degli aspetti più assurdi della nostra democrazia, e anche

---

aspettato» (Manzoni, 1960, p. 54). Sull'intertestualità dell'*incipit* della *Giornata d'uno scrutatore* cfr.: Bazzocchi, 2005, pp. 59-89; Sichera, 2022, pp. 132-145; Palazzolo, 2023, p. 11.

<sup>5</sup> Sulla rilevanza della categoria letteraria di "marginale" nel romanzo cfr. Pugliese, 2020, pp. 510-533.

di meditazione filosofica su che cosa significa far votare i deficienti e i paralitici, su quanto ciò in ciò si rifletta la sfida alla storia d'ogni concezione del mondo che tiene la storia per cosa vana; ed anche un'immagine inconsueta dell'Italia, e un incubo del futuro atomico del genere umano; ma, soprattutto, è una meditazione su se stesso del protagonista (un intellettuale comunista), una specie di "Pilgrim's progress" d'uno storicista che vede a un tratto il mondo trasformato in un immenso "Cottolengo" e che vuole salvare le ragioni dell'operare storico insieme ad altre ragioni, appena intuite in quella sua giornata, del fondo segreto della persona umana... (Calvino, 1963, p. 11)

Il romanzo del 1963 ha una struttura composita, a strati sovrapposti, a «carciofo». Del resto allo scrutatore tutta la realtà, nella sua complessità, sembra assomigliare proprio al «sovrapporsi di strati nettamente separabili, come le foglie di un carciofo» (Calvino, 2004, p. 9), sicché anche «l'ottimismo e il pessimismo erano, se non la stessa cosa, le due facce della stessa foglia di carciofo» (Calvino, 2004, p. 10).<sup>6</sup> Nello stesso anno in cui pubblica *La giornata d'uno scrutatore* Italo Calvino riutilizza l'immagine del carciofo per descrivere la densità della realtà stratificata e irrelata che viene rappresentata nelle opere di Carlo Emilio Gadda:

La realtà del mondo si presenta ai nostri occhi multipla, spinosa, a strati fittamente sovrapposti. Come un carciofo. Ciò che conta per noi nell'opera letteraria è la possibilità di continuare a spogiarla come un carciofo infinito,

---

<sup>6</sup> Per un'analisi della metafora del mondo come carciofo nella *Giornata d'uno scrutatore* cfr. Palazzolo, 2023, p. 11.

scoprendo dimensioni di lettura sempre nuove (Calvino, 1992b, p. 1067).

Come un «carciofo infinito», anche *La giornata d'uno scrutatore* propone «dimensioni di lettura sempre nuove», tenendo insieme compattezza e molteplicità. Il cuore del libro è costituito dalla «riflessione morale» (Calvino, 2000, p. 732), che procede con un passo saggistico e divagante. La scorza esterna è, invece, un'architettura geometrica, scandita dalla contrazione delle coordinate spazio-temporali entro cui si sviluppa l'azione narrativa. Com'è annunciato sin dal titolo, l'intera vicenda si svolge nell'arco di una giornata, dall'alba al tramonto, e presenta un unico protagonista, che è anche il personaggio focale della narrazione. *L'Ulisse* di Joyce è il modello, implicito ma evidente, di questa concentrazione temporale in un unico giorno. Anche lo spazio è perimetrato con nettezza: la giornata di Amerigo trascorre quasi per intero tra le mura del Cottolengo, con le uniche eccezioni del percorso compiuto all'alba per arrivare al seggio e del ritorno a casa per pranzo dell'undicesimo capitolo. Il Cottolengo è un luogo d'ambientazione che diventa orizzonte ideologico e costituisce lo spazio espanso e pressoché esclusivo dell'osservazione e della riflessione. Ma è anche un altrove misterioso, un «mondo alla rovescia» (Fenoglio, 2021, p. 2) in cui è abolita ogni normalità e nel quale vigono regole diverse da quelle che regolano la società dei sani. All'interno di questa cornice la vicenda procede attraverso poche tappe cruciali. La trama è esile: i fatti sono pochi, ma a contare è ciò che Amerigo osserva e le ripercussioni che queste osservazioni producono sulla sua idea del mondo.

Il percorso di Amerigo Ormea si configura come la storia di una educazione allo sguardo. Non a caso *La giornata d'uno scrutatore* registra la presenza ricorrente di vocaboli attinenti al campo semantico della vista («scrutatore», «guardare»,

«vedere», «occhio», «vista», «occhiata», «abbagliamento», «sguardo», ecc.). Ma per Amerigo la capacità di osservare non è un dato acquisito: è un processo messo in moto da un atto di impegno intellettuale. Per guardare la realtà, il protagonista deve vincere una resistenza interiore, rinunciando al conforto rassicurante di «chiudere un occhio»:

– Se non c'è cattiva intenzione – disse uno scrutatore, uno smilzo, occhialuto – si può chiudere un occhio...  
«Gli occhi siamo qui per tenerli aperti», avrebbe voluto intervenire Amerigo, a quel punto [...], ma sentiva desiderio, invece, di socchiuderli, gli occhi, come se quella processione di ricoverati emanasse un fluido ipnotico, lo facesse prigioniero d'un mondo diverso (Calvino, 2004, pp. 23-24).

Prima di guardare direttamente il mondo che lo circonda, Amerigo appunta lo sguardo sulle fotografie delle monache che, per votare, esibiscono il proprio documento di riconoscimento, spesso fresco di stampa.<sup>7</sup> Amerigo si esercita a leggere «nelle foto delle suore come un cartomante» (Calvino, 2004, p. 34), indovinandone pulsioni e passioni. Gli sguardi che occhieggiano dalle fotografie sono perlopiù sereni e impassibili, come se le monache avessero «passato una soglia, dimenticandosi di sé» (Calvino, 2004, p. 34). Fa eccezione il ritratto fotografico della bella monaca malata, portata nel seggio in barella: «Guardò la fotografia; ebbe spavento. Era, con gli stessi lineamenti, un

---

<sup>7</sup> Cfr.: «Sotto gli occhi di Amerigo continuavano a passare fotografie e fotografie formato tessera» (Calvino, 2004, p. 33). Proprio prendendo le mosse dalla *Giornata d'uno scrutatore* Belpoliti (1996) ha ragionato sul valore di rivelazione che le fotografie assumono nell'opera di Calvino (ma sulla questione si veda anche Rizzarelli, 2008).

viso d'annegata nel fondo d'un pozzo, che gridava con gli occhi, trascinata giù nel buio» (Calvino, 2004, p. 35).

Da questo momento in poi anche il protagonista, irretito dal viso che «gridava con gli occhi», è trascinato sempre più giù nel fondo di un pozzo, costretto ad attraversare con gli occhi aperti l'inferno del dolore umano. Pagina dopo pagina, Amerigo impara gradatamente a “leggere” la realtà opaca che lo circonda: il suo incontro con il mondo avviene principalmente attraverso l'osservazione dello sguardo altrui. Lo scrutatore si pone all'interno del mondo variegato del Cottolengo come un osservatore esterno, e nelle scene cruciali del romanzo scruta, senza esser visto, gli occhi degli altri.

Se i capitoli che vanno dal terzo all'ottavo sono tutti ambientati all'interno della stanza adibita a sezione elettorale e avanzano alternando ai brevi dialoghi i pensieri di Amerigo (spesso riportati in lunghe incidentali, a volte isolate tra parantesi), i due capitoli successivi si concentrano sulla rappresentazione dello spazio esterno. Amerigo esce dalla stanza per fumare una sigaretta, e riflette su quello che vede; contemporaneamente l'auto di un onorevole democristiano entra nel cortile; il deputato viene subito circondato da uno stuolo di rappresentanti di lista e di suore. Quindi l'onorevole resta un attimo da solo, mentre Amerigo attraverso una finestra lo spia giudicandolo dapprima con avversione, poi con un senso di solidarietà, prodotto dalla consapevolezza che entrambi appartengono alla schiera mondana di chi s'impegna nella politica e vive all'interno del consorzio dei sani. Amerigo, però, non è l'unico a guardare la scena:

*Guardando dalla finestra, s'accorse che a un altro davanzale, apparivano due occhi dietro il vetro, una testa che non riusciva a sporgere più in su del naso, una grossa scatola cranica coperta di peluria: un nano. Gli occhi del nano*

*erano fissi sull'onorevole, e contro il vetro della finestra s'alzarono delle dita corte corte, la grinzosa palma d'una piccola mano, che batté contro il vetro, batté due volte come per chiamarlo. Cosa aveva da comunicargli? si domandò Amerigo. Cosa pensava, il nano, di quell'autorevole personaggio? Cosa pensava – si disse – di tutti noi? L'onorevole si voltò, il suo sguardo girò sulla finestra, si fermò appena sul nano, poi passò via, distante. Amerigo pensò: «Si è accorto che è uno che non può votare». E pensò: «Non lo vede nemmeno, non lo degna d'uno sguardo». E pensò anche: «Ecco, io e l'onorevole siamo da una parte, e il nano dall'altra», e se ne sentì rassicurato.*

Il nano batté ancora con la manina sulla finestra, ma l'onorevole ormai non si voltava. Certo il nano non aveva nulla da dire all'onorevole, *i suoi occhi erano solo occhi*, senza pensieri dietro, eppure si sarebbe detto che volesse fargli arrivare una comunicazione, dal suo mondo senza parole, che volesse stabilire un rapporto, dal suo mondo senza rapporti (Calvino, 2004, pp. 46-47).<sup>8</sup>

Il brano pullula di lessemi legati alla sfera della vista. Italo Calvino disegna qui una triangolazione di sguardi che non comunicano tra loro: Amerigo dalla finestra guarda, non visto, l'onorevole e il nano; a sua volta il nano da un'altra finestra osserva l'onorevole; ignaro della presenza di Amerigo, l'onorevole scorge il nano, ma distoglie subito lo sguardo («non lo vede nemmeno, non lo degna d'uno sguardo», pensa Amerigo di rimando). I tre personaggi che agiscono sulla scena non interagiscono; sono separati l'uno dall'altro. Ciascuno è chiuso nel suo mondo, e la comunicazione tra mondi diversi risulta impossibile. Amerigo e il nano guardano l'onorevole nel cortile

---

8 I corsivi sono miei.

da finestre diverse; ciascuno di loro è chiuso dietro un vetro. La finestra è un filtro, una paratia, ma anche un *medium*. Come una fotografia, la visione dalla finestra offre un accesso limitato alla realtà, apre alla vista una porzione di mondo inquadrata da una prospettiva comunque ristretta. Ma per il nano la finestra rappresenta l'unica possibile proiezione verso l'esterno. Battendo la mano sul vetro, il nano chiede di essere visto. L'onorevole però, spostando subito lo sguardo, nega ogni forma di riconoscimento all'esistenza del diverso. Amerigo comprende la ragionevolezza del comportamento dell'onorevole: il nano non vuole niente da lui, e «i suoi occhi erano solo occhi, senza pensieri dietro». Ma il periodo successivo è introdotto da un'avversativa («Eppure») che ribalta i valori in gioco. Amerigo non sente più di appartenere allo stesso mondo dell'onorevole. Lo sguardo del nano lo ha messo a disagio, perché contiene una comunicazione muta. Gli occhi del nano, come quelli della suora malata, «gridano» un messaggio, che non va ignorato. Poco importa se questo messaggio non contiene nessun significato. La mancanza stessa di significato risulta perturbante e mette in crisi le certezze del protagonista.

La stessa posizione defilata da cui Amerigo assiste ai tentativi del nano di richiamare l'attenzione dell'onorevole gli garantisce una pienezza di visione, ma al tempo stesso esprime un distacco e un rifiuto di coinvolgimento diretto, come se, guardando da lontano, lo scrutatore volesse tenere a distanza una deformità sempre più invadente, che rischia di sommergerlo.

L'undicesimo capitolo costituisce un *turning point* nella linearità della trama. Lo scrutatore ritorna a casa per una breve sosta; qui vorrebbe avere l'agio di mettere a fuoco i pensieri che lo agitano e cerca un libro che lo aiuti a chiarire le idee. Ma la sua attenzione è subito distratta dai fatti del privato, perché riceve una telefonata dall'amante Lia. Lia è immune agli ardori ideologici del protagonista. Il suo modo di percepire e

affrontare la vita è impulsivo e viscerale: ad Amerigo Lia appare «irrazionale, prelogica» (Calvino, 2004, p. 53). Ma proprio l'immediatezza che ha Lia nell'aderire alla vita senza sovrastrutture si rivela una chiave conoscitiva in grado di aprire nuovi orizzonti di senso. Non tutto può essere compreso razionalmente né indirizzato dalla volontà ottimistica dell'uomo: la vita procede alla cieca, senza disegno e senza finalità. Può essere amorevolmente accolta nel suo dolore e nella casualità; non può essere irreggimentata in un ordine logico. La vita coglie alla sprovvista Amerigo, quando Lia lo informa di aspettare un bambino. Questo episodio si struttura al modo di un intermezzo narrativo. Lo spazio è quello del privato, contraddistinto dai colloqui telefonici tra Amerigo e Lia, che però non appare mai direttamente sulla scena: per il lettore Lia resta una voce, un'immagine fantasmatica che s'insinua tra i pensieri dello scrutatore. L'apparente estraneità dell'undicesimo capitolo al corpo del romanzo, già all'indomani dell'uscita del romanzo, ha spinto alcuni lettori a giudicarne l'innesto con sospetto, come se si trattasse di un elemento dissonante, slegato ed eccentrico.<sup>9</sup> Eppure proprio la sua eccentricità è una spia della funzione strutturale che questo episodio assume nell'architettura complessiva. Il Cottolengo non è un mondo separato dal

---

<sup>9</sup> Una valutazione violentemente negativa dell'episodio emerge ad esempio dalla recensione che nel 1963 Giansiro Ferrata dedica al libro: «Purtroppo, a questo punto Amerigo "fa un salto a casa" per mangiare un boccone, dopo una doccia e un'occhiata ai suoi libri gli telefona la bella e sciocchissima Lia, e ciò inizia nel racconto una tra le più assurde deviazioni di contenuto, di tono, di linguaggio che si possano immaginare, trattandosi d'uno scrittore forte come Calvino. Lia è un personaggio che non fa alcun "contrasto" significativo con le cose e le persone di prima e di dopo, ci porta solo a perdere tempo, con lei. Quale diavolo ha messo in mente a Calvino d'introdurla nella vicenda? E quando egli usa in tutt'altro senso la parola amore – nel pomeriggio Amerigo è tornato al Cottolengo – Lia, come sempre questi personaggi vuoti, si vendica» (Ferrata, 1963).

mondo: suscita interrogativi che coinvolgono l'intera esistenza del protagonista, e impone un ripensamento complessivo di tutte le sue certezze.

Il dodicesimo capitolo dà inizio alla seconda parte della "giornata", che Amerigo affronta con una consapevolezza nuova: i suoi pensieri non smettono di mulinare, ma ora il protagonista è più ricettivo agli stimoli esterni. Insieme al presidente del seggio e ad altri scrutatori, accompagnato da un «ricoverato di quelli "bravi"» (Calvino, 2004, p. 60) che si muove nell'inferno della malattia come un disinvolto Virgilio, Amerigo compie una discesa nei gironi più interni del Cottolengo per andare a raccogliere i voti degli sventurati che non hanno la possibilità di recarsi fisicamente al seggio. Come ha notato Pietro Russo, questo è il capitolo del romanzo più ricco di riferimenti allo sguardo (Russo, 2019, p. 426). Gli occhi di Amerigo adesso rimangono ben aperti quando penetra nel «camerone» degli infermi, per quanto inizialmente siano accecati dall'eccesso di luce e dal riverbero del bianco delle lenzuola:

Era un camerone lungo e si andava tra due bianche file di letti. L'occhio, uscendo dall'ombra della scala, provava un senso d'abbagliamento, doloroso, che forse era soltanto una difesa, quasi un rifiuto di percepire in mezzo al bianco d'ogni monte di lenzuola e guanciali la forma di colore umano che ne affiorava; oppure una prima traduzione, dall'udito nella vista, dell'impressione d'un grido acuto, animale, continuo [...]. Il grido acuto proveniva da una minuscola faccia rossa, tutta occhi e bocca aperta in un fermo riso, d'un ragazzo a letto, in camicia bianca, seduto, ossia che spuntava col busto dall'imboccatura del letto come una pianta viene su da un vaso, come un gambo di pianta che finiva (non c'era segno di braccia) in quella testa come un pesce (Calvino, 2004, pp. 60-61).

La babele delle grida disarticolate, la deformità dei corpi, l'ottusità degli occhi inespressivi, la solitudine dei "dannati", ciascuno dei quali sconta la propria personale sofferenza: attraversando l'infermeria, Amerigo esplora un vero e proprio paesaggio infernale, popolato da rovine umane. Qui ogni dialogo tra gli uomini è interdetto. Dinanzi agli occhi dello scrutatore sfila una galleria di sguardi rigidi, spenti e sbarrati:

Uno era un gigante con la smisurata testa da neonato tenuta ritta da cuscini: stava immobile, le braccia nascoste dietro la schiena, il mento sul petto che s'alzava in un ventre obeso, gli occhi che non guardavano nulla, i capelli grigi sulla fronte enorme, (un essere anziano, sopravvissuto in quella lunga crescita di feto?), impietrito in una tristezza attonita (Calvino, 2004, p. 61).

Tolsero il paravento, Amerigo lo guardò: era una faccia viola, riversa, come un morto, a bocca spalancata, nude gengive, occhi sbarrati. Più che quella faccia, nel guanciale affossato, non si vedeva; era duro come un legno, tranne un ansito che gli fischiava al fondo della gola (Calvino, 2004, p. 63).

Tuttavia proprio nel cuore di questo inferno l'attenzione di Amerigo è attirata da un vecchio «vestito a festa» che accudisce il figlio malato, sgusciando delle mandorle che il ragazzo «lentamente porta alla bocca». I due si limitano a guardarsi senza parlare, assorti e concentrati. Il protagonista volge ripetutamente lo sguardo sul padre e sul figlio:

Un letto alla fine della corsia era vuoto e rifatto; il suo occupante, forse già in convalescenza, era seduto su una seggiola da una parte del letto, vestito d'un pigiama di lana con sopra una giacca, e seduto dall'altra parte del letto era un vecchio col cappello, certamente suo padre, venuto quella domenica in visita. Il figlio era un giovanotto, deficiente, di statura normale ma in qualche modo – pareva – rattrappito nei movimenti. Il padre schiacciava al figlio delle mandorle, e gliele passava attraverso al letto, e il figlio le prendeva e lentamente portava alla bocca. E il padre lo guardava masticare. [...] Amerigo continuava a guardare il padre e il figlio. Il figlio era lungo di membra e di faccia, peloso in viso e attonito, forse mezzo impedito da una paralisi. Il padre era un campagnolo vestito anche lui a festa, e in qualche modo, specie nella lunghezza del viso e delle mani, assomigliava al figlio. Non negli occhi: il figlio aveva l'occhio animale e disarmato, mentre quello del padre era socchiuso e sospettoso, come nei vecchi agricoltori. Erano voltati di sbieco, sulle loro seggiole ai due lati del letto, in modo da guardarsi fissi in viso, e non badavano a niente che era intorno. Amerigo teneva lo sguardo su di loro, forse per riposarsi (o schivarsi) da altre viste, o forse ancor di più, in qualche modo affascinato (Calvino, 2004, pp. 62-62).

E ancora, dopo un giro in terrazza, Amerigo continua a guardarli, a loro insaputa:

Ora che il giovane idiota aveva terminato la sua lenta merenda, padre e figlio, seduti sempre ai lati del letto, tenevano tutti e due appoggiate sulle ginocchia le mani pesanti d'ossa e di vene, e le teste chinate per storto – sotto il cappello calato il padre, e il figlio a testa rapata come

un coscritto – in modo di continuare a guardarsi con l'angolo dell'occhio (Calvino, 2004, pp. 68-69).

Calvino replica una situazione narrativa analoga a quella sceneggiata nel decimo capitolo: anche qui c'è una terna di sguardi; anche qui Amerigo scruta a distanza gli sguardi altrui, adottando un atteggiamento contemplativo che lo induce a meditare su cosa è l'umano. Ma questa volta il distacco ermeneutico cede il passo a un appassionato coinvolgimento. L'occhio dell'onorevole si ferma solo un attimo sul nano per poi spostarsi subito altrove, «distante», incapace di percepire l'umanità nella deformità; il vecchio contadino invece guarda il figlio riconoscendovi una parte di sé. Amerigo “legge” nello sguardo del padre che osserva masticare il figlio, e va addentro al significato di quello sguardo, fino a trovarvi una risposta all'insensatezza; questa risposta esula dalla logica illuminista e dall'ideologia marxista, che esperiscono la propria inadeguatezza di fronte all'orrore e al caos della condizione umana. La risposta è l'amore, su cui è possibile fondare «un'antropologia laica ma profondamente 'umana'» (Gigliotti, 2019, p. 340):

Ecco, pensò Amerigo, quei due, così come sono, sono reciprocamente necessari.

E pensò: ecco, questo modo d'essere è l'amore.

E poi: l'umano arriva dove arriva l'amore; non ha confini se non quelli che gli diamo (Calvino, 2004, pp. 68-69).

Si fa strada in Amerigo la consapevolezza che il dolore umano non può trovare un riscatto definitivo nell'azione politica in cui si è impegnato per anni, ma nei gesti quotidiani di cura e di amore nei confronti degli altri, perché «l'umano arriva dove arriva l'amore». In questo caso l'«amore» non ha soltanto una valenza affettiva, ma è inteso da Calvino anche come attitudine

alla comprensione partecipe dell'altro. Si tratta di una modalità di conoscenza «prelogica», capace di stringere in un unico nodo di verità mondi apparentemente lontanissimi: il privato e il pubblico, l'umano e il disumano, Lia e i ricoverati del Cottolengo. Il male, l'informe, il caos sono parte dell'umano, come lo sono anche le più quotidiane e banali scaramucce tra il protagonista e la donna amata:

Ma adesso questo sogno a occhi aperti di Lia, questo genere d'amore come una reciproca e continua sfida o corrida o safari, non gli pareva più in contrasto con la presenza di quelle ombre ospedaliere: erano lacci dello stesso nodo o garbuglio in cui sono legate tra loro – dolorosamente, spesso (o sempre) – le persone. Anzi, per lo spazio d'un secondo (cioè per sempre) gli sembrò d'aver capito come nello stesso significato della parola amore potessero stare insieme una cosa del genere di quella sua con Lia e la muta visita domenicale al Cottolengo del contadino al figlio (Calvino, 2004, pp. 71-72).

La conclusione della giornata coincide con la fine del libro. Per un'ultima volta Amerigo si avvicina alla finestra e guarda il tramonto rosseggiare tra gli edifici della «città dell'imperfezione»:

Donne nane passavano in cortile spingendo una carriola di fascine. Il carico pesava. Venne un'altra, grande come una gigantessa, e lo spinse, quasi di corsa, e rise, e tutte risero. Un'altra, pure grande, venne spazzando, con una scopa di saggina. Una grassa grassa spingeva per le stanghe alte un recipiente-carretto, su ruote di bicicletta, forse per trasportare la minestra. Anche l'ultima città dell'imperfezione ha la sua ora perfetta, pensò lo

scrutatore, l'ora, l'attimo, in cui in ogni città c'è la Città  
(Calvino, 2004, p. 78).

Nella sua «ora perfetta» il Cottolengo non è più escluso dal *fuori*, ma è un ponte gettato verso il fuori, verso il mondo, una città che rispecchia «la Città», le Gerusalemme celeste abitata dagli uomini.

*La giornata d'uno scrutatore* è dunque anche un racconto di formazione. Come dichiara Calvino, «lo scrutatore arriva alla fine della sua giornata in qualche modo diverso da com'era al mattino» (Calvino, 1963). Nel corso della giornata Amerigo ha imparato «un modo di guardare, cioè di essere in mezzo al mondo». <sup>10</sup> Il suo itinerario di maturazione è opposto e speculare all'esperienza vissuta da un altro personaggio nato dalla penna dello scrittore ligure: Amedeo Oliva, protagonista del racconto *L'avventura di un lettore*, pubblicato nel 1958. Amedeo Oliva è una sorta di doppio rovesciato di Amerigo Ormea; una spia del legame tra i due personaggi è la somiglianza onomastica, fondata sulla condivisione delle iniziali dei loro nomi e, più in generale, sulla loro esibita affinità fonetica.

«Oltre la superficie della pagina s'entrava in un mondo in cui la vita era più vita che di qua, da questa parte»: si legge nell'*Avventura di un lettore*, che mette in scena ironicamente la disarmonia tra la vita e il libro. La narrazione ruota intorno a pochi elementi: una scogliera, un uomo che legge, una donna sdraiata al sole. La focalizzazione è fissa sul personaggio di Amedeo Oliva, il lettore. Calvino “guarda” i fatti dal suo punto di vista, e il tema dello sguardo anche qui percorre tutto il testo,

---

<sup>10</sup> Cfr. quanto scrive Italo Calvino in una lettera del 1960 a François Wahl: «Quello a cui io tendo, l'unica cosa che vorrei insegnare è un modo di guardare, cioè di essere in mezzo al mondo. In fondo la letteratura non può insegnare altro» (Calvino, 2000, p. 669).

interamente giocato sull'alternanza tra la concentrazione sulla lettura e la distrazione indotta dal brulicare della realtà circostante. *L'avventura di un lettore* descrive infatti il tragitto pendolare e intermittente con cui lo sguardo di Amedeo si sposta tra due estremi percepiti dal protagonista come inconciliabili: la letteratura e il vissuto. L'oscillazione tende a tutto vantaggio della lettura. Per Amedeo la vita contenuta nei libri è di gran lunga più comprensibile di quella reale, che resta invece sfocata e indecifrabile.

Così il lettore, che nella pagina scritta ritrova «la vera vita, profonda e appassionante», si rivela però incapace di “leggere” lo sguardo della donna e di aderire pienamente al mondo che formicola intorno a lui:

«Dato che deve avvenire, avvenga subito!» pensò Amedeo buttandosi avanti col libro in mano, un dito tra le pagine, ma ciò che *lesse in quello sguardo* – rimprovero, commiserazione, scoramento [...] –, cioè quello che *non lesse perché negli sguardi non sapeva leggere* ma solo indistintamente avvertì, gli provocò un momento di tale trasporto verso la donna che, abbracciandola e cadendo insieme a lei sul materassino, volse appena il capo al libro per vedere che non finisse in mare.

Era cascato, invece, proprio a fianco del materassino, aperto, ma s'erano voltate alcune pagine, e Amedeo, pur sempre nel trasporto dei suoi abbracci, cercò d'averne una mano libera per mettere il segnalibro alla pagina giusta (Calvino, 1994, p. 1128).

In fin dei conti Amedeo Oliva è un lettore imperfetto perché i suoi occhi non sanno spingersi oltre il testo. Completamente assorbito dal libro, non sa leggere la vita non scritta, laddove invece, come Calvino afferma in una lettera del 1969, «la lettura

diventa veramente utile se da essa nasce la configurazione di un nuovo modello; cioè se il testo diventa un codice, o dal testo è estrapolabile un codice che ti servirà per leggere negli altri testi o nell'esperienza» (Calvino, 1994, p. 1128). Viceversa nella *Giornata d'uno scrutatore* Calvino racconta la vicenda di uno sguardo che discerne la realtà in modo via via più chiaro: confrontandosi con la vita nei suoi aspetti più abnormi e opachi, Amerigo impara a leggere i corpi, gli sguardi, anche i silenzi. In questo senso Amerigo Ormea è un lettore che ha imparato a decifrare la sintassi del mondo, e attraverso la sua storia Calvino si confronta con i grandi temi che, come afferma nel *Midollo del leone*, «la letteratura può ricercare e insegnare»:

Noi pure siamo tra quelli che credono in una letteratura che sia presenza attiva nella storia, in una letteratura come educazione, di grado e di qualità insostituibile. Ed è proprio a quel tipo d'uomo o di donna che noi pensiamo, a quei protagonisti attivi della storia, alle nuove classi dirigenti che si formano nell'azione, a contatto con la pratica delle cose. La letteratura deve rivolgersi a quegli uomini, deve – mentre impara da loro – insegnar loro, servire a loro, e può servire solo in una cosa: aiutandoli a essere sempre più intelligenti, sensibili, moralmente forti. Le cose che la letteratura può ricercare e insegnare sono poche ma insostituibili: il modo di guardare il prossimo e se stessi, di porre in relazione fatti personali e fatti generali, di attribuire valore a piccole cose o a grandi, di considerare i propri limiti e vizi e gli altrui, di trovare le proporzioni della vita, e il posto dell'amore in essa, e la sua forza e il suo ritmo, e il posto della morte, e il modo di pensarci o non pensarci; la letteratura può insegnare la durezza, la pietà, la tristezza, l'ironia, l'umorismo, e

tante di queste cose necessarie e difficili (Calvino, 1992b, p. 2189).

## Riferimenti bibliografici

- Bachtin, M. (2000). *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. Strada Janovič. Einaudi, Torino.
- Bazzocchi, M.A. (2005). *Corpi che parlano: il nudo nella letteratura italiana del Novecento*. Bruno Mondadori, Milano.
- Belpoliti, M. (1996). *L'occhio di Calvino*. Einaudi, Torino.
- Calvino, I. (1963). *Il 7 giugno al Cottolengo*. *L'Espresso*, a. IX, n. 10, 10 marzo 1963, p. 11.
- Calvino, I. (1998). «*Ali Babà*»: *progetto di una rivista 1968-1972*, a cura di M. Barengi e M. Belpoliti. Marcos y Marcos, Milano.
- Calvino, I. (1992a). *Romanzi e racconti*, vol. I, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barengi e B. Falchetto. Mondadori, Milano.
- Calvino, I. (1992b). *Saggi (1945-1985)*, tomo I, a cura di M. Barengi. Mondadori, Milano.
- Calvino, I. (1995). *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Mondadori, Milano.
- Calvino, I. (2000). *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano.
- Calvino, I. (2004). *Romanzi e racconti*, vol. II, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barengi e B. Falchetto, introduzione di C. Milanini. Mondadori, Milano.
- Fenoglio, C. (2021). *Calvino "scrutatore" tra medicina, sociologia, utopia fallita*, in A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre, *Letteratura e scienze. Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)*. Adi editore, Roma, <https://www.italianisti.it/publicazioni/attidicongresso/letteratura-e-scienze>.
- Ferrata, G. (1963). *Le due metà della Giornata d'uno scrutatore*. *Rinascita*, a. 20, n. 14, 6 aprile.

- Gigliotti, V. (2019). *Italo Calvino «scrutatore» dell'aporia di una giustizia giusta. Lettere Italiane*, vol. 71, n. 2, pp. 316-345.
- Manzoni, A. (1960). *I Promessi Sposi*, con introduzione di A. Moravia e diciassette disegni di R. Guttuso. Einaudi, Torino.
- Palazzolo, G. (2023). *La resistenza del corpo in Calvino: dalle Lezioni americane allo Scrutatore*. «Sinestesiaonline», a. XII, n. 39, 2023, online.
- Ricci, F. (2001). *Painting with Words, Writing with Pictures. Word and Image in the Work of Italo Calvino*. University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-New York.
- Sichera, A. (2022). *Lo scrutatore e la Scrittura. Appunti sulla Bibbia di Calvino*. *Italianistica Debreceniensis*, a. XXVIII, 2022, pp. 132-145.
- Pugliese, I. (2010). *Ai margini del mondo: il "Cottolengo" di Italo Calvino*. *Critica letteraria*, a. XXXVIII, f. III, n. 148, pp. 510-533.
- Rizzarelli, M. (2008). *Sguardi dall'opaco. Saggi su Calvino e la visibilità*. Bonanno, Acireale-Roma.
- Russo, P. (2019). *L'occhio e la pietà. Forme della conoscenza e dell'interpretazione ne «La giornata d'uno scrutatore» di Calvino*. *Sinestesia*, a. XVII, pp. 421-430.
- Scarpa, D. (2023). *Calvino fa la conchiglia. Costruzione di uno scrittore*. Hoepli, Milano.

## ***La especulación inmobiliaria: desventuras y contradicciones de un intelectual***

Federico Ferroggiaro  
UNR

Insistir acerca de la heterogeneidad y las múltiples y atractivas variaciones que se pueden relevar en la obra y en el proyecto estético y literario de Italo Calvino es, sin dudas, un lugar común de la crítica literaria que no reviste de novedad alguna. En Argentina, esta pronunciada característica del *corpus* calviniano ha sido sólidamente trabajada y detallada, por ejemplo, por María Troiano de Echeagaray (2016), en su artículo “Italo Calvino: una biografía intelectual”, en el que repasa y organiza, criteriosamente, la producción de nuestro escritor en tres vertientes o corrientes diversas: una que se orienta hacia el territorio del realismo e incluso del neorrealismo; otra que abreva en lo fantástico, fabuloso y alegórico y, al fin, una tercera que se centra en la productividad de los procedimientos creativos: la etapa combinatoria.

De todos modos, como también puede comprobarlo cualquier lector atento, estas corrientes o líneas estéticas conviven, coexisten y coinciden cronológicamente en diversos periodos de la prolífica carrera literaria de Calvino. De hecho, el objetivo de este trabajo es compartir un recorrido por una novela

breve, que podríamos inscribir en la línea realista –en casi toda su apariencia–, que fue escrita entre abril de 1956 y julio de 1957, de manera paralela a *El barón rampante*, exquisito texto que claramente se inscribe en una línea diferente, en la línea de ese fantástico tan particular que ha pergeñado Calvino. Al revisar la correspondencia de Calvino, reunida en *Los libros de los otros*, es posible constatar que es esta última novela la que en ese tiempo forma parte de su principal interés como escritor y que, en las cartas que intercambia con diversos destinatarios, se dedica a presentar y posicionar este texto entre amigos y críticos, orientando la lectura de *El barón rampante* con comentarios y reflexiones que demuestran que este libro constituye su apuesta literaria más fuerte.

De esta manera, *La especulación inmobiliaria*, en un principio, parece ocupar apenas un espacio marginal, menor en comparación con la que será después la segunda parte del ciclo *Nuestros antepasados*. Sin embargo, en las pocas menciones referidas a la tarea de escritura de *La especulación inmobiliaria* que incluye su correspondencia, Calvino le informa a Pietro Citati: “Ahora (24/05/1957) estoy escribiendo *La especulación inmobiliaria*, puramente introspectivo y psicológico. ¡Muy difícil, demonios!” (2014, p. 140). Un año más tarde, en 1958, luego de que este extenso relato apareciera en las páginas de la revista *Botteghe oscure*, inmerso en los preparativos de un volumen que reúna sus cuentos (se trata de *Racconti*, publicado en 1958) le revela al mismo Pietro Citati que lo incluirá en la tercera sección del libro, titulada “La vida difícil”, entre *La hormiga argentina* y *La nube de smog*, como transición entre el contrapunto que se establece entre estas dos novelas breves. (02/09/1958 – p. 161). Más allá de estos datos, en Calvo Montoro (2003) leemos que, sobre *La especulación inmobiliaria*, Calvino afirmó era esta “su obra más comunista” (p. 63), a pesar de sentir, el propio autor, que se trataba “de un relato sin espuma de ola”, es decir, de un

texto con el cual no había quedado del todo conforme. A pesar de lo antedicho, en 1963, *La especulación inmobiliaria* es publicada por Einaudi, en un volumen individual, en una versión que recupera pasajes desestimados en la primera edición, y Calvino afirmará que este libro “superaba todo cuanto hasta entonces había escrito en la narrativa realista” (Serrano Cueto, 2020, p. 229).

Como puede observarse, el posicionamiento de Calvino sobre la novela va modificándose en los diferentes momentos, dando cuenta de la compleja y problemática relación que lo une a su propio texto.

Adentrándonos en la lectura de la obra, en el contenido temático, puede reconocerse una doble vertiente. Por un lado, se observa, como en otros textos contemporáneos y posteriores (*La nube de smog*, *La hormiga argentina*, *El barón rampante* y varios de los relatos de *Marcovaldo*), que la novela recrea “el poder destructivo del hombre, máximo responsable de los daños contra la naturaleza” que, en este caso, “se inscriben en el momento del boom económico que degradó la Riviera italiana” (Calvo Monto, 2003, p. 62). Daños y degradación que se patentizan en la transformación del paisaje:

los edificios parecían subirse los unos encima de los otros, y, en medio, los dueños de las casas viejas alargaban el cuello en los pisos añadidos. En \*\*\*, la ciudad de Quinto, antaño rodeado de umbrosos jardines, de eucaliptos y magnolias donde entre seto y seto viejos coroneles ingleses y ancianas misses se prestaban ediciones Tauchnitz y regaderas, ahora las excavaciones removían el terreno reblandecido por las hojas marchitas o granulado por la grava de las avenidas, y el pico derribaba las pequeñas villas de dos pisos, y el hacha abatía con un crujido como de papel los abanicos de las palmeras

Washingtoniana, desde el cielo en que se asomarían los  
futuros soleados –tres habitaciones más cuarto de baño  
(Calvino, 1981, p. 6)

y, también, en la resistencia de la madre de Quinto, una mujer  
apegada a la naturaleza y a las plantas de su jardín, que intenta  
defender ese territorio contra el avance arrollador del supuesto  
progreso.

Por otro lado, un segundo tema, que consideramos de suma  
importancia en relación con Calvino y su biografía, tiene que  
ver con la escenificación de la crisis ideológica y moral de un  
hombre, de un personaje, de Quinto Anfossi: un intelectual,  
un excomunista, que decide embarcarse, –siguiendo la im-  
pronta de los tiempos y con el objetivo de poder pagar los cos-  
tosos impuestos de sucesión sobre las tierras–, en los negocios  
inmobiliarios que proliferan en su ciudad y van desvalorizando  
su propiedad, que ya se encuentra encerrada entre las nuevas y  
“no muy bonitas casas” (Calvino, 1981, p. 16) de la zona céntrica  
de \*\*\*.

En este sentido, podemos asegurar que no son pocas las  
coincidencias entre el personaje y el propio autor, coinciden-  
cias que llevan a Antonio Serrano Cueto (2020) a afirmar  
que es el *alter ego* de Calvino<sup>1</sup> y, a Calvo Montoro, a enunciar  
que Quinto “quiere ser una especie de autorretrato del propio  
Calvino” (2003, p. 62). Por un lado, porque el espacio en el que  
transcurren las acciones, la ciudad cuyo nombre se oculta de-  
trás de los tres asteriscos, remite a la San Remo que fuera el

---

1 “Esta lealtad a sí mismo en la consecución de un objetivo, con la imposición  
de unas reglas propias que han de seguirse hasta las últimas consecuencias,  
será también la característica de la personalidad de Quinto Anfossi, el prota-  
gonista de *La especulación inmobiliaria* y *alter ego* de Calvino” (Serrano Cueto,  
2020, p. 226).

hogar del niño y adolescente Italo. A su vez, no es un indicio menor que Quinto, como Calvino, sea un hombre que prefiere escribir y elude siempre la tensión y la incomodidad de hablar en público, tal como le sucedía a Calvino. Por otro lado, Quinto se encuentra atravesando una crisis interior, ideológica y moral, que lo ha llevado a renunciar al Partido Comunista Italiano y a rechazar, de momento, “todo lo que le recordaba su condición de intelectual” (Calvino, 1981, p. 22), justamente, una experiencia personal que Italo Calvino estaba atravesando mientras escribía el relato.

Una serie de acontecimientos históricos, tanto dentro como fuera de Italia, genera decepción y desconfianza donde antes hubo convicciones profundas y férreas certezas. La invasión de la URSS a Hungría, en 1956; la aplastante represión a las protestas obreras en Polonia y la difusión en Europa de los crímenes cometidos por el régimen de Stalin; sumados a las disputas internas en el seno del Partido Comunista Italiano, la rigurosa disciplina y la obediencia que exigen las cabezas del partido cercenando los disensos y el debate democrático, provocan, como señala Antonio Serrano Cueto en la exhaustiva y humana biografía sobre Italo Calvino, un cisma personal que lo conduce a tomar la decisión de renunciar al PCI, por carta, el 01/08/1957. “Es una ruptura sin traumas porque se produce en medio de todo un sobresalto de la izquierda italiana en el que todos sienten la necesidad de verificar sus convicciones...” (Calvino, 2004, p. 257), afirmará en “El verano del 56”, texto tomado de una entrevista realizada por Eugenio Scalfari para el diario *La Repubblica* (13/12/1980).

Después de más de una década de leal militancia, de haber trabajado como periodista en los medios de comunicación propios o afines al Partido, como *L'Unità*; de haber viajado a la URSS y haber escrito elogiosas crónicas de su experiencia en esas tierras; de haber cubierto, como corresponsal, huelgas

obreras, Congresos partidarios y otros eventos, es difícil aceptar que esta “verificación de las convicciones” se concrete de un modo aséptico, “sin traumas” ni malestares.

Por esta razón, puede sospecharse que la desilusión de Quinto reproduce, posiblemente, transfigurada por la creación literaria, hiperbolizada para lograr un efecto paródico (o auto-paródico), lo que debió haber experimentado Calvino en esta decepcionante coyuntura de la segunda mitad de los cincuenta. La diferencia, sustancial, que pone en marcha la escritura, tiene que ver con que Quinto, en vez del resignado alejamiento de Calvino, pretende sumarse al “bando opuesto”, al de los burgueses, al de los capitalistas, convencido de que, aun sin experiencia ni conocimientos sobre negocios, puede ser él también alguien que reciba y disfrute de los beneficios del boom económico que atraviesa Italia. En este caso en particular, obtener ganancias a partir de la construcción de un edificio de apartamentos en una parte del jardín de la casa familiar.

En otras palabras, es posible advertir que el temor latente o el malestar de Calvino con la coyuntura se canaliza a través del personaje de Quinto Anfossi, protagonista de *La especulación inmobiliaria*, quien no solo ha renunciado a la militancia en las filas del Partido Comunista, sino que además se ha pasado al “enemigo”, seducido por el canto de sirenas del capitalismo que logra convencerlo de que todos en \*\*\* podrán beneficiarse con el desarrollo edilicio de la ciudad.

Porque el proyecto, el plan que va elaborando paulatinamente tras idas y vueltas, y al que suma a su hermano Ampelio –además de involucrar a la madre, que es la única que reside en la casa familiar de \*\*\*–, consiste en formar una sociedad con un constructor para levantar, en dos solares del terreno, uno ocupado entonces por nomeolvides y el otro por tiestos, “un único y gran inmueble... y pedir como pago un número determinado de apartamentos que quedarán en nuestra propiedad”

(p. 48), obteniendo con los alquileres una sustanciosa renta, mayor a la ganancia que obtendría solamente vendiendo una parte de la propiedad.

El problema es que el único constructor que se muestra interesado en participar del emprendimiento es Caisotti, “un bruto que casi no habla italiano”, un hombre que

después de la guerra se había puesto a construir, y tenía siempre tres o cuatro obras en marcha: compraba un solar, levantaba una casa tan alta como permitían las disposiciones del Ayuntamiento, con tantos apartamentos dentro como podían caber, estos apartamentos los vendía mientras aún estaban en construcción, terminaba de cualquier modo y con lo que ganaba compraba otros solares para construir (p. 17).

Problema porque todos en \*\*\* brindan informes negativos sobre Caisotti, aunque no lapidarios, y hasta Quinto mismo, coincidiendo con su madre, percibe la falsedad y la bajeza que este hombre no puede disimular. Sin embargo, asistido y asesorado por sus amigos de la infancia, el abogado Canal y el notario Bardissone, quienes le preparan un contrato que supuestamente lo protege de cualquier eventualidad, termina convenciéndose de que las malas referencias se deben a un rencor de la burguesía tradicional, que no tolera el éxito de un pobre campesino bajado del monte, y se asocia con Caisotti, desoyendo el vaticinio que les lanza el abogado Canal: “Ese os va a engañar como a chinos” (p. 63).

Quinto comprende que el signo de la época es el ascenso

de los Caisotti, una equívoca y antiestética burguesía de nuevo cuño, como antiestético y amoral era el verdadero

rostro de los tiempos ‘Es así, es así –se obstinaba en pensar Quinto- ¡no habéis acertado ni una’, y su tensión polémica se había desplazado de la pequeña sociedad de \*\*\*, de su madre, de Canal... ahora la tenía tomada con sus amigos de las ciudades del norte en las que había vivido durante todos aquellos años, años pasados haciendo proyectos sobre la sociedad futura, sobre los obreros y los intelectuales... ‘Ha ganado Caisotti’ (p. 39).

y por esa razón su convicción de continuar con la sociedad se fortalece: Quinto no quiere quedarse afuera del progreso, de las ganancias que ofrece el capitalismo.

Mientras fantasea con sus proyectos inmobiliarios, caminando por las calles de su ciudad costera, se cruza con su viejo camarada Masera, un carpintero que le recuerda los tiempos de esperanza que siguieron a la guerra y a la liberación de Italia. En su franca sencillez, que contrasta y establece un claro contrapunto con el resto de los personajes secundarios, el carpintero Masera lo invita a dar una conferencia a los camaradas comunistas. Pero Quinto, que se abstiene de revelar que él ya no pertenece al Partido Comunista Italiano, rechaza el ofrecimiento con la excusa de que debe volverse a T., lugar en el que vive. De este encuentro sale con una ambigua conclusión.

Comparó a Caisotti, cauto, reticente, infiel, con Masera, confiado, expansivo, dispuesto siempre a hallar corroboraciones a su ideal: sin duda era Caisotti el que vivía la realidad de los tiempos... Quinto rechazaba la mala conciencia que le invadía frente al simple sentido del deber social de Masera; también lanzarse a una iniciativa económica, manejar terrenos y dinero era un deber, un deber tal vez menos épico, más prosaico, un deber

burgués; y él, Quinto, era justamente un burgués, ¿cómo se le había podido ocurrir que era otra cosa? (pp. 33-34).

Todos los demás, en la ciudad de \*\*\*, aceptan y se pliegan a esta nueva dinámica que, a pesar de las reservas morales que cada uno de ellos esgrime, genera y distribuye beneficios entre los integrantes de todas las profesiones: agencias inmobiliarias, notarios, ingenieros y... abogados. De hecho, sobre el final de la novela, la doctora Silvia Bertellini, conocida por Quinto de los años del instituto y que, como él, había estado afiliada al Partido, y defendido, al comenzar su carrera, a las familias de los caídos en la Resistencia, es quien ahora abraza la causa de Caisotti y lo representa en la acusación de robo que levanta contra la madre de Quinto que, según los cargos, se ha quedado con unos tubos de hierro para riego que pertenecían al constructor.

Este es el colofón en una sucesión de episodios que confirman que la inexperiencia de Quinto y la de su hermano Ampelio acaba por perderlos, a pesar de todos los recaudos que han tomado y de las discusiones y peleas con Caisotti, que ha incumplido los pagos, que se ha demorado en la construcción y que ha montado trampas y ardidés para eludir hasta las cláusulas más espinosas del contrato que ha firmado con los Anfossi. Caisotti, el signo de estos nuevos tiempos del boom, del *miracolo economico*, que con sus enojos, lamentos y desapariciones, termina por provocar no solamente la ruina financiera de Quinto y su familia, sino la enemistad entre los hermanos y la resignada aceptación de la derrota en la madre de ellos.

Es posible que los personajes secundarios, como el abogado Canal, el notario Bardissone y el ingeniero Travaglia carezcan de desarrollo y profundidad psicológica funcionando como meros estereotipos, como “máscaras abyectas”, al decir de Calvo Montoro (2003), pero es innegable que Quinto, el protagonista,

atraviesa culposamente la ilusión o la voluntad de reintegrarse a la burguesía a la que, por origen, considera que pertenece.

Así, en la lectura, asistimos a la lucha interior de quien trata de imponerse conductas contrarias a sus principios y valores, al menos a los que rigieron su vida hasta poco antes del comienzo de la historia que se nos narra, invirtiendo un gran esfuerzo de autopersuasión que suavice la culpa que se siente por traicionar esos principios y valores.

De esta manera, en varios pasajes nos encontramos con los razonamientos de Quinto que buscan justificar sus decisiones: tanto la sociedad que lleva adelante con el deshonesto Caisotti; como sobre el alejamiento de sus viejos amigos intelectuales: el filósofo Bensi y el poeta Cerveteri, con quienes comparte el proyecto de publicar una revista cuyo nombre puede ser “El nuevo Hegel” o “El joven Marx”.

Al final, cuando Quinto se cruza por segunda vez con el carpintero Masera, queda en evidencia que la reserva moral, la verdadera militancia ineludible, el sueño utópico de una sociedad más justa y respetuosa de la naturaleza y de las leyes, está del lado del pueblo, de los trabajadores, de quienes no se dejan engeguercer por la ambición y, además, son solidarios con la desgracia, con el fracaso de Quinto:

Pero ¿por qué no fuiste a informarte a la Delegación? Algún consejo te habríamos dado... Hay constructores que, si no camaradas, son amigos nuestros, o en todo caso, no quieren quedar mal con nosotros... Además tenemos también una cooperativa, bien montada, nuestra... Ven a hablar con nosotros, una noche: queremos llevar adelante toda una serie de acciones para combatir las especulaciones, tasar los solares, hacer respetar las ordenanzas... No se puede de ningún modo seguir

aceptando todo lo que está sucediendo ahora, estos enredos... Podemos luchar... Podemos hacer mucho... (p. 158).

Romantizados, ideales, o simplemente ingenuos, los proletarios, el carpintero Masera en especial, sostienen la antorcha de la esperanza aun cuando todo parece perdido, cuando toda la sociedad de \*\*\* y de Italia ha caído y se hunde en el estiércol de la más abyecta corrupción. En este sentido, sin dudas, *La especulación inmobiliaria* es la más comunista de las novelas de Calvino.

Cuánto de autobiográfico, de escenificación literaria de los conflictos personales e interiores, de los secretos debates que se extienden en el hombre Calvino hay en el relato; cuánto de las contradicciones que sufre en carne propia en el momento en que los ideales parecen derrumbarse frente a los golpes de la realidad, no podemos saberlo con exactitud...

En 1956, en una encuesta que Calvino responde para la revista *Il Caffè*, a la pregunta de cuáles son los temas de su literatura, afirma:

Las historias que me interesan contar siempre son historias de búsqueda de una plenitud humana, de una integración, que hay que conseguir a través de pruebas prácticas y morales a la vez, más allá de las alienaciones y de los demediamientos impuestos al hombre contemporáneo. Es aquí donde creo que hay que buscar la unidad poética y moral de mi obra (2004, p. 24).

Sin dudas, en esta línea puede ser leída la novela *La especulación inmobiliaria*, como parte de los demediamientos de un intelectual que ha visto tambalearse todas sus convicciones pero, aun así, conserva intacta su fe en el pueblo, en los hombres

sencillos, aunque no ya en sus pares, los intelectuales que han provocado su renuncia al Partido.

## Referencias bibliográficas

- Calvino, I. (1981). *La especulación inmobiliaria*. (Trad. Miravittles, F). Bruguera.
- Calvino, I. (2014). *Los libros de los otros. Correspondencia (1947- 1981)*. (Trad. Miravittles, F). Siruela.
- Calvino, I. (2004). *Ermitaño en París. Páginas autobiográficas*. (Trad. Sánchez-Gijón, A.). Siruela.
- Calvo Montoro, M. J. (2003). *Italo Calvino*. Síntesis.
- Troiano de Echegaray, M. (2016). “Italo Calvino: una biografía intelectual”. En *Recordando a Italo Calvino*. UNCuyo.
- Serrano Cueto, A. (2020). *Italo Calvino. El escritor que quiso ser invisible*. Fundación José Manuel Larra.

## Italo Calvino en *Cantacronache*: entre palabras y música

Adriana Lucero  
UNT

*El mundo de la música me da sugestión*  
(Italo Calvino, 1982)

Desde la crítica literaria y el análisis cultural, poco se ha escrito sobre el vínculo del escritor italiano Italo Calvino (1923-1985) con la música. Sin embargo, resulta innegable este fuerte nexo que estuvo presente a lo largo de casi toda la trayectoria intelectual del autor. Calvino colaboró activamente en varias creaciones musicales, como por ejemplo: la ópera “*La panchina*” [El banco] (estrenada en el Teatro Donizzetti de Bergamo en 1956); con el compositor Luigi Nono<sup>1</sup> (1924-1990); en diversas participaciones con el músico Luciano Berio<sup>2</sup> (1925-2003), con quien mantendría una larga amistad. Para Berio y con el fin de ser

---

1 Compositor italiano que se especializó en la música contemporánea. Sus obras más conocidas son “El canto sospeso” (con lectura de cartas de partisanos condenados a muerte en la lucha contra el fascismo), “Epitafio para Federico García Lorca” e “Incontri”, para 24 instrumentos.

2 (Oneglia, 1925 - Roma, 2003) Compositor italiano, uno de los más notables exponentes de la vanguardia musical internacional.

representado en el Teatro La Fenice en el marco de la Bienal de Venecia de 1959, Calvino escribió el cuento mímico “*Allez-hop*” (1959) y “*La vera storia*” [La verdadera historia] (1982), una ópera que fue estrenada en el *Teatro alla Scala* de Milán. Además, algunos elementos relacionados con la música pueden postularse como componentes clave entre sus propias obras literarias.

Un aspecto menos conocido del escritor, pero no menos interesante, es su colaboración con *Cantacronache*, como autor de textos de canciones para las melodías de compositores como Sergio Liberovici<sup>3</sup>, Fiorenzo Carpi<sup>4</sup>, Piero Santi<sup>5</sup>, Mario Peragallo<sup>6</sup>, Luciano Berio, entre otros.

*Cantacronache* fue un grupo que viajó desde Turín a España con la intención de conocer, recopilar y grabar canciones contrarias a la dictadura del general Francisco Franco. Algunos de los autores de esta compilación musical nacida a fines de los años cincuenta del siglo XX y editada por Giulio Einaudi, fueron: Sergio Liberovici, Michele Straniero<sup>7</sup> y Margot Galante<sup>8</sup>, esposa de Liberovici.

En el presente trabajo, se rescatará la faceta musical del escritor y se analizarán algunas canciones creadas por el autor italiano a lo largo de su breve paso como integrante del grupo *Cantacronache*, vinculándolas con el contexto, con las distintas

---

3 Etnomusicólogo y compositor italiano nacido en Turín, el 10 de diciembre de 1930.

4 Compositor y pianista italiano, nacido el 19 de octubre de 1918 y fallecido el 21 de mayo de 1997.

5 Director de orquesta y crítico musical italiano nacido en Milán en 1923 y fallecido en 2007.

6 Compositor italiano, nacido en Roma en el año 1910 y fallecido en 1996.

7 (Milán, 27 de septiembre 1936 – Torino, 7 diciembre 2000) Cantautor, musicólogo y periodista italiano.

8 Margot, seudónimo de Margherita Galante Garrone (Turín, 21 de febrero 1941 – Génova, 23 de agosto 2017). Cantautora italiana.

temáticas abordadas, con la labor del grupo y la estética musical.

### **I Cantacronache**

El grupo nace con el preciso intento de escribir canciones pop y musicalmente “ligeras”, pero de alto contenido social y político, teniendo como propósito y lema la expresión “*evadere dall’evasione*”<sup>9</sup>, con una voluntad buscada de alejarse del modelo musical del Festival de Sanremo<sup>10</sup>, el cual unificaba la *musica leggera italiana*<sup>11</sup> de esos años.

Se trata de un singular colectivo de intelectuales y músicos (además de los ya mencionados: Fausto Amodei<sup>12</sup>, Gianni Rodari<sup>13</sup>, Umberto Eco<sup>14</sup>) que se gestó en Torino a fines de los años cincuenta y que se mantuvo entre 1958 a 1962. Pretendía tender un puente con las nuevas generaciones, transmitiendo, a través del canto popular, la historia de la Resistencia, pero también continuando las luchas de los jóvenes trabajadores.

Los textos utilizados por *Cantacronache* estaban inspirados en los movimientos culturales vanguardistas, especialmente

9 Evadir de la evasión. (Esta y las demás traducciones de textos en italiano son propias).

10 Festival de la Canción de San Remo (en italiano: Festival della canzone italiana o Festival di Sanremo) es un certamen musical anualmente organizado en San Remo (Liguria, Italia) desde el 29 de enero de 1951.

11 Música ligera italiana.

12 Cantautor y musicólogo de folk italiano, nacido en Turín en 1934.

13 (Omegna, 23 de octubre de 1920-Roma, 14 de abril de 1980) fue un escritor, pedagogo y periodista italiano especializado en literatura infantil y juvenil.

14 (Alessandria, 5 de enero de 1932-Milán, 19 de febrero de 2016) fue un semiólogo, filósofo y escritor italiano, autor de numerosos ensayos sobre semiótica, estética, lingüística y filosofía, así como de varias novelas, entre ellas *El nombre de la rosa*.

en las acciones de lucha popular y emancipación de las fábricas, plazas, universidades y escuelas italianas.

Lo que los une es la urgencia de contar, transmitir, combinar la música con el ensayo, la canción con la protesta, para llegar a las nuevas generaciones.

Calvino, por su capacidad de tener una visión múltiple y multifacética del mundo, encaja con los ideales y objetivos de este grupo, con el cual colabora durante algunos años.

Fue Sergio Liberovici, el ideador del proyecto y quien convence al escritor de participar: Calvino acepta y decide formar parte de las canciones, incluso cantando en los coros de algunas de ellas. Para el colectivo, firmará las letras de nueve canciones.

Sus integrantes son intelectuales, personas de cultura, estudiosos y artistas. Todos tenían otras profesiones. Por ejemplo, Fausto Amodei era arquitecto, Emilio Jona abogado, Michele L. Straniero periodista, Liberovici era un músico culto y refinado, dentro del mundo de la música profesional.

Con respecto a la estética del grupo, uno de sus integrantes, Amodei, expresa:

pensarono che valesse la pena creare un repertorio italiano che potesse stare alla pari con il repertorio degli chansonniers francesi, di un Brassens, Ferré, o col repertorio tedesco di Weill, Eisler, Brecht. Questi, dunque, i modelli cui il gruppo si ispirava: il song tedesco da cabaret entre-deux-guerres e la canzone poetica impegnata francese<sup>15</sup> (Bentini et al. 2011).

---

15 Pensaron que valía la pena crear un repertorio italiano que pudiera estar a la par del repertorio de los chansonniers franceses, de Brassens, Ferré, o del repertorio alemán de Weill, Eisler, Brecht. Estos, por tanto, fueron los modelos que inspiraron al grupo: la canción de cabaret alemana entre-deux-guerres y la canción poética comprometida francesa.

En el verano de 1958 sale el primer disco, *Cantacronache Sperimentale*, con cuatro canciones junto a la revista *Cantacronache* que contiene las letras de las canciones, ensayos y artículos.

### Calvino y algunas de sus canciones

Todas las letras escritas por Calvino, narran con melancolía y desencanto la sociedad y la vida misma pero, a pesar de eso, en ellas se encuentran las huellas del estilo particular del escritor italiano:

Hanno qualcosa che li distingue, una marcia in più e te ne accorgi anche per la perfetta fusione con la musica dalla tonalità popolare, ma intensa, carica di emozioni, ma contenute, come è nello stile dello scrittore (Azzolini, 2015)<sup>16</sup>.

Calvino escribe la canción “*Oltre il ponte*” [Sobre el puente], con la música de Sergio Liberovici. La versión original fue cantada por Pietro Buttarelli, pero fue interpretada por muchos artistas a lo largo de los años. Uno de los más conocidos es el grupo *I Modena City Ramblers*.<sup>17</sup>

En la canción se compone el perfil de una chica que representa la nueva generación (a la cual describe como “*color*

16 Tienen algo que los distingue, un toque especial y te das cuenta por la perfecta fusión con la música de tonalidad popular pero intensa, llena de emociones, pero contenidas, como es el estilo del escritor.

17 Grupo de música italiano. Formado en 1991. Su género característico es el llamado *combat folk*. Las letras de muchas de sus canciones demuestran que están en contra de la mafia y del fascismo.

*dell'aurora*<sup>18</sup>), su experiencia partidista, los sentimientos de su generación en esos años trágicos pero, al mismo tiempo, gloriosos. Estos sucesos narrados son similares a aquellos que Calvino había ya retratado en su primera novela *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) [El sendero de los nidos de araña], ambientada en la época de la lucha de Liberación partisana. Le cuenta a la muchacha que, en esa etapa de juventud, ellos descubrían la felicidad en medio de la guerra, en la lucha por la libertad, en la solidaridad, en el hecho de jugarse la vida para la realización de un ideal en común. En el estribillo se repiten los versos “*Tutto il male avevamo di fronte/ tutto il bene avevamo nel cuore*”<sup>19</sup> (Calvino, 1959), que destacan la visión melancólica de la realidad característica de los jóvenes, como así también la perspectiva del futuro.

A lo largo del texto, Calvino utiliza un léxico próximo a la oralidad, con una melodía simple que acompaña el contenido político y social. En el final del texto, el autor presenta un balance de lo que significó para él la lucha partisana:

Non è detto che fossimo santi / l'eroismo non è sovrumano / corri, abbassati, dai corri avanti! / ogni passo che fai non è vano, mentre si conclude con l'amara tristezza di chi da solo rivive i bei ricordi del passato: ormai tutti han famiglia hanno figli / che non sanno la storia di ieri / io son solo e passeggio fra i tigli<sup>20</sup> (Calvino, 1959).

---

18 Color de la aurora.

19 Todo el mal lo teníamos de frente/ todo el bien lo teníamos en el corazón.

20 “No está dicho que fuéramos santos / el heroísmo no es sobrehumano / ¡corre, agáchate, vamos, corre hacia adelante! / cada paso que das no es en vano, mientras se termina con la amarga tristeza de quien solo revive los bellos recuerdos del pasado: ahora todos tienen familia e hijos / que no conocen la historia de ayer / yo estoy solo y paseo entre los tilos”.

En el texto se destacan los simbolismos: el puente representa el lugar que divide materialmente la guerra de la paz, el amor que vence sobre el mal en la esperanza de una vida mejor, el medio para enviar el mensaje partisano a las generaciones futuras. Es por ello que, más allá del puente, está el amor, la salvación, la vida; es necesario conquistar el puente para vencer a los alemanes, pero también para reconquistar a la humanidad, perdida durante el fascismo.

A continuación, se transcribe un fragmento de la canción para ejemplificar lo ya dicho:

### **Oltre il ponte (1959)**

O ragazza dalle guance di pesca  
o ragazza dalle guance d'aurora  
io spero che a narrarti riesca  
la mia vita all'età che tu hai ora.

Coprifuoco, la truppa tedesca  
la città dominava, siam pronti:  
chi non vuole chinare la testa  
con noi prenda la strada dei monti.

Avevamo vent'anni e oltre il ponte  
oltre il ponte ch'è in mano nemica  
vedevam l'altra riva, la vita  
tutto il bene del mondo oltre il ponte.  
Tutto il male avevamo di fronte  
tutto il bene avevamo nel cuore  
a vent'anni la vita è oltre il ponte

oltre il fuoco comincia l'amore<sup>21</sup>.

Otro de los temas musicales en los cuales Calvino interviene es la "*Canzone triste*" [Triste canción], cantada por Margot Galant Garrone.

Es la historia de una joven pareja de esposos que prácticamente no se conoce, ya que se ve sumergida en el ritmo asfixiante del trabajo y de la cotidianeidad: él trabaja en el turno de noche y ella en el de día, por lo que están juntos solo por pocos minutos durante la jornada. Esto se retrata en el texto de la canción a través de la descripción de los momentos del día y las actividades que cada uno realiza: "*Lei s'alzava all'alba / prendeva il tram, correva al suo lavoro. / Lui aveva il turno che finisce all'alba / entrava in letto e lei n'era già fuori*"<sup>22</sup> (Calvino, 1958).

Calvino se ocupa de esta historia para reflejar con ella su desaprobación con respecto al ritmo de vida impuesto por la sociedad neocapitalista.

El contenido de esta canción se vincula con el cuento del autor "*L'avventura di due sposi*" [La aventura de un matrimonio] del libro *Gli amori difficili* [Los amores difíciles], publicado en 1958. En el mismo se narra la historia de dos jóvenes esposos, ambos

---

21 Sobre el puente: Oh muchacha de mejillas color de durazno/oh muchacha con mejillas de alba/yo espero poder contarte/mi vida a la edad que tienes ahora. /Toque de queda, las tropas alemanas/la ciudad dominada, estamos listos:/quien no quiera agachar la cabeza/que tome el camino a la montaña con nosotros. /Teníamos veinte años y sobre el puente/sobre el puente que está en manos enemigas/veíamos la otra orilla, la vida/todo el bien del mundo más allá del puente. /Todo el mal lo teníamos de frente/todo el bien en el corazón. /A los veinte, la vida está más allá del puente/más allá del fuego comienza el amor.

22 Ella se levantaba al amanecer / tomaba el tranvía y corría a su trabajo. / Él tenía el turno que termina a la madrugada / se metía en la cama y ella ya estaba fuera.

trabajadores de fábrica, que se ven solo durante unos cuantos minutos en el día debido a sus diferentes horarios laborales:

L'operaio Arturo Massolari faceva il turno della notte quello che finisce alle sei [...]. Arrivava a casa tra le sei e tre quarti e le sette, cioè alle volte un po' prima alle volte un po' dopo che suonasse la sveglia della moglie, Elide<sup>23</sup>. (Calvino, 2001, p. 123)

Transcribimos el texto completo de la canción, dada su breve extensión, para mostrar su naturaleza narrativa y descriptiva que aparece perfectamente determinada por el uso de verbos en pretérito imperfecto:

### **Canzone triste (1958)**

Erano sposi. Lei s'alzava all'alba  
prende il tram, correva al suo lavoro.  
Lui aveva il turno che finisce all'alba  
entrava in letto e lei n'era già fuori.

Soltanto un bacio in fretta posso darti  
bere un caffè tenendoti per mano.  
Il tuo cappotto è umido di nebbia.  
Il nostro letto serba il tuo tepor.

Dopo il lavoro lei faceva spesa  
-buio era già - le scale risaliva.

---

23 "El trabajador Arturo Massolari trabajaba en el turno nocturno, el que termina a las seis [...]. Llegaba a su casa entre las seis y cuarenta y cinco y las siete, es decir, a veces un poco antes, a veces un poco después de que sonara la alarma de su mujer, Elide".

Lui in cucina con la stufa accesa,  
fanno da cena e poi già lui partiva.

Mattina e sera i tram degli operai  
portano gente dagli sguardi tetri;  
fissar la nebbia non si stancan mai  
cercando invano il sol, fuori dai vetri<sup>24</sup> (Calvino, 1958).

La última canción que mencionaremos en este trabajo es “*Dove vola l’avvoltoio?*” [¿Dónde vuela el buitre?], escrita por Calvino y musicalizada por Liberovici. Es una de las 4 canciones dedicadas a la paz. Fue presentada en mayo de 1958 en el evento “*13 canzoni 13*” [13 canciones 13], organizado por la *Unione Culturale di Torino*.

Refleja el clima de tensión de esos años, tomando la figura del buitre como símbolo de la guerra y de la muerte, el cual, privado de su alimento, se dirige a distintos interlocutores (*bosco, fiume, eco, tedeschi, madre, uranio*<sup>25</sup>) que consecutivamente rechazan su presencia del lugar: “*Avvoltoio vola via / vola via dalla terra mia / che è la terra dell’amor*”<sup>26</sup> (Calvino, 1958).

---

24 Canción triste: Ellos estaban casados. Ella se levantaba al amanecer/tomaba el tranvía y corría a su trabajo. /Él tenía el turno que termina al amanecer/se metía en la cama y ella ya estaba fuera. / Sólo puedo darte un beso rápido/tomar un café tomados de la mano. /Tu abrigo está húmedo por la niebla. / Nuestra cama mantiene tu calor. /Después del trabajo ella hacía las compras /-ya estaba oscuro- subía las escaleras. /Él en la cocina con la estufa encendida, /preparan la cena y entonces él ya se iba. /Los tranvías de los trabajadores por la mañana y por la tarde. /traen gente de mirada oscura; /nunca se cansan de mirar la niebla/buscando en vano el sol, fuera de las ventanas.

25 Bosque, río, eco, alemanes, madre, uranio.

26 Buitre, vuela lejos / vuela lejos de mi tierra / que es la tierra del amor.

Ante el miedo de una posible bomba atómica, el estribillo de esta canción se imponía como un fuerte mensaje antibelicista, llamando a la reflexión sobre la lucha por el ambiente y la voluntad de paz. Anticipa, por lo tanto, el pensamiento pacifista que se difundirá en Italia algunos años después. Además, su letra contiene algunas imágenes que denuncian la mala política, como resultado de un clima italiano de *dopoguerra* que parece no tener fin.

El cantautor italiano Fabrizio de André<sup>27</sup> se inspiró en ella para su canción “*La guerra di Piero*” [La guerra de Piero] de 1963, como es posible advertir en el siguiente fragmento que presenta notable semejanza con la tercera estrofa del texto de Calvino: “*Lungo le sponde del mio torrente / voglio che scendano i lucci argentati / non più i cadaveri dei soldati / portati in braccio dalla corrente*”<sup>28</sup> (Fabrizio de André, 1963).

La primera parte de “*Dove vola l’avvoltoio?*”, se presenta de esta manera:

### **Dove vola l’avvoltoio (1958)**

Un giorno nel mondo  
finita fu l’ultima guerra,  
il cupo cannone si tacque  
e più non sparò,  
e privo del tristo suo cibo  
dall’arida terra,  
un branco di neri avvoltoi

27 (Génova, 18 de febrero de 1940 – Milán, 11 de enero de 1999), fue un cantante y compositor italiano entre los más conocidos e importantes de la historia. En su obra, cantó principalmente historias de marginados, rebeldes y desheredados.

28 Por las orillas de mi torrente / quiero que descendan picas de plata / ya no los cadáveres de soldados / llevados en brazos por la corriente.

si levò.

Dove vola l'avvoltoio?  
avvoltoio vola via,  
vola via dalla terra mia,  
che è la terra dell'amor.  
L'avvoltoio andò dal fiume  
ed il fiume disse: "No,  
avvoltoio vola via,  
avvoltoio vola via.  
Nella limpida corrente  
ora scendon carpe e trote  
non più i corpi dei soldati  
che la fanno insanguinar"<sup>29</sup> (Calvino, 1958).

## Conclusiones

Italo Calvino fue conocido como gran novelista e intelectual, pero no todos saben que, en los años sucesivos a la Segunda Guerra Mundial, entre sus actividades literarias, estaba también la escritura de letras de canciones pop y folk.

La fuerza de estas canciones radica en el realismo que se manifiesta en la elección de temas, siempre actuales: el

---

29 ¿Donde vuela el buitre?: Un día en el mundo/ terminada la última guerra / el cañón oscuro se calló / y ya no disparó / y privado de su triste alimento/ de la tierra árida, / una manada de buitres negros /se levantó. / ¿Dónde vuela el buitre? / buitre vuela lejos, /vuela lejos de mi tierra, /que es la tierra del amor. / El buitre se fue al río/ y el río dijo: "No, /buitre vuela lejos, /buitre vuela lejos. /En la clara corriente/ ahora descenden carpas y truchas/ ya no más los cuerpos de los soldados/que la hacen sangrar".

antimilitarismo, la condena del racismo, del clientelismo, del consumismo, de la burocracia.

*I Cantacronache* no significó un gran suceso para la historia de la música italiana y quedaron al margen del discurso cultural pop, pero realizaron un aporte fundamental en la conciencia ciudadana ya que eran años muy difíciles, en los cuales Italia encontró en las tradiciones populares los estímulos necesarios para la lucha y la emancipación.

La actividad de “*paroliere*”<sup>30</sup> de Calvino duró solo 3 años, período durante el cual escribió canciones de contenido y estilo diversos, pero con la característica en común de la presencia de temas civiles reales y actuales, ensayando siempre con nuevas formas expresivas para mostrar así la ductilidad de la palabra literaria que debía estar al servicio no solo de los lectores, sino también de un público mucho más vasto y culturalmente variado.

## Referencias bibliográficas

Azzolini, P. *Le canzoni*, en «Alias», 19 septiembre 2015.

Bentini M., Cassanelli S., Davì L., Dondi E., Fabbri R., Ferrari C., Macori S., Tonini A. “Cantacronache 1958-1962: politica e protesta in musica”. Entrevista. Master in Comunicazione Storica dell’Università di Bologna, con l’Istituto Storico Parri Emilia Romagna, 2011.

Calvino, Italo. “L’avventura di due sposi”, *Gli amori difficili*, Mondadori, Milano, 2001.

“Canzone triste”, texto de I. Calvino, música de S. Liberovici: Jona e Straniero 1995, 131 (<https://soundcloud.com/storicamente/canzone-triste>).

<sup>30</sup> Letrista.

- Cevasco, F. *Italo Calvino cantautore Indie Pop*, en «La Lettura», abril 2012.
- De Angelis, E. *Italo Calvino e gli anni delle canzoni*, Betelgeuse, Verona, 2015.
- “Dove vola l'avvoltoio?”, texto de Calvino I., música de Liberovici S.: Jona e Straniero 1995, 131-132 (<https://soundcloud.com/storicamente/dove-vola-lavvoltoio>).
- Ferrari, Chiara. “Cantacronache 1958-1962. Politica e protesta in musica”, en “Storicamente”, 9 (2013), no. 42. DOI: 10.12977/stor495.
- Straniero, G.- Barletta, M. *La rivolta in musica*, Lindau, Torino, 2003.
- Epifani, Maria Antonietta. “Italo Calvino e le parole che fanno cantare”. En [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/articoli/percorsi/percorsi\\_449.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_449.html)
- “Oltre il ponte”, texto de Calvino I., música de Liberovici S.: Jona e Straniero 1995, 133 (<https://soundcloud.com/storicamente/oltre-il-ponte>).

# **Había dos veces un bosque. Sobre la génesis de “La foresta-radice-labirinto” de Italo Calvino**

Laura Martín Osorio  
FFyL – FAD – UNCuyo

## **Introducción**

Entre 1977 y 1978, Italo Calvino realiza un trabajo colaborativo con Toti Scialoja para un programa televisivo destinado a las infancias que se emitiría por RAI 2 bajo la supervisión de Donatella Ziliotto y la dirección de Paola De Benedetti, cuyas obras serían publicadas posteriormente en un libro. Se trata de ocho *fiabe teatrali* [cuentos tradicionales teatralizados] para cuya composición el literato ligur explora la potencialidad de la escritura creativa recurriendo a ciertas técnicas de invención que conocía y utilizaba entonces. En aquel momento, ni el programa televisivo ni el libro salieron a la luz; sin embargo, actualmente es posible hallar esos textos en diversas publicaciones en italiano y en español.

En esta ocasión, nos ocuparemos de “*La foresta-radice-labirinto*” [El bosque-raíz-laberinto] atendiendo a su génesis: haremos foco en la labor realizada a cuatro manos, la técnica de escritura utilizada, la primera versión para la representación

escénica y la segunda, su reescritura, en forma de cuento maravilloso (Propp, 1928; Soriano, 1995; Pisanty, 1995).

Tomaremos como guía para este recorrido el comentario introductorio a la reciente publicación de *Il teatro dei ventagli* [El teatro de los abanicos] (2023) de Mario Barenghi, que contiene las cartas que el escritor ligur enviaba a su compañero de tarea además de alguna entrevista realizada con motivo de esta actividad compartida; asimismo, tendremos como base para este análisis *La letteratura per l'infanzia* [Literatura para la infancia] (2019) de Pino Boero y Carmine De Luca, que sitúa la producción de Calvino destinada a estos públicos; también consideraremos los estudios teóricos de Vladimir Propp, Marc Soriano y Valentina Pisanty relacionados con el cuento de hadas.

## Un binomio fantástico

Italo Calvino conoce a Toti Scialoja (1914-1998) por su labor como poeta para las infancias. Con motivo de la publicación del poemario *Una vespa! Che spavento* [¡Una avispa! Qué susto] realizada por Einaudi en 1975, Calvino escribe el comentario de contratapa en el que expresa su admiración hacia los versos de Scialoja<sup>1</sup>: rescata la potencia comunicativa, el juego de palabras, el ritmo y el humor de tradición inglesa con la recuperación del *nonsense* y el limerick (Barenghi, 2023). Además de poeta, Scialoja es ilustrador y escenógrafo<sup>2</sup>, y es en este rol en

---

1 Calvino había regalado a su hija de siete años el libro *Amato topino caro* [Querido ratoncito amado] publicado por Bompiani en 1971. La niña lo escogió para llevárselo a unas vacaciones en las que el escritor tuvo la grata oportunidad de escuchar los versos recitados de memoria y reconocer así la grandeza de su autor (Barenghi, 2023).

2 Scialoja había realizado ya escenografía y vestuario para dos programas televisivos destinados a las infancias para la Rai 2 (Barenghi, 2023).

el que lo veremos trabajando junto a Calvino para la creación de estas *fiabe teatrali* [cuentos tradicionales teatralizados].

Este proyecto se inicia a principios del año 1977 con la ilusión de ofrecer a las infancias, de forma paralela, un libro editado por la Einaudi y la emisión de un programa de televisión emitido por la red 2 de la Rai. La pareja conformada por Calvino y Scialoja comparte gustos e intereses vinculados con el juego creativo y la potencialidad combinatoria, por lo que la tarea colaborativa se desarrolla exitosamente y, en el transcurso de un año, se concreta la realización de los textos.

El principio constitutivo de los guiones consiste en crear una historia a partir de dos objetos o más bien de pares de palabras que remiten a objetos. Según nos recuerda Barengi (2023), este método de escritura no era nuevo para Calvino puesto que lo había utilizado por primera vez en *El sendero de los nidos de araña* (1947) al proponer la pareja “pistola-zapato viejo”; asimismo y, como es sabido, también había recurrido a estímulos narrativos vinculados con imágenes en otras de sus obras<sup>3</sup>; sin embargo, en esta etapa de su producción más vinculada con la literatura combinatoria<sup>4</sup> de factura *oulipiana*, cobra mayor vigor.

No obstante esto, debemos mencionar a Gianni Rodari, quien había teorizado al respecto en su libro *Gramática de la fantasía*, de 1973, y había popularizado la técnica “binomio fantástico”, desde sus comienzos en la literatura para las infancias. Aunque Calvino no mencione a Rodari en las cartas enviadas

3 En la trilogía *Nuestros antepasados* (1952, 1957, 1959) utiliza imágenes como motor para la escritura (pensemos en la figura del Vizconde dividido en dos partes exactamente iguales, por ejemplo); en *El castillo de los destinos cruzados* (1969-1973) se sirve de las cartas del tarot para la escritura de los relatos; y en *Las cósmicómicas* (1965) recurre a enunciados de teorías “científicas”.

4 Recordemos que en 1973 Calvino había publicado *El castillo de los destinos cruzados* y que estaba preparando la novela *Si una noche de invierno un viajero* que aparecerá en 1979.

a Scialoja ni en las entrevistas que le hacen con motivo de este proyecto, no podemos negar cierta conexión entre la génesis de estos cuentos maravillosos teatralizados y el método propuesto por el maestro piamontés:

es necesaria una cierta distancia entre las dos palabras, que una sea suficientemente extraña a la otra, y su unión discretamente insólita, para que la imaginación se ponga en movimiento, buscándoles un parentesco, una situación (fantástica) en que los dos elementos extraños puedan convivir. (Rodari, 2017 [1973], p. 19)

Es justamente este principio el que utilizan Calvino y Scialoja para la composición de su trabajo. Así, en el intercambio epistolar que se produce entre ellos, hallamos los siguientes pares: una canica de cristal y una pluma de avestruz, un rastrillo y un abanico, una escalera y una capa de policía, una carretilla y un látigo, un bozal y un paraguas, un batidor y una regadera, un pincel empapado de color y un espejo, un plumero y una bañera del siglo XIX, unas botas de húsar y una jaula de canarios, entre otros. En una entrevista, respondiendo a Orengo<sup>5</sup>, Calvino explicita el desarrollo de la técnica:

Toti ha scritto una lista di oggetti a coppie, per esempio una grossa biglia e una piuma di struzzo, oppure una specchiera e un bersaglio. Io riflettevo su ognuna delle coppie di oggetti e lasciavo che nella mia immaginazione nascesse una storia teatrale. Toti, su questo mio testo, trovava dei pretesti mimici e studiava la possibilità di una regia antinaturalistica e anticonvenzionale. Il

---

<sup>5</sup> Nico Orengo (Torino, 1944-1999) fue un escritor, periodista y poeta dedicado a la literatura para las infancias.

progetto si è poi ampliato, Toti ha disegnato delle scene molto suggestive, così è successo che invece di essere il testo a ispirare la scenografia era la scenografia a ispirare il testo<sup>6</sup> (Barenghi, 2023, s/p)

De este modo, en el período de un año que se extiende entre comienzos de 1977 y mayo de 1978, vemos surgir ocho piezas teatrales breves proyectadas para la televisión a color<sup>7</sup> sobre la base de un método de escritura que invita al juego creativo generado por el par objeto-palabras propuesto inicialmente. El programa destinado a las infancias llevaría el título *Fiabe bianche* [Cuentos tradicionales blancos]; bajo la curaduría de Donatella Ziliotto y la dirección de Paola De Benedetti, se emitirían ocho episodios de 30 minutos cada uno en el primer trimestre de 1978 a las 17 horas, que contarían con la actuación de tres actores-mimos y en los que se daría gran importancia al color y a los sonidos (Barenghi, 2023). El contrato que la Rai envía el 16 de diciembre de 1977 a Scialoja para la realización de los bocetos habla de seis piezas: *L'ussaro e la luna*, *Lo specchio e il bersaglio*, *La foresta-radice-labirinto*, *La città abbandonata*, *Le porte di Bagdad* e *Il naufrago Valdemaro*; quedan fuera *Il drago e le farfalle* y *Le tre isole lontane* [El húsar y la luna, El espejo y la diana,

6 Toti escribió una lista de objetos por parejas, por ejemplo una canica grande y una pluma de avestruz, o un espejo y una diana. Yo reflexionaba sobre cada uno de los pares de objetos y dejaba que surgiera en mi imaginación una historia teatral. Toti, a partir de este texto mío, encontraba pretextos mímicos y estudiaba la posibilidad de una dirección antinaturalista y poco convencional. El proyecto se amplió entonces, Toti diseñó algunas escenas muy sugerentes, de modo que sucedió que en lugar de ser el texto el que inspiró la escenografía, fue la escenografía la que inspiró el texto. (Traducción propia)

7 En 1976, la televisión italiana había transmitido a color las Olimpiadas de Montreal. Para febrero del año siguiente, esto se hace ya habitual (Barenghi, 2023).

El bosque-raíz-laberinto, La ciudad abandonada, Las puertas de Bagdad, El naufrago Valdemaro, El dragón y las mariposas, Las tres islas lejanas]. El programa televisivo, sin embargo, no se emitirá por razones que no fueron detalladas; tampoco se publicará el libro que acompañaría en aquel momento la transmisión. En lo sucesivo, sus autores se embarcarán en otros proyectos individuales y abandonarán este producto conjunto de fantasía combinatoria.

### **Había una vez un guion teatral**

A mediados de los años cincuenta, sobreviene en Italia el llamado “milagro económico” que propicia un estado de bienestar y, consecuentemente, una profunda necesidad de consumo entre la población trabajadora. De los numerosos electrodomésticos que entran en los hogares italianos, el televisor ocupa un lugar central y las transmisiones audiovisuales se consolidan, incidiendo en los modos de vida y en la cultura del país<sup>8</sup>. En aquellos años, nace la llamada “televisión para chicos” con emisiones diarias, que mantienen a los más pequeños de la casa frente a la pantalla. Asimismo, la industria editorial crece y comienza a pensar firmemente en las infancias; por entonces, lanza colecciones especialmente destinadas a estos públicos; además, es una época en la que surgen encuentros, muestras y premios literarios para escritores e ilustradores dedicados a la literatura para las infancias<sup>9</sup> (Boero–De Luca, pp.

---

8 En 1954, la televisión italiana comienza la transmisión con su primer canal: *RAI Uno*; al que posteriormente se sumará, en 1961, el canal *RAI Due*.

9 En 1951, se conforma la *International Board on Books for Young People* (IBBY) y se funda el Premio Hans Christian Andersen, el “Nobel de la LIJ” (Soriano, 1995). Asimismo, en Bologna en 1964, nace la Feria del libro para chicos de plena vigencia en la actualidad (Boero–De Luca, [1995] 2019).

240-241, [1995] 2019) que se refuerzan y vigorizan en los años sucesivos.

Así, por ejemplo y solo para hacer foco en el “género maravilloso” (Pisanty, 1995) que aquí nos convoca y al que haremos referencia en el apartado siguiente, Einaudi —la editorial fundada en 1933— ofrece la colección “*I millenni*” [Los milenios] y publica en ella, en 1951, *Le fiabe del focolare* [Cuentos tradicionales del hogar] de los hermanos Grimm; en 1953, *Antiche fiabe russe* [Antiguos cuentos folklóricos rusos] de Afanasjev; en 1955, *Fiabe africane* [Cuentos populares africanos]; en 1956, *Fiabe italiane* [Cuentos maravillosos italianos], recopiladas por Calvino, y, en 1957, *Fiabe francesi della corte del re Sole e del secolo XVIII* [Cuentos populares franceses de la corte del rey Sol y del siglo XVIII] (Boero–De Luca, p. 253, [1995] 2019). Además, en esta misma línea, solo para referirnos a la obra del autor que nos convoca, publica en 1963, *Marcovaldo ovvero le stagioni in città* [*Marcovaldo o sea las estaciones en la ciudad*], libro en el cual el escritor liguor toma las características del cuento maravilloso para la composición de los relatos<sup>10</sup>.

Hacia finales de los años setenta, con la consolidación de la industria televisiva y editorial para las infancias, localizamos el proyecto conjunto de Calvino-Scialoja, en el que se rescata el universo maravilloso con la intención de ser llevado a la pantalla chica y materializado en un libro.

---

<sup>10</sup> Cabe mencionar, en este sentido, el llamativo contraste que se genera con la colección “*Tantibambini*” [Tantosniños], publicada por Einaudi entre 1972 y 1978 y dirigida por Bruno Munari, fuertemente criticada por Natalia Ginzburg por pretender correrse de la línea del cuento tradicional al presentarse como “cuentos simples, sin hadas ni brujas, sin castillos ni príncipes para una nueva generación de individuos sin inhibiciones, libres y conscientes de la propia fuerza” (Ginzburg, 1974, pp. 160-166).

El 5 de diciembre de 1977, Italo Calvino envía una carta a Toti Scialoja en la que le cuenta acerca de la realización de un nuevo cuento, “el mejor hasta ahora, todo diálogo, (...), longitud un poco abundante pero la actuación puede permitir algunos recortes”<sup>11</sup> y le adjunta el texto de *La foresta-radice-labirinto*. Se trata de una pieza teatral breve sin divisiones internas, con didascalias específicas —destinadas a la dirección, actuación y técnica— que ofrece seis personajes: el Rey y su Escudero, Uccellino, Verbena<sup>12</sup>, Mirtillo<sup>13</sup>, Ferdibunda y Curvaldo. En cuanto a la escenografía, el texto propone el binomio raíces-labirinto y menciona luego una lista de objetos de utilería en los que predominan los colores ocre y verde. En la esquila a la que nos referíamos, Calvino reflexiona sobre el proceso creativo y advierte a Scialoja:

Come oggetti avevo pensato (rimescolando un po' i vecchi elenchi)  
– una gabbia vuota  
– uno spruzzaprofumi.  
Ma devo dire che ne ho tenuto conto solo un po' all'inizio;  
poi la suggestione della scenografia che costituisce già di

---

11 Traducción propia a partir de la carta reproducida en el estudio introductorio a *Il teatro dei ventagli* realizado por Mario Barenghi.

12 Resulta interesante el significado del nombre atribuido a este personaje: la verbena es una planta herbácea con hojas lanceoladas y flores lilas en forma de espigas. En español, también hace referencia a una “fiesta popular con baile que se celebra por la noche, al aire libre y, normalmente, con motivo de alguna festividad” (RAE).

13 Por su parte, el nombre del personaje masculino —el héroe del cuento, como veremos más adelante— Mirtillo, hace referencia a un arbusto perennifolio con frutos parecidos a bayas, utilizado especialmente en la preparación de mermeladas; asimismo, al fruto de la planta. En español, arándano o mora azul (RAE).

per sé un oggetto molto stimolante per l'immaginazione, mi ha fatto trascurare ogni altro elemento. Direi che la formula ideale del nostro lavoro potrebbe essere:

oggetto scenografico + oggetti mimici.

Il primo è determinante per l'invenzione del testo mentre gli (uno o più) oggetti mimici possono essere decisi anche in sede di allestimento secondo le convenienze sceniche.<sup>14</sup> (Barenghi, 2023, s/p)

Tal vez la “jaula vacía” sea el elemento que moviliza más concretamente la imaginación inicial; es así que aparece en escena un pájaro volando libre, emitiendo un estridente sonido y enredando la trama, puesto que es quien conduce a los personajes en ese laberinto de ramas y raíces que propone la obra. Asimismo, Verbena, la hija del Rey abandona la jaula-palacio en la que permanecía, cual prisionera, aguardando el regreso de su padre.

VERBENA —Un solo albero è rimasto in vita in tutta la città: il vecchio gelso del mio cortile.

---

14 Como objetos se me habían ocurrido (barajando un poco viejas listas)

- una jaula vacía

- un pulverizador de perfume.

Pero debo decir que esto sólo lo tuve un poco en cuenta al principio; luego la sugestión de la escenografía, que en sí misma constituye un objeto muy estimulante para la imaginación, me hizo descuidar cualquier otro elemento. Yo diría que la fórmula ideal para nuestro trabajo podría ser:

objeto escénico + objetos mímicos.

El primero es decisivo para la invención del texto, mientras que los (uno o varios) objetos mímicos también pueden decidirse durante la puesta en escena en función de la conveniencia escénica. (Traducción propia)

(Nella scena di destra è rimasto il tronco nudo, che Verbena accarezza).

Gli uccelli da tanto tempo scomparsi dal nostro cielo ancora vengono a visitare i suoi rami alla stagione delle more. Eccone uno, di forma e colori mai visti.

UCCELLO —Koach... Koach...

VERBENA —Uccello, potessi volare con te fuori di questa mia gabbia! Potessi seguirti... Ma dove sei, adesso? Ti sei nascosto? Il tronco del vecchio gelso è tutto contorto, pieno d'anfratti, scavato dai secoli. Girare intorno al suo ceppo sembra questione d'un istante (gira intorno al tronco, eseguendo una danzetta con l'uccello), invece bisogna scavalcare radici sporgenti, inchinarsi sotto rami bassi, sembra che l'albero voglia prendermi sotto la sua protezione; attrarmi nel fiume di linfa che attraverso le sue correnti sotterranee si collega con la foresta.

UCCELLO —Koach... Koach...

VERBENA —Ah! sei volato laggiù! Volevo semplicemente girare intorno al tronco e mi sono persa tra le sue radici. C'è una foresta sotterranea che solleva le fondamenta della città... Dove mi trovo?<sup>15</sup> (Calvino, 2023, s/p)

---

15 VERBENA.- Solo queda un árbol vivo en toda la ciudad: la vieja morera de mi jardín.

(En la escena de la derecha queda el tronco desnudo, que Verbena acaricia). Los pájaros, desaparecidos hace tiempo de nuestros cielos, todavía vienen a visitar sus ramas en la época de las moras. He aquí uno, de forma y color nunca vistos.

PÁJARO.- Koach... Koach...

VERBENA.- Pájaro, ¿podría volar contigo fuera de esta jaula mía! Si pudiera seguirte... ¿Pero dónde estás ahora? ¿Te escondes? El tronco de la vieja morera está todo retorcido, lleno de barrancos, ahuecado por los siglos. Dar la vuelta a su tocón parece cuestión de un instante (dar la vuelta al tronco, ejecutar una danza con el pájaro), pero en cambio hay que trepar por raíces salientes,

Por lo demás, y tal como afirma Calvino, la obra se va moviendo en ese laberíntico bosque al mismo tiempo que pierde algunas de sus piezas de construcción iniciales. Sin embargo, podemos apreciar que el texto se sostiene entre ramas y raíces por su fuerza literaria y su profundo caudal poético.

Pese a que sus autores no pudieron concretar el proyecto para la RAI 2, el texto ha sido rescatado por otros artistas y llevado a escena en varias ocasiones, entre las que podemos mencionar la producida, en 1986, por el reconocido director Roberto Andò con títeres realizados por Renato Guttuso; el espectáculo de sombras de 2013 dirigido e interpretado por Laura Fasciolo, con la colaboración de Maddalena Gnisci, la animación de Michela Cesaretti y Laura Fasciolo, la música de Paolo di Cioccio y el montaje de Celeste Taliani; o la versión de 2022 del elenco Lunaria Teatro, con la actuación de Andrea Benfante y escenografía de Giorgio Panni<sup>16</sup>.

---

inclinarse bajo ramas bajas, parece como si el árbol quisiera acogerme bajo su protección; atraerme al río de savia que a través de sus corrientes subterráneas conecta con el bosque.

PÁJARO.- Koach... Koach...

VERBENA.- ¡Ah, volaste hacia allá abajo! Simplemente quise rodear el tronco y me perdí entre sus raíces. Hay un bosque subterráneo que levanta los cimientos de la ciudad... ¿Dónde estoy? (Traducción propia)

16 Pueden consultarse las siguientes páginas para tener noticias sobre las mencionadas producciones: <https://www.culturaveneto.it/it/beni-culturali/libri/la-foresta-radice-labirinto>

<https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/63564-la-foresta-radice-labirinto-di-italo-calvino-brani-poetici-di-andrea-zanzotto-libero-adattamento-di-roberto-ando-palermo-museo-internazionale-delle-marionette-stampa-1987>

<https://www.youtube.com/watch?v=5kzKf3reCRc>

<https://www.visitgenoa.it/es/node/3619>

## Había dos veces un cuento

En 1981, se publica *La foresta-radice-labirinto* con ilustraciones de Gianni Roco en la editorial de Bérgamo *Emme edizioni*. Se trata de la reescritura de la obra teatral a la manera de un cuento tradicional con una historia lúgubre e intrincada —como el tupido bosque en el que transcurre—, en la que amores, pasiones y encantos se desplazan por los senderos de un laberinto forestal, donde los personajes se pierden y se encuentran, suben y bajan por raíces y ramas sin lograr identificar qué está arriba y qué abajo.

Assumpta Camps, en su *Historia de la Literatura Italiana Contemporánea*, asegura que “el último Calvino se caracteriza por (...) el placer por la reescritura, que le define plenamente” (p. 962). Recordemos que Calvino, a mediados de los años cincuenta, publica una recopilación de doscientos cuentos folklóricos cuyo trabajo con la lengua reviste gran importancia: a partir de las numerosas versiones halladas sobre una misma historia, el autor propone una nueva, cuidando que el italiano utilizado no pierda las raíces dialectales ni aquel color característico (Calvino, 1956; Terranova, 2015; Boero–De Luca, [1995] 2019).

Este trabajo colosal fue realizado a instancias de Einaudi; se trata de una paciente labor de selección de las recopilaciones hechas con anterioridad por ciertos folkloristas<sup>17</sup> y que, dada la riqueza de temas, motivos y personajes, representa un monumento a la cultura popular transmitida a través de los siglos (Boero–De Luca, [1995] 2019, p. 254).

---

<sup>17</sup> En su libro *La letteratura per l'infanzia*, Boero y De Luca mencionan: *Sessanta novelle popolari montalesi* de Gherardo Nerucci (1860) y *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* de Giuseppe Pitré (1875) ([1995] 2019, p. 254).

El interés por el maravilloso en Calvino puede apreciarse desde sus comienzos; ya Pavese, en 1947, se refiere a *El sendero de los nidos de araña* destacando su “forma fiabesca e avventurosa”<sup>18</sup>. Asimismo, además de *Le fiabe italiane* (1956), el escritor ligur ofrece, en 1963, el libro *Marcovaldo o sea las estaciones en la ciudad*, conformado por veinte relatos que habían sido publicados con anterioridad desde 1952 entre las páginas de *L’Unità* y que asumen estas características, desde el esquema fijo hasta los personajes con aspiraciones heroicas y nombres altisonantes que propone (Calvino, [1963] 2002, pp. 12-13).

Marc Soriano (1995) en *La Literatura para Niños y Jóvenes*, define este subgénero narrativo y afirma:

Los personajes infinitamente variados que aparecen en los cuentos solo interesan aquí por la función que desempeñan en la acción. Al comenzar el relato siempre hay un mal o una injusticia que reparar. Se le señala esa injusticia o ese mal al héroe; el héroe se tropieza con alguna prohibición o traba, pero decide intervenir de todos modos, contando a veces con ayudas mágicas. Enfrenta a sus agresores luchando contra ellos o sorteando pruebas y obstáculos, a veces debe entrar en competencia con algún falso héroe que quiere arrebatarle la victoria, pero triunfa al fin y se casa con la princesa, ya que, mencionémoslo como al pasar, la mayor parte de los cuentos puede leerse también como un eventual acceso del pueblo al poder. (p. 191)

---

<sup>18</sup> “Forma de cuento maravillo y de aventura”. Se trata de una cita realizada por Boero y De Luca, en el libro ya mencionado, a partir de la reseña realiza por Cesare Pavese para *L’Unità* el 26 de octubre de 1947 ([1995] 2019, p. 254).

Como en un cuento maravilloso de la tradición oral<sup>19</sup>, en “*La foresta-radice-labirinto*” de Italo Calvino, la narración se inicia con una fórmula introductoria fija: “*In una foresta così fitta che ci faceva buio anche di giorno, il re Clodoveo cavalcava alla testa del suo esercito, di ritorno dalla guerra*”<sup>20</sup> (p. 367), que nos ubica en una localización espacio-temporal imprecisa: el Reino de Alberoburgo convertido en un bosque espeso al que su Rey regresa después de una contienda bélica con deseos de reposo. El sitio se ha transformado ahora, mágicamente, en un laberinto de ramas y raíces por el que es difícil transitar.

Ese es justamente el daño que debe repararse: Ferdibunda ha traicionado la confianza de su esposo y de sus súbditos al pretender hacerse con el poder junto con el ministro Curvaldo; su perjudicial comportamiento ha desencadenado el mal en el Reino y provocado la furia de la naturaleza, que se ha vuelto selvática para confundir con artimañas a quienes pretenden atravesarla. La foresta funciona como escudo protector y arma de defensa; amurada a los límites del Feudo, quiere expulsar todo elemento nocivo para que Alberoburgo vuelva a reverdecer.

La presencia de un pájaro con características peculiares abre camino a la trama y habilita la circulación por esa maraña de hojas y troncos; hace las veces de conductor, que con su varita encantada logra arrastrar al resto de los personajes

---

19 Nos servimos de las características del cuento maravilloso brindadas por Vladimir Propp en su libro *Morfología del cuento* [1928] (1985) así como también de las ofrecidas por Valentina Pisanty en *El cuento popular como género narrativo* (1995).

20 “En un bosque tan denso, que estaba oscuro incluso de día, el rey Clodoveo cabalgaba a la cabeza de su ejército, de regreso de la guerra.” (Traducción propia)

hacia el laberinto, castigar a los malos y salvar a los buenos. La construcción espejada del escenario pareciera otorgar la heroicidad a dos personajes de la historia: tanto Verbena como Mirtillo son llamados a la acción en un paralelismo de escenas y ayudados por el ave mágica. Existe, asimismo, un contraste entre viejos —que encarnan valores negativos asociados con la muerte y el engaño— y jóvenes, que son quienes logran la revitalización del Reino; con su liviandad y buenos sentimientos traen aires nuevos a la ciudad.

Verbena, la princesa a quien Ferdibunda pretendía dar muerte, les indica el camino de regreso a su padre y al ejército, quienes arriban finalmente al hogar; por su parte, Mirtillo —el muchacho que trae los frutos del bosque a la ciudad— consigue salvarse de la muerte ambicionada por los malvados gracias a la ayuda del Pájaro y logra que la madrastra y el ministro elijan el camino que los lleva al precipicio y a la desaparición. De ese modo, los sueños del joven se realizan:

*Io vorrei portare in città le fragole del bosco, ma non in un cesto: vorrei che fossero a muoversi, come un esercito al mio comando, che marciassero sulle proprie radici fino alle porte della città. Vorrei che i rovi carichi di more s'arrampicassero su per le mura, vorrei che il rosmarino e la salvia e il basilico e la mentuccia invadessero le vie e le piazze.<sup>21</sup> (pp. 372-373)*

---

<sup>21</sup> Me gustaría llevar las frutillas del bosque a la ciudad, pero no en una cesta: me gustaría que estuvieran en movimiento, como un ejército a mis órdenes, marchando sobre sus raíces hasta las puertas de la ciudad. Quisiera que las zarzas cargadas de moras treparan por las murallas, que el romero y la salvia y la albahaca y la menta invadieran las calles y las plazas (Traducción propia).

Los jóvenes se casarán y harán que ciudad y foresta sean una única entidad verde, perfumada, florida, rozagante de vida. Como sus nombres anuncian, habrá nuevos frutos y fiestas para celebrarlos. Final feliz.

## Conclusión

Había una vez un escritor y un escenógrafo dispuestos a trabajar de manera colaborativa utilizando una técnica de escritura (a la manera del “binomio fantástico” de Rodari) que fuera motor de creación y que habilitara un ida y vuelta entre el par palabra-objeto, el texto y la puesta en escena.

Había dos veces una “*foresta-radice-labirinto*”; la primera, de 1977, toda diálogo con la ilusión de verse en la pantalla chica a color y publicada junto a los otros siete cuentos teatralizados en formato libro; la segunda, de 1981, alejada de pretensiones televisivas y más cercana al cuento maravilloso con ilustraciones, destinado a las infancias.

Había otra vez un señor llamado Italo Calvino capaz de conjurar las artes combinatorias para ofrecer una obra literaria sólida, robusta y cargada de verdes hojas y frutos para deleitar. En ese intrincado laberinto que propone hallamos las huellas de otros recorridos, que nos permiten ir y venir, desandar el camino y llegar al final con una sonrisa niña dibujada en el rostro.

## Referencias bibliográficas

- Barenghi, M. (2023) “Prefazione” in *Il teatro dei ventagli. Con i bozzetti di Toti Scialoja*. Verona: Mondadori.
- Boero, P. – De Luca, C. (2019) *La letteratura per l’infanzia*. Urbino: La Terza.

- Calvino, I. (2001) *Romanzi e racconti*. Milano: Mondadori.
- Calvino, I. (2010) *Marcivaldo o sea las estaciones en la ciudad*. Madrid: Siruela.
- Calvino, I. (2022) *Le fiabe italiane. Illustrate da Emanuele Luzzati*. Prefazione di Nadia Terranova. Verona: Mondadori.
- Calvino, I. (2023) *Il teatro dei ventagli. Con i bozzetti di Toti Scialoja*. A cura di Mario Barenghi. Milano: Mondadori.
- Camps, A. (2001) *Historia de la literatura italiana contemporánea*. Volumen II. 1º ed. Virtual. e-libro.net.
- Ginzburg, N. (1974) "Senza fate e senza maghi" in *Vita immaginaria*, Milano: Mondadori.
- Pisanty, V. (1995) *Cómo se lee un cuento popular*. Barcelona: Paidós.
- Propp, V. (1985) *Morfología del cuento*. México: Colofón.
- Rodari, G. [1973] (2017) *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*. Buenos Aires: Colihue.
- Soriano, M. [1995] (2010) *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*. Buenos Aires: Colihue.

# **Calvino y sus amistades en el campo literario italiano: una aproximación a partir de sus cartas y ensayos**

Gonzalo Arzuaga  
UNR

Es indiscutible que la escritura literaria, salvo en proyectos experimentales, es una actividad solitaria, individual, aislada. Una tarea que un hombre o una mujer emprenden separados del mundo o, en todo caso, en un diálogo que se produce “en ausencia” de los estímulos y distracciones que este ofrece. Sin embargo, por otra parte, también es un criterio unánime que la literatura se entiende como un fenómeno social (Eagleton, 1998) y que involucra muchas otras variables y situaciones que trascienden al acto privado de la escritura. De hecho, al pensar con Bourdieu la literatura desde el concepto de “campo” (1995), y el modo en que se amplía el horizonte para analizar su funcionamiento más allá de las nociones de “autor” y de “obra”, se pueden poner en valor otros aspectos que no son contemplados por las corrientes teóricas que se focalizan en ellas. Sin entrar en una discusión superflua sobre la pertinencia o la preferencia por unas u otras teorías, nos interesa proponer una aproximación a la “red de relaciones” (Bourdieu, 1995) con otros escritores y escritoras, “agentes” del campo literario italiano de la segunda posguerra, que Italo Calvino establece, desde su rol dentro de la editorial Einaudi, a través de un fecundo intercambio de

cartas en las cuales se pueden reponer las alianzas, coincidencias, disensos y niveles de confianza entre Calvino y otras figuras destacadas de la literatura italiana de la segunda mitad del siglo XX.

Posiblemente, en un primer momento, este tipo de investigaciones y acercamientos parezcan revestir un mero carácter anecdótico. Expandiendo los alcances de esta lectura, por otra parte, se logra un mayor grado de comprensión acerca de modos de relacionarse de Calvino con sus pares, a la vez que nos permiten entrever las políticas editoriales y el trasfondo de ciertas operaciones literarias, además de los criterios de selección de los manuscritos a publicarse, las simpatías ideológicas o personales, los hábitos de lectura, entre otros aspectos de gran interés sobre el lugar de Calvino en el campo literario italiano de este periodo.

Para nuestro trabajo, nos hemos focalizado en los dos volúmenes que recopilan la correspondencia de Calvino, *Los libros de los otros: Correspondencia (1947 – 1981)* y *Correspondencia (1940 – 1985)*, y solamente en un caso hemos trazado una relación con una carta firmada por el remitente. Nuestro objetivo consiste, entonces, en recuperar rasgos y matices del vínculo entre Calvino y tres escritores que hemos elegido para realizar nuestra indagación: Cesare Pavese, Natalia Ginzburg y Leonardo Sciascia<sup>1</sup>, sin considerar que esta aproximación es

---

<sup>1</sup> El análisis de las cartas a Leonardo Sciascia, se corresponde con las investigaciones llevadas adelante junto a Federico Ferroggiaro para las “Jornadas Homenaje a Italo Calvino” organizadas por la cátedra de Literatura de Lengua Italiana de la Licenciatura en Letras y el Profesorado Universitario en Letras y la Secretaría de Extensión Universitaria de la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad Nacional de Cuyo. Las Jornadas se llevaron adelante los días 28 y 29 de septiembre de 2023, con el auspicio del *Consolato d’Italia in Mendoza*.

total o definitiva, sino una imagen que podemos esbozar adentrándonos en la lectura de las cartas disponibles.

Para comenzar, dentro de este corpus, solo hallamos una carta de Calvino dirigida a Pavese, fechada el 27/07/1949. Podemos hipotetizar que se debe a la muerte prematura del escritor nacido en Santo Stefano Belbo, como así también al contacto personal y frecuente que mantenían dentro de la misma oficina de la editorial Einaudi.

En esa única misiva, podemos apreciar la lectura aguda y crítica del joven Italo Calvino que, con tan solo 25 años, ha crecido tanto intelectualmente que es capaz de enfrentar, aunque sea en un tono bromista, a quien se considera y a quien él mismo reconoce, como uno de sus maestros. En ella le da su opinión acerca de *Entre mujeres solas* (1949) y expresa que “es una novela que decidí desde el principio que no me gustaría” (Calvino, 2010, p. 121), a pesar de leerla “con gran interés y entretenimiento” (Calvino, 2010, p. 121). A continuación, se expone sobre los motivos y considera que es una novela de viaje al estilo de *Los viajes de Gulliver* (1726), del irlandés Jonathan Swift, pero en la cual, las mujeres se tornan unos extraños seres mitad mujeres, mitad caballos. El tono jocoso e íntimo se evidencia en cada línea: “lo que más me trastorna es esa mujer-caballo peluda, con la voz cavernosa y el aliento que le sabe a pipa, que habla en primera persona y desde el principio se entiende que eres tú con una peluca y pechos falsos que dice” (Calvino, 2010, p. 121).

Calvino, además de ser crítico con la temática y la estructura narrativa de la obra, se detiene en las formas de representación de las clases sociales que Pavese intenta dejar al descubierto “los burgueses son vistos y hablan de manera obvia y periodística” (Calvino, 2010, p. 122). Alega que el mundo, para poder ser descrito, debe ser conocido y sufrido “hasta la médula, como Proust, Radiguet y Fitzgerald” (Calvino, 2010, p. 122). Ante esa

experiencia, se debe tener clara la posición que uno toma frente a la realidad y, escribe a Pavese, que es evidente que él aún no lo tiene del todo claro y que, por ende, no logra representar a los burgueses correctamente.

Pocas líneas más abajo, Calvino invita a Pavese a la playa y envía saludos afectuosos a otros compañeros de la editorial: “recuerdos afectuosos a Nataliucha, Balbiucho, Fonziamucho, Scassellamucho, etc” (Calvino, 2010, p. 123), compañeros y colegas de la editorial Einaudi: Natalia Ginzburg, Felice Balbo, Bruno Fonzi, Ubaldo Scassellati. La utilización de la desinencia -ucho, continúa con el tono distendido de la carta, esta vez haciendo referencia al término “culturucha” que empleó el Ministro Democristiano del Interior de ese período, Mario Scelba, en contra de los intelectuales de izquierda que habían apoyado al Partido Comunista en las elecciones del 1948.

Pavese responde a esta misiva con el mismo tono. En una carta fechada el 29/07/1949, desestima que a Calvino no le guste *Entre mujeres solas* y en pocas líneas desarma los argumentos que este había presentado evocando el universo mitológico que toma como referencia. Y culmina: “pero tú –ardilla de la pluma– calcificas el organismo descomponiéndolo en fábula y en *tranche de vie*. Vergüenza debía darte” (Pavese, 1973, p. 171) y, por supuesto, declina la invitación de ir a la playa “Imagínate si voy a San Remo. Ni que estuviera loco” (Pavese, 1973, p. 171).

En *Los libros de los otros* aparece con frecuencia, por distintos motivos, el nombre de Cesare Pavese. En una carta con fecha del 22/06/1951, dirigida a Agenore “Geno” Pampaloni, periodista, escritor y crítico literario, Calvino expresa su disconformidad ante los dichos de este: “respecto del libro de Pavese no has acertado una. Einaudi no ha cometido una mala acción con Pavese publicando sus versos; sin la menor duda ha interpretado su deseo” (Calvino, 2014, p. 41). Se refiere a *Vendrá la muerte*

y *tendrá tus ojos* (1950), libro de poesía que dejó listo en su escritorio de Einaudi con el título escrito de su puño y letra.

Calvino se pregunta en la carta si será adecuado publicar los diarios de Pavese cuando personas como Pampaloni no pudieron entender su libro póstumo de poemas. “Algunos, por su inmadurez de lectores, han encontrado el libro demasiado candente. Y ahora llega, azar insospechado tu estallido, el de un lector preparado y agudo si los hay” (Calvino, 2014, p. 42). Sin embargo, como ya sabemos, y a pesar de las dudas de Calvino: “Pero si hay protesta por la publicación de los versos, ¿qué sucederá cuando el diario se publique? Tal vez sea mejor esperar unos diez años”, el diario será publicado en 1952 con los cortes correspondientes. A modo de cierre, Calvino ofrece una advertencia a Pampaloni: “No has tomado bastantes precauciones contra la infección de uno de los males más tristes y comunes de nuestra época: el anticomunismo” (Calvino, 2014, p. 43). La defensa de la obra y de la memoria de Pavese llega a tal punto que, ante el pedido de participación en la revista romana *Fiera* de 1951, en homenaje a Pavese, con la presencia de ciertos críticos, entre ellos Geno Pampaloni y Luigi Gedda, Calvino y otros allegados al escritor rechazan la invitación de publicar en el número. No colaboran en revistas de las que han formado parte los más duros críticos de Cesare Pavese.

En una misiva fechada el 15/09/1950, Calvino escribe a su amigo, el filósofo marxista Valentino Gerratana:

Creo que el suicidio de Pavese, la manera como llegó hasta algo así, no puede ser considerado en absoluto como un mal ‘infeccioso’ (si acaso, por el contrario, habría que verlo, en lo que a nosotros se refiere, como ‘catártico’); no es un gesto que todo el mundo pueda permitirse (para él fue uno de los motivos dominantes de su vida); su desesperación no era la vanidad del vivir, sino el no poder

alcanzar esa plenitud de vida que deseaba y que acabó – aunque no podía justificarlo más que él solo– por buscar en la muerte. (Calvino, 2010, p. 149)

Como esta, hallamos una gran cantidad de cartas a su familia y amistades en las que Calvino buscará desahogarse, reflexionar, comprender e intentar dar respuestas al suicidio de Pavese. Serrano Cueto (2020, pp. 171-172) esboza una hipótesis frente a la posición de Calvino ante el trágico suceso: dado que Pavese no había padecido ninguna crisis relevante durante el breve período, 1945-1950, en el que ambos escritores se vincularon, era difícil esperar este trágico final.

El nombre de Pavese continuará apareciendo en la correspondencia calviniana. En la preparación de ediciones, biografías y homenajes, cartas dirigidas a Robert Giannoni, del 07/02/1953, (Calvino, 2014, pp. 56-58); a Augusto Monti, del 29/10/1962, (Calvino, 2014, p. 240); a Michele Tondo, del 25/01/1965, (Calvino, 2014, pp. 296-298). También lo presentará como modelo de escritor contemporáneo a seguir. Así vemos, cuando escribe a Renato Frosi, el 21/12/1955: “tiene que leer mucho a autores modernos hasta entender el vínculo entre lenguaje hablado y estilo literario: lea a los buenos escritores que nos han dado una lengua viva [...] empezando por Verga hasta los contemporáneos, Pavese, Vittorini [...] Bilenchi, Moravia, Pratolini” (Calvino, 2014, p. 105). Tal como afirma Calvino en “Pavese: ser y hacer” (Calvino, 2013), Pavese construye un estilo en el que confluyen una expresión poética y una conciencia moral, un estilo que condensa movimientos interiores y razones universales que logra su máxima expresión en *La casa en la colina* (1948), *El diablo en las colinas* (1948) y en *Entre mujeres solas* (1949), obra que claramente y a pesar del único registro epistolar que analizamos entre ambos autores, pervive como “un muestrario de actitudes ante la vida” (Calvino, 2013, p. 79).

Respecto a nuestra segunda escritora, disponemos de ocho cartas dirigidas a Natalia Ginzburg. La primera es del 14/08/1950 y la última del 06/11/1977. En todas ellas se evidencia una relación estrecha de afecto y confianza. Comienzan con “Querida Natalia” e incluso “Querida Nat”, sumadas a otras expresiones que confirman esta relación cercana en la cual los buenos deseos se hacen presentes: “Dales recuerdos a los amigos comunes que veas por ahí y sigue contenta y bien” (Calvino, 2010, p. 145); o donde se indaga sobre lo extralaboral y extraliterario: “¿Qué hacéis este verano?” (Calvino, 2014, p. 235).

Pero lo más destacable, aquello que podemos apreciar con mayor frecuencia, al igual que en la carta dirigida a Pavese, es una mutua y constante labor de lectura de las obras ensayísticas y literarias que están produciendo los interlocutores. A diferencia del tono irónico que emplea con Pavese, en las misivas dirigidas a Ginzburg, la lectura es elogiosa, como en la ocasión en que Calvino le responde, en una carta fechada el 12/05/1961, a propósito de *Las palabras de la noche* (1961), obra que está por publicar Einaudi: “Me gusta muchísimo, me la he leído de un tirón, es la mejor novela que has escrito” (Calvino, 2010, p. 289), o bien, en la del 02/11/1977, en relación a *Familia* (1977): “He leído *Familia* [...]. Tiene la música de los acontecimientos, el ritmo de la vida privada de tantas personas de estos años, [...] es uno de los mejores relatos tuyos, con eso que solo sabes hacer tú...” (Calvino, 2010, p. 472). En algunas ocasiones recomienda cuestiones relativas al orden, como en la misiva del 11/07/1962, cuando se refiere a *Las pequeñas virtudes* (1962): “Yo te propondría esta solución. Pongamos primero los ensayos que aceptas como si los hubieses escrito hoy, por su acabado poético y de pensamiento...” (Calvino, 2014, p. 235).

Antes de continuar, creemos conveniente profundizar el análisis de la carta del 12/05/1961, en la que Calvino comenta la novela *Las palabras de la noche* en su contexto de publicación.

Podemos afirmar, sin duda alguna, que Calvino destaca las cualidades literarias de Ginzburg: “Esa sensibilidad hacia las historias familiares, el entrelazarse de las historias de las familias, es algo que a estas alturas ya solo tienes tú” (Calvino, 2010, p. 289). La sensibilidad traducida en dolor, que según la lectura de Calvino, se encuentra presente a todo momento: “Me has dejado completamente por los suelos” (Calvino, 2010, p. 289). Asimismo, hace hincapié sobre las formas narrativas que no revelan nada directamente y que permiten al lector realizar las inferencias necesarias a partir de la narración de la historia y de los diálogos entre los personajes. Esto permite que Calvino destaque el “modelo de conducta narrativa, de un rigor perfecto” (Calvino, 2010, p. 290). En la carta, de una extensión mayor que otras analizadas, se aprecia una lectura atenta de la obra de Ginzburg, desde *El camino que va a la ciudad* (1942), publicada bajo el pseudónimo de Alessandra Tornimparte, hasta sus obras más recientes, como la novela *Valentino* (1957) y el ensayo *Las pequeñas virtudes* (1960), publicado en el n° 46 de la revista *Nuovi Argomenti* (septiembre-octubre de 1960) y que luego sería recogido y publicado por Einaudi en un volumen de ensayos, en 1962. En ella también se resalta “una profundización [...] geográfica” (Calvino, 2010, p. 290), cualidad que Calvino destaca como perfeccionada “ese Piamonte, del que ahora estás lejos, mientras antes siempre lo matizabas y lo generalizabas, ahora te sale por todos los poros” (Calvino, 2010, p. 290), incluso a nivel lingüístico “el lenguaje, piamontés hasta hacerte sentir Piamonte como una tumba, en la que quien ha entrado no volverá a salir” (Calvino, 2010, p. 290).

Además, consideramos de suma importancia subrayar la posibilidad que nos brindan las cartas para adentrarnos en el trabajo que el mismo Italo Calvino está llevando adelante. Comenta sus proyectos y, sobre todo, solicita la opinión de los

destinatarios, como podemos observar en un inmenso número de misivas. El Calvino editor de Einaudi lee atentamente a los otros, comenta, da sugerencias, felicita, rechaza y espera de parte de sus interlocutores un trato semejante. Las cartas dirigidas a Ginzburg evidencian este tipo de anotaciones. Por ejemplo, en la del 14/08/1950, escribe: “Entretanto: la única obra acabada que me ha salido en estos días es un cuentecillo para l’*Unità*, ‘Historia de un soldado que se llevó un cañón a la casa’, pero es una bobada” (Calvino, 2010, p. 144). Calvino es sumamente autoexigente y el nivel de reflexión sobre su propia obra se vuelve una característica fundamental del autor.

En una carta del 15/09/1958 informa a Ginzburg “Yo he escrito un relato de unas cincuenta páginas, ‘La nube de smog’, que saldrá en *Nuovi Argomenti*. En noviembre saldrá una recopilación general de mis cuentos viejos y nuevos largos y cortos” (Calvino, 2010, pp. 244-245). De esta manera se percibe que la producción literaria va en paralelo a su incansable trabajo como editor literario.

Ahora bien, como anunciamos, Calvino necesita que lo lean. Toma en consideración aquello que tiene para decir el círculo literario que lo rodea. “Espero con impaciencia tu opinión sobre el *Barón*<sup>2</sup>” 10/05/1957 (Calvino, 2014, p. 136) o bien, en una carta del 21/01/1973 “tus impresiones sobre mi libro (que me interesan precisamente porque es un libro muy alejado de los tuyos...)” (Calvino, 2010, p. 427), haciendo referencia a *Las ciudades invisibles* (1972). El Calvino elogioso de la obra ensayística y narrativa de Ginzburg se vuelve un hombre ávido por saber qué opinan los otros de su propia obra, al punto de sentir el rechazo por su propia escritura. Como mencionamos, en

---

2 Se refiere a *El barón rampante*, novela cuya primera edición fue impresa en junio de 1957.

una carta fechada el 12/05/1961, al mismo tiempo que elogia a la autora por *Las palabras de la noche*, escribe que “Yo tal vez no escriba más y viva bien de todas formas” (Calvino, 2010, p. 291). Sin embargo, como bien sabemos, saldrán a la luz al menos una docena de obras nuevas del autor, en vida, y otras tantas póstumas.

Por último, el intercambio epistolar entre Calvino y Sciascia, circunscripto en nuestro a corpus a solamente nueve piezas de variable extensión firmadas por Calvino nos permite reponer, aun en los hiatos y ensayando hipótesis, el desarrollo de una relación que va de la amistosa, pero severa, devolución con sugerencias y reservas sobre la composición y la factura de los textos que ha evaluado en su rol de editor de Einaudi, a una franca y creciente admiración por los alcances y el efecto que le han provocado las obras que ha leído del autor siciliano. De alguna manera, el lector entusiasta, seducido por el texto de tal manera, por ejemplo, de desplegar sus conclusiones sobre los enigmas que plantean las novelas policiales de Sciascia –como se observa en la fechada en París el 05/10/1974–, eclipsa hasta borrar definitivamente los juicios críticos que antes enunciaba desde su rol explícito de editor y tácito de consejero literario.

Si bien no es un indicio definitivo en cuanto al grado de confianza y afecto en la relación entre ambos escritores, cabe destacar que el encabezado de las cartas pasa de ser “Querido Sciascia” a “Querido Leonardo” (por primera vez en nuestro corpus, con fecha 05/10/1962), al mismo tiempo que se acentúan las muestras de reconocimiento y admiración de Calvino hacia Sciascia. También se modifican las fórmulas de despedida o cierre, cambiando del formal, pero cordial, “Me despido con toda la amistad” a un lacónico y afectuoso “Tuyo”.

En un recorrido cronológico, que acompaña el devenir de la escritura narrativa de Sciascia, partimos de la misiva del

12/09/1956 en la cual Calvino se expide acerca de “La muerte de Stalin”, texto que forma parte del libro *Los tíos de Sicilia* (publicado originalmente bajo el título *Gli zii di Sicilia*, en 1958). Tras explayarse sobre la figura de Stalin en el problemático contexto de los años 50’, recordemos que es entonces cuando salen a la luz en occidente los crímenes cometidos por su régimen, y juzgar al personaje de Don Cali, “un tipo muy difundido de comunista italiano” (Calvino, 2010, p. 206), Calvino se aboca a señalar las debilidades del texto: afirma que la forma de pensar del personaje era “su mejor carta, con la que acaso hubieras podido jugar un poco más” (Calvino, 2010, p. 206) y que, en ese juego con las distintas almas del comunismo, “podía salir algo más importante de lo que tal vez tú mismo piensas” (Calvino, 2010, p. 206). A su vez, le señala que se excede en las crónicas de hechos históricos y que podría haber sido más piadoso con su personaje, para concluir, lapidario, que podría seguir trabajándolo porque “así es más bien superficial, con cierta sospecha de facilidad” (Calvino, 2010, p. 207).

Calvino tampoco es elogioso con el relato “El quarantotto”, también parte del libro *Los tíos de Sicilia*. En la carta del 25/09/1957, en relación a este cuento policial ambientado en Sicilia, en 1848, Calvino reconoce el “excelente oficio” y el “estilo muy límpido” de Sciascia para escribir un relato histórico pero, admonitorio, le expresa: “Temo que te dejes llevar por tu facilidad para reunir cuentos bien hechos” (Calvino, 2010, p. 226). Calvino subraya a Sciascia que debe salir del registro documental y buscar por otras vías ya que el relato en cuestión carece de giros o elementos nuevos, verdaderos, sufridos o esforzados. Y, con autoridad, sentencia: “Lo más fuerte que has escrito sigue siendo *Cronache scolastiche*”, instándolo a mirar “a tu alrededor y dentro de ti” con la valentía empleada en aquel relato para poder lograr “otras cosas con esa fuerza” (Calvino, 2010, p. 227).

A partir de la lectura de *El día de la lechuza* (1960), se percibe que, a los ojos de Calvino, se incrementa el valor de Sciascia como escritor. “Sabes hacer algo que nadie más es capaz de hacer en Italia” (Calvino, 2010, p. 285), escribe en la carta del 23/09/1960, y destaca la “viveza visual, finura literaria, habilidad, escritura vigiladísima, el regusto ensayístico...” (Calvino, 2010, p. 285) que se impone en las páginas de la novela. Afirma que “Se lee de un tirón”, y aunque marca que, sobre el final, pierde “algo de vivacidad” (Calvino, 2010, p. 285), expresa su agrado por el tono documental que predomina en esos capítulos. También, en la carta del 05/10/1962, asevera que ha disfrutado mucho leyendo *El consejo de Egipto* (1962) y enumera los méritos que le reconoce al texto: la animación del ambiente, la “humanización” de los personajes y “el entrelazamiento de motivos de la historia política e historia cultural” (Calvino, 2010, p. 297). Por esa razón, le informa que el libro será publicado “lo antes posible”, advirtiéndole que no espere “un éxito” porque el lector al que se dirige “no es el habitual de las novelas” (Calvino, 2010, p. 298). Los dos últimos párrafos de la misiva, por otra parte, se concentran en subrayar un “reparo literario” que Calvino encuentra en el texto. La presencia de imágenes modernas en un escrito ambientado en el s. XVIII, a su juicio, generan “un gravísimo cambio de tono” y tras argumentar sus motivos le aconseja: “elimina pues esas imágenes modernas... creo que podrás hacerlo fácilmente, incluso en pruebas” (Calvino, 2010, p. 298).

Una suerte de enfriamiento de la admiración se percibe luego de que Calvino lea la pieza teatral *El honorable* (1965). En la esquela fechada el 27/09/1964, si bien reconoce varios aciertos en el texto, también encuentra y le señala a Sciascia algunas carencias y posibles modificaciones que podrían mejorarlo. No obstante, lo más llamativo es que la segunda mitad de la misiva es la reflexión en la que se disipa Calvino, meditando acerca

del “carácter ilustrado” que a ambos les atribuyen los críticos, y expresando su juicio al respecto: “tú eres bastante más rigurosamente ilustrado que yo, tus obras poseen un carácter de batalla civil que las mías nunca han tenido...” (Calvino, 2010, p. 339), aunque esto no signifique un elogio pleno porque Calvino le confiesa que sigue esperando que “tú acabes por dar fuego a tu pólvora trágico-barroca-grotesca que has ido acumulando” (Calvino, 2010, p. 340).

En la carta de fecha 10/11/1965, retoma los juicios halagadores, ahora en relación con *A cada cual lo suyo*, cuyo título “no lo convence tanto”, pero que considera que supera a *El día de la lechuga* porque posee mayor carga de ironía y está dentro de un género que “sólo tú, en la narrativa de hoy, posees la fórmula” (Calvino, 2010, p. 352). Sin embargo, la mayor parte de la esquelita está dedicada a propinarle a Sciascia un “pequeño bocado amargo”. Justamente, Calvino se dedica a observar que existe en todos los textos que se han publicado en los últimos tiempos una cristalización de la imagen de Sicilia que la vuelve predecible y que eso representa una satisfacción para el lector porque confirma cada vez lo que ya sabe de ella. La ironía es evidente, pero no podemos dejar de preguntarnos si esa satisfacción a la que hace referencia Calvino tiene que ver con la vanidad herida del gran escritor que descubre el crecimiento de un colega o es solamente un jocosos desafío como se desprende de la frase final: “Te dejo meditando este... golpe bajo. ¡Y espero venganza!” (Calvino, 2010, p. 353).

Pero ya a partir de la lectura de *El contexto* (1971) y, luego, de *Todo modo* (1974), las reservas y recomendaciones de Calvino pierden espacio para dejar de manifiesto el disfrute y la pasión como lector que ponen en retirada al crítico literario. “He acabado en este momento de leer *El contexto*, y me ha divertido y apasionado muchísimo” (Calvino, 2010, p. 411), comienza aseverando en la misiva del 14/09/1971, para luego desglosar

la novela en tres momentos, señalando que solamente en un pasaje: “tu pluma perdía levedad”. A pesar de esto, “no es más que una constatación estilística y tampoco me siento capaz de aconsejarte que hagas cortes o correcciones porque no quisiera que se perdiese nada de la riqueza del libro” (Calvino, 2010, p. 412).

Mayor es el efecto que le provoca *Todo modo*: “la novela que hacía falta para contar lo que ha sido y es la Italia democristiana y que nadie ha logrado escribir antes que tú” (Calvino, 2010, p. 446). Y tras asignarle ese lugar de privilegio en la serie literaria, confiesa que “me he apasionado reconstruyendo... la solución de la trama policial” (Calvino, 2010, p. 446), pasando a enumerar y desarrollar, *a posteriori*, cinco hipótesis de posibles modos de resolver los enigmas que plantea el libro. De este modo, seducido por la creciente potencia y calidad en la concreción de las novelas de Sciascia, el lector se impone frente al editor, al crítico, al consejero, dejándonos la impresión de que Calvino habla de igual a igual con un interlocutor que es su par y que se ha ganado su admiración y su respeto. Aquel de quien, en 1954, Calvino escribía: “Leonardo Sciascia, maestro elemental, es un joven literato muy inteligente que dirige allí una revista bastante cuidada...” (Calvino, 2014, p. 94), veinte años después, claramente, ha pasado a ser mucho más que lo que vaticinan esas líneas.

La confianza de Calvino con Cesare Pavese, que le permite atacar en clave irónica esa gran novela que es *Entre mujeres solas*, sin que se afecte la veneración que siente por su “maestro”; el cordial intercambio de lecturas que sostiene con Natalia Ginzburg, siempre atento y ansioso por recibir sus impresiones y sus comentarios, y el crecimiento de la admiración y el profundo respeto por la obra que va construyendo Leonardo Sciascia, son algunos de los aspectos que surgen y podemos rescatar del análisis del corpus de correspondencia de Calvino que

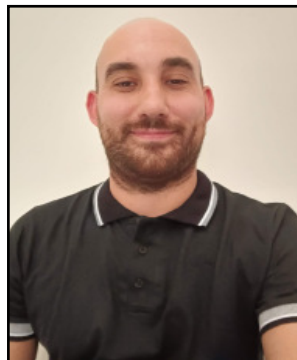
hemos abordado. De esta manera, se compone un perfil más humano y familiar de este escritor, de este agente del campo cultural que, con sus intervenciones y opiniones sobre la obra de sus colegas y recibiendo devoluciones sobre la propia, se va erigiendo en la figura central que ha sido, y es, en la literatura italiana.

### Referencias bibliográficas

- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Calvino, I. (2010). *Correspondencia (1940-1985)*. Siruela.
- Calvino, I. (2014). *Los libros de los otros. Correspondencia (1947-1981)*. Siruela.
- Calvino, I. (2013). “Pavese: ser y hacer” en *Punto y aparte, Ensayos sobre literatura y sociedad*. Siruela.
- Eagleton, T. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica.
- Pavese, C. (1973). *Cartas 2*. Alianza.
- Serrano Cueto, A. (2020). *Italo Calvino. El escritor que quiso ser invisible*. Fundación José Manuel Lara.

## **Acercas de los autores**

**Arzuaga, Gonzalo Javier**  
**(Rosario, 1987)**  
gonzalojarzuaga@gmail.com



Es ayudante de Cátedra en Literatura Contemporánea, Parte Especial Literatura Italiana en la carrera de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. Actualmente se desempeña como Codirector del Centro de Estudios Sicilianos “Prof. Giovanni Ruffino” (UNR), es miembro del Departamento de Italianísima (UNR) y de la Comisión Directiva de la Asociación de Docentes e Investigadores de la Lengua y la Literatura Italianas (ADILLI) de cuyos congresos y publicaciones participa frecuentemente. Además, es Coordinador general y miembro del Consejo Editor de la Revista Literaria *Lecturas Colectivas*, desde el 2021 y Editor responsable del primer número de *Caleidoscopio*, Revista de Italianística de ADILLI, desde 2023.

En diciembre de 2022 obtuvo una beca de estudio en la *Università degli Studi di Palermo* en la carrera de *Italianistica, Laurea magistrale*, durante el ciclo lectivo 2022/2023.

Participó de diversas publicaciones, entre ellas la de *Aghios. Quaderni di Studi Sveviani* de Trieste, N° 02 y 03. Ha presentado múltiples trabajos en congresos y jornadas dedicados a la literatura italiana y europea, destacándose los referidos a Italo Calvino, Dino Buzzati, Emilio Salgari, Paolo Giordano, Giorgio Bassani y Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

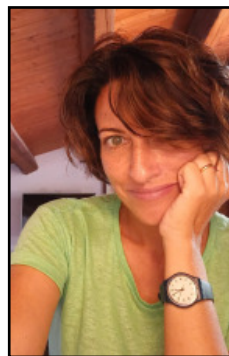
**Capano, Daniel Alejandro**  
**(Buenos Aires, 1945)**  
danielcapano@fibertel.com.ar



Es profesor y licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires y doctor en Letras por la Universidad del Salvador. Se desempeñó como docente-investigador en las facultades de Filosofía y Letras de la UBA, del Salvador y Católica Argentina. Profesor Emérito de las facultades del Salvador y Católica Argentina. Investigador Institucional en el “Centro de Literatura Comparada María T. Maiorana” (UCA). Miembro de la Comisión de Investigación del Doctorado en Letras (USAL). Miembro fundador y vicepresidente del Centro de Estudios de Narratología. Miembro del comité científico de revistas universitarias. Es evaluador de publicaciones universitarias del país y del exterior. Publicó más de doscientos artículos y ensayos en revistas universitarias de la Argentina, Uruguay, Brasil, EE.UU. e Italia, así como también varios volúmenes en colaboración sobre temas de su especialidad. Es autor, entre otros textos, de *El errático juego de la imaginación. La poética de Antonio Tabucchi*, que mereció un elogioso comentario del escritor; *Campos de la Narratología. Teoría y aplicación*, Premio Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) y *El camino de Dante. Infierno* (2021) y *Purgatorio* (2023).

**Carmina, Claudia  
(Palermo, 1978)**

claudia.carmina@unipa.it



È professore associato di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Palermo. Le linee principali della sua ricerca sono costituite dall'indagine sul rapporto tra autobiografia e invenzione, come attesta in particolare il volume *L'epistolografo bugiardo. Carlo Emilio Gadda (2007)*, e dallo studio delle trasformazioni delle forme narrative dalla fine dell'Ottocento a oggi, con una specifica attenzione all'autorialità delle donne nella narrativa ipercontemporanea. Ai saggi di taglio ermeneutico che affrontano l'evoluzione delle strutture narrative ha accompagnato interventi più mirati su De Roberto, Pirandello, Sciascia, Volponi, Mastronardi e soprattutto Bufalino (cui ha dedicato diversi articoli e la monografia *A noi due. Bufalino e la sfida al lettore* pubblicata nel 2018). Infine un più recente fronte di ricerca riguarda la poesia primonovecentesca, e in particolare Umberto Saba, al quale ha dedicato negli ultimi anni alcuni saggi pubblicati in rivista.

**Cattoni, Silvia**  
**(Córdoba, 1964)**  
cattonisilvia@gmail.com



Es Doctora en Letras y Magister en Lenguas y Literaturas Italianas en perspectiva intercultural por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente es Profesora Titular de Literatura Italiana de y Literatura Occidental Contemporánea en la UNC. Su línea de investigación está orientada a temas de literatura italiana y literatura comparada, priorizando las relaciones entre la literatura argentina e italiana y las poéticas vinculadas al plurilingüismo y al cambio de lengua. Es coordinadora del NECLIM (Núcleo de Estudios Contemporáneos de Literaturas Migrantes) entre la UNC (Córdoba) y la Uni.To (Turín).

Entre 2014 y 2024 coordinó la colección “Traiciones Cartoneras” del centro editor de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC, un proyecto de difusión de la literatura extranjera en ámbitos extrauniversitarios.

**D'Andrea de Moreno, Viviana Elizabeth  
(San Miguel de Tucumán, 1964)**

vivianadandrea508@gmail.com



Es Profesora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. Maguister in linguae italiana. Especialización realizada en Florencia y Doctora en Letras, Doctorado Tutorial en Letras, con orientación en Literatura, con la tesis: “El fantástico: sus inscripciones en la narrativa de Italo Calvino”.

Actualmente se desempeña como Profesor Asociado Idioma Moderno Italiano II, con extensión a Literatura Italiana. Es miembro investigador y co-directora de distintos proyectos aprobados por el Ciunt. Es autora y compiladora de múltiples publicaciones. Directora del centro de traducción y terminología de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT.

Becada por el gobierno italiano para realizar una beca de perfeccionamiento en la Universidad de Bologna, 1998 y para realizar una beca de perfeccionamiento en Didáctica de la Lengua, en la Universidad de Perugia.

**Ferroggiaro, Federico Gonzalo**  
**(Rosario, 1976)**  
fferrogg@gmail.com



Es Magister en Literatura Argentina y Profesor Universitario en Letras por la Universidad Nacional de Rosario – Facultad de Humanidades y Artes. Periodista.

En la UNR - FHummyAr, dicta la Parte Especial Literatura Italiana – Literatura Contemporánea en la carrera de Letras y seminarios de final de carrera sobre temas y autores de literatura italiana del s. XX. Es miembro del Departamento de Italianística de la UNR y de la Asociación de Docentes e Investigadores de Lengua y Literatura Italiana (ADILLI) de cuyos congresos y publicaciones participa frecuentemente. Ha publicado trabajos académicos en diversas actas, revistas y repositorios virtuales y ha dictado conferencias en Argentina, México e Italia. Colabora como reseñista en *El diletante* y en la revista *Calidoscopio*, además de en medios periodísticos locales.

Como escritor ha publicado siete libros de cuentos, uno de ellos en la Editorial Veracruzana de México, y dos novelas dentro de la colección *Confingere* de la UNR Editora. En 2024, fue presidente del Jurado del Premio de Novela Sergio Galindo.

**Lucero, Adriana Guadalupe**  
**San Miguel de Tucumán, 1983)**  
adriana.lucero@filo.unt.edu.ar



Es Licenciada en Letras, Profesora de italiano, Magister en Tecnologías de la Comunicación, investigadora y escritora. .

Entre sus publicaciones se destacan: “El Guardián” (2011, Plan Nacional de Lectura); los libros de cuentos *Extraña Presencia* (2013), *Entre Sombras y sueños* (2015), *Vuelta al deseo en cuarenta mundos* (2017); trabajos de investigación publicados en libros y actas de Congresos, Simposios y Jornadas.

Es docente auxiliar de italiano en las cátedras de Lengua Extranjera II, Italiano Lengua Extranjera para Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT. Es profesora titular de Fonética y Traducción del italiano en el Instituto Superior de Música de UNT y Personal adscripto en la Dirección Artística de Letras del Ente Cultural de Tucumán.

**Martín Osorio, Laura**  
**(Valle de Uco, 1982)**  
lauramartinosorio@gmail.com



Es Profesora de Grado Universitario en Lengua y Literatura por la UNCuyo, Diplomada en Estudios de Género y Movimientos Feministas por la UBA, Magíster en Culturas y Literaturas Comparadas de la UNC y Especialista en Lengua y Cultura Italianas de la USAL. En 2023, inicia el Doctorado en Letras de la UNCuyo con un proyecto de Literatura Comparada, que revisa la obra poética para las infancias de Gianni Rodari y María Elena Walsh.

Se desempeña como docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo en las cátedras Literatura de Lengua Italiana y Literatura para niños y jóvenes; es profesora Titular de la Cátedra Italiano en la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo; ofrece talleres literarios para niños y adolescentes. Es investigadora, forma parte del Centro de Literatura Comparada de la FFyL, UNCuyo, y del grupo GRIEL con sede en la UNMdP. Escribe; trabaja en la *Editorial Sombrero azul*; actúa en el espectáculo teatral *Bombos y poetas*.

ISBN 978-987-702-693-1



9 789877 026931