

## *Nota 1960*

Recojo en este volumen tres historias que escribí en la década de los cincuenta a los sesenta y que tienen en común el hecho de ser inverosímiles y de ocurrir en épocas remotas y en países imaginarios. Dadas estas características comunes, y a pesar de otras características no homogéneas, se piensa que constituyen lo que se suele llamar un «ciclo», mejor dicho, un «ciclo cerrado» (es decir, acabado, en cuanto no tengo intención de escribir otras). Es una buena ocasión que se me presenta para volverlas a leer e intentar responder a preguntas que hasta ahora había eludido cada vez que me las había planteado: ¿por qué he escrito estas historias? ¿qué quería decir? ¿qué he dicho en realidad? ¿qué sentido tiene este tipo de narrativa en el marco de la literatura actual?

Yo antes hacía relatos «neorrealistas», como se decía entonces. Es decir, contaba historias que le habían ocurrido a otros, no a mí, o que me imaginaba habían ocurrido o podían ocurrir, y esos otros eran gente, como se dice, «del pueblo», pero siempre algo raros, en cualquier caso personas curiosas, a las que se pudiera representar sólo a través de las palabras que usan y los gestos que hacen, sin perderse mucho atendiendo a los pensamientos y a los sentimientos. Escribía rápido, a base de frasecitas breves. Lo que me interesaba reflejar era cierto impulso, cierta actitud. Me gustaban las historias que ocurren

al aire libre y en lugares públicos, por ejemplo en una estación, con toda su carga de relaciones humanas entre gente que se encuentra por casualidad; no me interesaban –y quizá no haya cambiado mucho desde entonces– la psicología, las interioridades, los interiores, la familia, las costumbres, la sociedad (sobre todo, la buena sociedad).

No por nada había empezado con historias de partisanos: resultaban bien porque eran historias de aventuras, puro movimiento, puros disparos, un poco crueles y un poco fanfarroñas, propias del espíritu de los tiempos, y con «suspense», que en narrativa es como la sal. También había escrito en 1946 una novela breve, *El sendero de los nidos de araña*, en la que me esforcé en escribir con la mayor brutalidad neorrealista, y sin embargo los críticos empezaban a decir que yo era un «fabulador». Yo les seguía el juego: entendía perfectamente que el mérito está en ser fabulador cuando se habla de proletariado y de sucesos de crónica negra, mientras que para serlo al hablar de castillos y de cisnes no hace falta ser especialmente bueno.

Así que intenté escribir otras novelas neorrealistas, sobre temas de la vida popular de aquellos años, pero no me salían bien, y dejaba los manuscritos en el cajón. Si empezaba la narración con tono alegre, sonaba a falso, la realidad era mucho más compleja, cada estilización acababa siendo una impostura. Si usaba un tono más reflexivo y preocupado, todo se difuminaba en gris, en algo triste, perdía el timbre que era mío, es decir, la única justificación de que aquel que escribía era yo y no otro. Era la música de las cosas lo que había cambiado: la vida desbandada de la época partisana y de la posguerra se alejaba en el tiempo, ya no se encontraban aquellos tipos extraños que te contaban historias excepcionales, o quizá se encontraban todavía, pero ya no implicaban sentirse identificados con ellos o con sus historias. La realidad tomaba caminos diferentes, exteriormente más normales, se hacía institucional; a las clases populares era difícil verlas si no era a través de sus instituciones; e incluso yo había pasado a formar parte de una categoría regulada: la del personal intelectual de las grandes ciudades, con traje gris y camisa blanca. Pero es demasiado fácil echarle

la culpa a las circunstancias externas, pensaba; quizá yo no era un verdadero escritor, era uno que había escrito como tantos otros, arrastrado por la ola de unos tiempos de cambios, y después la vena se me había agotado.

Así, harto de mí mismo y de todo, me puse, como pasatiempo privado, a escribir el *Vizconde demediado*, en 1951. No tenía ningún propósito de defender una poética frente a otra, ni una intención alegórica moralista o, menos que nunca, política en sentido estricto. Lo que era cierto es que estaba influido, aunque sin darme cuenta del todo, por la atmósfera de aquellos años. Estábamos en plena guerra fría, en el aire se respiraba una tensión, una laceración sorda, que no se manifestaba en imágenes visibles, pero dominaba nuestros ánimos. De forma que al escribir una historia completamente fantástica me encontraba, sin darme cuenta, expresando no sólo el sufrimiento de ese momento en particular, sino también el impulso para salir de él; es decir, no aceptaba pasivamente la realidad negativa, sino que conseguía restituir el movimiento, la fanfarronería, la crudeza, la economía de estilo, el optimismo despiadado que habían sido propios de la literatura de la Resistencia.

Como punto de partida tenía sólo este empuje, y una historia en la cabeza, mejor dicho, una imagen. En el origen de cada historia que he escrito hay una imagen que me da vueltas por la cabeza, nacida quién sabe cómo, y que me acompaña, a veces, durante años. De forma paulatina, se me ocurre desarrollar esa imagen en una historia con un principio y un fin, y a la vez –aunque los dos procesos sean a menudo paralelos e independientes– me voy convenciendo de que encierra algún significado. Cuando empiezo a escribir, sin embargo, todo eso está en mi mente todavía lleno de lagunas, apenas esbozado. Sólo en el acto de escribir, cada cosa acaba por ponerse en su sitio.

Así pues, desde hacía algún tiempo estaba pensando en un hombre partido en dos a lo largo, y que cada una de sus partes iba por su cuenta. ¿La historia de un soldado en una guerra moderna? Pero la típica sátira expresionista estaba más que

vista: mejor una historia de tiempos remotos, los turcos, un golpe de cimitarra, no: mejor un golpe de cañón, así se podría creer que una mitad se había destruido, y por el contrario, más tarde, reaparecía de repente. Entonces, ¿los turcos con cañones? Sí, las guerras entre austríacos y turcos, a finales del siglo XVII, el príncipe Eugenio, pero dejándolo todo algo vago, la novela histórica no me interesaba (aún). Y así, una mitad sobrevive, la otra aparecerá en un segundo momento. ¿Cómo diferenciarlas? El sistema de efecto seguro es hacer una mitad buena y otra mala, un contraste a lo R. L. Stevenson, como en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* y los dos hermanos de *El señor de Ballantrae*. Así la historia se organizaba sobre sí misma según un esquema perfectamente geométrico. Y los críticos empezarían a ir por un camino equivocado, diciendo que lo que verdaderamente me interesaba era el problema del bien y del mal. No, no me interesaba en absoluto, yo no había pensado siquiera un minuto en el bien y el mal. Así como un pintor puede usar un obvio contraste de colores porque le sirve para poner de relieve una forma, yo había usado un conocidísimo contraste narrativo para poner de relieve aquello que me interesaba, es decir, un hombre partido en dos.

Demediado, mutilado, incompleto, enemigo de sí mismo, así es el hombre contemporáneo; Marx dijo «alienado», Freud «reprimido»; un estado de antigua armonía se ha perdido, se aspira a un nuevo sentido de integridad. El fundamento ideológico-moral que conscientemente quería dar a la historia era ése. Pero, más que trabajar por profundizar en él desde el punto de vista filosófico, consideré prioritario dotar al relato de un esqueleto que funcionara como un mecanismo bien conectado, y como impulso natural de asociaciones libres, de imaginación lírica.

La ejemplificación de tipos de mutilación del hombre contemporáneo no la podía cargar sobre el protagonista, que ya estaba bastante ocupado llevando adelante el mecanismo de la historia, y la repartí entre algunas figuras secundarias. Una de ellas –y se puede decir que es la única que tiene un papel pura y simplemente didáctico– es el maestro Pietrochiodo, carpintero que construye horcas e instrumentos de tortura lo más

sofisticados posible intentando no pensar para qué sirven, así como... así como el científico o el técnico de hoy que construye bombas atómicas o, en cualquier caso, dispositivos de los que ignora el destino social, a quien el interés exclusivo por el deber de «hacer bien su oficio» no puede bastar para limpiar su conciencia. El tema del científico «puro», carente (o no libre) de una integración en la humanidad viva, se hace patente también en el doctor Trelawney, que, sin embargo, había nacido de otra manera, como una figurita de gusto stevensoniano, evocada por las demás referencias a esa atmósfera, y que acabó consiguiendo también una autonomía psicológica propia.

A un modo de imaginación más complejo pertenecen los dos «coros» de leprosos y hugonotes, nacidos desde un fondo lírico visionario, quizá a partir de viejas tradiciones locales (aldeas de leprosos en el interior de Liguria o Provenza; asentamientos de hugonotes huidos de Francia a la zona de Cuneo en la región de Piamonte, después de revocarse el edicto de Nantes, o aún antes, después de la noche de San Bartolomé). Los leprosos representan para mí el hedonismo, la irresponsabilidad, la feliz decadencia, el nexo esteticismo-enfermedad, en cierto modo, el decadentismo artístico y literario contemporáneo, pero también el de siempre (la Arcadia). Los hugonotes son la mitad opuesta, el moralismo; pero como imagen son algo más complejo todavía porque entra en juego una especie de esoterismo familiar (hipotético origen –al día de hoy todavía sin comprobar– de mi apellido): una ilustración (satírica y admirativa a la vez) de los orígenes protestantes del capitalismo según Max Weber, y, por analogía, de cualquier otra sociedad basada en un moralismo laborioso; y una evocación –más por simpatía que satírica– de una ética religiosa sin religión.

Todos los demás personajes del *Vizconde demediado* me parece que no tienen más sentido que su funcionalidad en la trama narrativa. Alguno me salió bastante bien –es decir, ha conseguido vida propia–, como el aya Sebastiana, y –en su breve aparición– el viejo vizconde Aiolfo. El personaje de la muchacha (la pastorcilla Pamela) es apenas un esquemático ideograma de concreción femenina en contraste con la deshumanización del demediado.

¿Y él, Medardo, el demediado? He dicho que tenía menos libertad que los demás, con un itinerario predeterminado por sus citas con la trama. Pero, aun así, tan obligado, consigue manifestar una ambigüedad fundamental que corresponde a algo aún no muy claro en la mente del autor. Mi intención era la de combatir cualquier cercenamiento del hombre, auspiciar el hombre total, eso es cierto. Pero, en verdad, el Medardo entero del principio, tan indeterminado como es, no tiene personalidad ni rostro; del Medardo reintegrado del final ya no se sabe nada; y quien vive en el relato es sólo Medardo en cuanto mitad de sí mismo. Y estas dos mitades, estas dos imágenes contrapuestas de inhumanidad, resultaban más humanas, provocaban un tipo de relación contradictoria, la mitad mala, tan infeliz, de piedad, de compasión, y la mitad buena, tan compungida, de sarcasmo; y a las dos les hacía declamar un elogio sobre el hecho de estar partido en dos, como verdadero modo de ser, desde los dos puntos de vista opuestos y una invectiva contra la «obtusa integridad». ¿Será porque el relato, nacido en una época de cercenamientos, terminaba por expresar a su pesar la conciencia mutilada? ¿O más bien, quizá, porque la verdadera integración humana no está en un espejismo de indeterminada totalidad o disponibilidad o universalidad, sino en una profundización obstinada de aquello que se es, del propio dato natural e histórico y de la propia elección voluntaria, en una autoconstrucción, en una competencia, en un estilo, en un código personal de reglas internas y de renunciaciones activas, que se deben perseguir hasta el final? El relato me conducía de nuevo, por su espontánea propulsión interna, hacia aquello que ha sido siempre y sigue siendo mi verdadero tema narrativo: una persona que se fija voluntariamente una regla difícil, y la sigue hasta sus últimas consecuencias, porque sin ella no sería él mismo ni para él ni para los demás.

Tema que volvemos a encontrar en otra historia, *El barón rampante*, escrita algún año más tarde, en 1956-1957. También aquí la fecha de composición explica el estado de ánimo. Se trata de una época en la que se vuelve a plantear el papel que podemos tener en el movimiento histórico, mientras nuevas

esperanzas y nuevas amarguras se alternan. No obstante todo eso, los tiempos van a mejor; se trata de encontrar la relación correcta entre conciencia individual y curso de la historia.

Aquí también tenía, desde hacía tiempo, una imagen en la cabeza: un muchacho que se sube a un árbol; sube, ¿y qué le pasa?, sube y entra en otro mundo; no: sube, y encuentra personajes extraordinarios; eso es: sube y de árbol en árbol viaja durante días y días, más aún, no vuelve a bajar nunca más, se niega a bajar a la tierra, pasa toda su vida subido a los árboles. ¿Tenía que hacer con todo ello la historia de una huida de las relaciones humanas, de la sociedad, de la política, etcétera? No, habría sido demasiado obvio y fútil: el juego empezaba a interesarme solamente si convertía a ese personaje que se niega a poner los pies en la tierra como los demás, no en un misántropo, sino en un hombre continuamente dedicado al bien del prójimo, integrado en la vibración de su tiempo, que quiere participar en cada aspecto de la vida activa: desde el avance de las técnicas a la administración, a la vida galante. Pero sabiendo en todo momento que, para estar de verdad *con* los demás, el único camino era estar separado de los demás, imponiéndose tercamente a sí mismo y a los demás su incómoda singularidad, su soledad, en todas las horas y en todos los momentos de su vida, tal y como ocurre con la vocación del poeta, del explorador, del revolucionario.

Por ejemplo, el episodio de los españoles era uno de los pocos que tenía claros desde el primer momento: el contraste entre el que se encuentra en los árboles por razones contingentes, y, una vez que tales razones desaparecen, baja; y el «rampante» por vocación interna que se queda en los árboles aun cuando ya no hay ninguna razón externa para quedarse.

El hombre completo, que en *El vizconde demediado* todavía no había propuesto claramente, en *El barón rampante* se identificaba con quien consigue su plenitud al someterse a una ardua y reductiva disciplina voluntaria. Estaba ocurriendo con este personaje algo insólito para mí: me lo tomaba en serio, me lo creía, me identificaba con él. A eso hay que añadir que al buscar una época pasada para situar un improbable país recubierto de árboles, me dejé capturar por lo fascinante del

XVIII y de la época de transformaciones habidas entre ese siglo y el siguiente. Así pues, el protagonista, el barón Cosimo di Rondò, a medida que iba saliendo del marco burlesco de la acción, se convertía en una especie de retrato moral, con connotaciones culturales muy concretas; las investigaciones de mis amigos historiadores sobre ilustrados y jacobinos italianos fueron un valioso estímulo para la fantasía. También el personaje femenino (Viola) entraba en el juego de las perspectivas éticas y culturales, en contraste con la determinación ilustrada, el impulso barroco y después romántico hacia el todo que corre el riesgo de transformarse en impulso destructivo, carrera hacia la nada.

En consecuencia, *El barón rampante* me salió muy diferente del *Vizconde demediado*. En lugar de un relato fuera del tiempo, con un escenario apenas esbozado, con personajes filiformes y emblemáticos, con una trama de cuento para niños, me sentía cada vez más inclinado, en el momento de escribir, a hacer un «pastiche» histórico, un repertorio de imágenes dieciochescas avalado por fechas y conexiones con acontecimientos y personajes famosos; un paisaje y una naturaleza imaginarios, pero descritos con precisión y nostalgia; unos acontecimientos que se preocupaban por hacer justificable y verosímil en la narración incluso lo irreal de la ocurrencia inicial; en suma, había empezado por tomarle gusto a la novela, en el sentido más tradicional de la palabra.

Sobre los personajes secundarios, nacidos por la proliferación espontánea de esa atmósfera novelesca, hay poco que decir. El dato común a casi todos es que son unos solitarios, cada uno con una manera equivocada de serlo, alrededor de esa única manera acertada de serlo que es la del protagonista. Por ejemplo, el Caballero Abogado repite muchos de los rasgos del doctor Trelawney. El XVIII, gran siglo de excéntricos, parecía hecho adrede para situar esta galería de tipos estrambóticos. Pero, entonces, ¿Cosimo también podía ser considerado un excéntrico que intenta dar un sentido universal a su excentricidad? Si se le considera así, *El barón rampante* no agota el problema que me había planteado. Está claro que hoy vivimos en un mundo de no excéntricos, de personas a las que se les nie-



ga la más simple individualidad, de tan reducidas que se ven a una abstracta suma de comportamientos preestablecidos. El problema hoy no es ya el de la pérdida de una parte de uno mismo, sino el de la pérdida total, el de no existir en absoluto.

Desde el hombre primitivo, que al ser un todo con el universo podía ser considerado inexistente, por estar indiferenciado de la materia orgánica, hemos llegado paulatinamente al hombre artificial que, al formar un todo con los productos y con las situaciones, es inexistente porque ya no se roza con nada, no tiene ya relación (lucha y a través de la lucha, armonía) con lo que (naturaleza o historia) está a su alrededor, sino que sólo, de forma abstracta, «funciona».

Estas reflexiones se habían ido identificando poco a poco con una imagen que desde hacía tiempo me estaba ocupando la mente: una armadura que camina y por dentro está vacía. Intenté escribir su historia (en 1959) y es la del *Caballero inexistente*, que en la trilogía puede ocupar tanto el primer lugar como el último, en homenaje a la prioridad cronológica de los paladines de Carlomagno y también porque, respecto a las otras dos narraciones, se podría considerar más una introducción que un epílogo. Pero, además, es un libro escrito en una época de perspectivas históricas más inciertas que el 51 o el 57, con un mayor esfuerzo de interrogación filosófica que, sin embargo, se resuelve en un abandono lírico mayor.

Agilulfo, el guerrero que no existe, tomó los rasgos psicológicos de un tipo humano muy difundido en todos los ambientes de nuestra sociedad; mi trabajo con este personaje se me hizo bastante fácil. De la fórmula Agilulfo (inexistencia cargada de voluntad y conciencia) obtuve a través de un procedimiento de contradicción lógica (es decir, partiendo de la idea para llegar a la imagen, y no viceversa, como suelo hacer) la fórmula existencia desprovista de conciencia, o sea, identificación general con el mundo objetivo, e hice al escudero Gurdulú. Este personaje no consiguió tener la autonomía psicológica del primero. Y esto es comprensible, porque prototipos de Agilulfo se encuentran por todas partes, pero prototipos de Gurdulú se encuentran sólo en los libros de los etnólogos.

Estos dos personajes, uno carente de individualidad física y el otro de individualidad de conciencia, no podían llevar a cabo una historia; eran simplemente la enunciación del tema, que debía ser desarrollado por otros personajes en los que el ser y el no ser luchasen en el interior de la misma persona. Quien no sabe todavía si es o no es, es el joven; por tanto, un joven tenía que ser el verdadero protagonista de esta historia. Rambaldo, paladín stendhaliano, busca las pruebas del existir, como todos los jóvenes. La prueba del ser es el hacer; Rambaldo será la moral de la práctica, de la experiencia, de la historia. Me hacía falta otro joven, Turrismundo, y lo convertí en la moral de lo absoluto, para quien la prueba del ser debe derivar de algo más que uno mismo, de aquello que había antes de él, el todo del que se ha separado.

Para el joven, la mujer es aquello que seguramente *es*; e hice dos mujeres: una Bradamante, el amor como litigio, como guerra, es decir la mujer del corazón de Rambaldo; la otra –apenas mencionada–, Sofronia, el amor como paz, nostalgia del sueño prenatal, la mujer del corazón de Turrismundo. Bradamante, amor como guerra, busca lo diferente a sí misma, es decir, el no ser, por eso está enamorada de Agilulfo.

Me faltaba por ejemplificar el existir como experiencia mística, de anulación del todo, Wagner, el budismo de los samuráis; y salieron los Caballeros del Grial. Y –en contraste con ello– el existir como experiencia histórica, toma de conciencia de un pueblo mantenido hasta entonces fuera de la historia (concepto a menudo expresado por Carlo Levi); y opuse a los Caballeros del Grial el pueblo de los curvaldos, tan míseros y oprimidos como para no saber siquiera que estaban en el mundo, cosa que aprenderán luchando.

Tenía ya todos los elementos que quería; bastaba con dejar que fueran movidos por la parte de trepidación existencial que llevaban en sí; pero esta vez no me permitiría filtrarme en la historia como en el *Barón rampante*, es decir, no terminaría por creerme lo que contaba; en este caso el relato era y tenía que ser lo que se llama un «divertimento». Esta fórmula del «divertimento» yo siempre la he entendido como algo que debe divertir al lector, lo que no quiere decir que sea también algo

divertido para el escritor, que debe poner distancia en su narración, alternando impulsos en frío e impulsos en caliente, autocontrol y espontaneidad: el modo de escribir que, en realidad, produce más fatiga y tensión nerviosa. Pensé entonces en extrapolar el esfuerzo que hacía al escribir de ese modo, inventando un personaje: hice la monja escribana, como si fuera ella la que narrara, y esto me servía para darme impulsos más reposados y espontáneos, y hacía que lo demás siguiera adelante.

Habréis visto que en las tres historias necesité un personaje que dijera «yo» quizá para corregir la frialdad objetiva propia de la fabulación con ese elemento lírico y que ayuda a sentirse identificado, del que la narrativa contemporánea parece que no puede prescindir. Elegí cada vez un personaje marginal o, en cualquier caso, sin una función en la trama: en el *Vizconde demediado* un «yo» niño, una especie de Carlino di Fratta, porque en estos casos no hay sistema más garantizado que verlo todo a través de ojos infantiles. Para el *Barón rampante* tenía el problema de corregir el impulso demasiado fuerte de identificarme con el protagonista, y entonces puse en práctica el bien conocido dispositivo Serenus Zeitblom; es decir, desde las primeras frases llevé adelante un «yo» de carácter antitético a Cosimo, un hermano sosegado y lleno de sentido común. Para el *Caballero inexistente*, usé un «yo» completamente fuera de la narración, e hice de él, sólo por conseguir un juego más de contrastes, una monja.

La presencia de un «yo» narrador-comentador supuso que parte de mi atención se desplazase de la historia contada al acto mismo de escribir, a la relación entre la complejidad de la vida y la hoja sobre la que esa complejidad se dispone bajo forma de signos alfabéticos. En un determinado momento esa relación fue lo único que me interesaba, mi historia se convertía exclusivamente en la historia de la pluma de oca de la monja corriendo por la hoja en blanco.

Mientras tanto me estaba dando cuenta, al seguir adelante, de que todos los personajes se parecían, movidos como estaban por la misma trepidación, y también la monja, la pluma de oca, mi estilográfica, yo mismo, todos éramos la misma perso-

na, la misma cosa, la misma ansia, el mismo insatisfecho buscar. Como le ocurre al narrador –a cualquiera que esté haciendo algo, creo–, que todo aquello que piensa se le transforma en aquello que hace –es decir, en relato–, traduje esta idea en una última pirueta narrativa. Es decir, hice de la monja narradora y de la guerrera Bradamante la misma persona. Es un golpe de escena que se me ocurrió en el último momento y que me parece que no significa nada más de lo que os he dicho. Pero si queréis creer que significa, qué sé yo, la inteligencia interiorizadora y la vitalidad extrovertida que tienen que ser un todo, sois muy dueños de creerlo.

Así como sois dueños de interpretar como queráis estas tres historias, y no tenéis que sentirnos obligados de ninguna manera por la explicación que acabo de dar sobre su génesis. He querido hacer una trilogía de experiencias sobre cómo realizarse en cuanto seres humanos: en el *Caballero inexistente* la conquista del *ser*, en el *Vizconde demediado* la aspiración a sentirse completo por encima de las mutilaciones impuestas por la sociedad, en el *Barón rampante* un camino hacia una plenitud no individualista alcanzable a través de la fidelidad a una autodeterminación individual: tres grados de acercamiento a la libertad. Y al mismo tiempo he querido que fueran tres historias «abiertas», como suele decirse, que, sobre todo, se tengan de pie como historias, por la lógica del sucederse de sus imágenes, pero que comiencen su verdadera vida en el imprevisible juego de preguntas y respuestas suscitadas en el lector. Quisiera que pudieran ser vistas como un árbol genealógico de los antepasados del hombre contemporáneo, en el que cada rostro oculta algún rasgo de las personas que están a nuestro alrededor, de vosotros, de mí mismo.

Italo Calvino  
Junio 1960