

LA INOCENCIA PERDIDA DE ITALO CALVINO. ESTRATEGIAS NARRATIVAS EN *EL CABALLERO INEXISTENTE*

Silvia GASPAR PORRAS
Universidade da Coruña

Como algunos autores han apuntado, es probable que toda la discusión sobre el fin de la era moderna, e incluso los radicales y sorprendentes cambios que está sufriendo la actual coyuntura, se deban a una mera, pero diversa, concepción de la utopía. La cantada aniquilación de la modernidad, de Lyotard, y la anulación parcial que Habermas predica vienen a ser también ellas, en definitiva, no más que el triunfo de la hermenéutica, la conversión en signos de otras manifestaciones artísticas y humanas. La contextualización militante como punto de mira del ocaso de los absolutos.

Tras los años que siguieron a la Gran Guerra, en palabras de Calvino “la realidad tomaba caminos distintos, exteriormente más normales, se institucionalizaba; era difícil ver a las clases populares si no a través de sus instituciones; y yo mismo había entrado a formar parte de una categoría regular: la del personal intelectual de las grandes ciudades, de traje gris y camisa blanca” (Calvino, 1960:354). Es en ese momento donde surge una narrativa distinta, definitiva de una estética heredera de otras ficciones, pero leve e irónica, que vuelve sobre los pasos del príncipe de Dinamarca para cuestionarse la existencia: la obra narrativa de Italo Calvino en general y la trilogía *Nuestros antepasados en particular* son un ensayo sobre el ser, la realidad y la creación.

La narrativa de este autor, junto con la de Borges y Navokov, ha sido considerada como uno de los paradigmas del arte contemporáneo/postmoderno (Barth, 1990). No en vano los temas propuestos y el desarrollo a que se someten responden a una técnica bien estructurada en la que las leyes combinatorias y la desrealización juegan un papel fundamental. La pieza más lograda en este sentido es la más reciente de la trilogía: *El caballero inexistente*. Ambientado en un tiempo mítico carolingio, el relato de la monja escribana presenta las

criaturas imposibles (el caballero Agilulfo, un tecnócrata de la caballería y el embrutecido escudero Gurdulú) enfrentadas a otros seres cargados de humanidad: los jóvenes Rambaldo y Torrismundo, que entre la guerra contra el infiel y la corte del Magno Emperador persiguen el sentido de la vida para finalmente encontrarlo en la mujer-madre y en la amante-guerrera, que luego resulta ser la narradora de la historia.

1. El mecanismo del “totum revolutum”

La lectura de las novelas de Calvino produce en un primer momento una inquietante sensación de irrealidad inmaterial que se acentúa en la medida en que contrasta con la aparición de otros elementos densamente cotidianos. Esa impresión de ingrátido revoltijo es el resultado de la minuciosa composición que el autor realiza sobre dos valores primarios (la levedad y la multiplicidad) al servicio del ejercicio de creación. En *El caballero inexistente* todos los movimientos persiguen la certeza del ser: los personajes buscan la seguridad y el sentido de cada existencia; la monja narradora busca su redención por la creación de la historia y el mismo autor repite de uno y otro modo que en el acto mismo de la creación está se agazapa la vida. Y todos logran una respuesta a su demanda siguiendo el camino de una tortuosa estructura narrativa.

El proceso de levitación

En su libro póstumo *Seis propuestas para el próximo milenio*, Calvino enuncia algunos de los valores literarios que considera recomendables en las producciones contemporáneas y futuras. Entre ellos figuran los que él llama levedad y multiplicidad. Con el primero de estos conceptos se intenta definir el ejercicio de abstracción que salva al arte de la gravedad del vivir (1989: 19). Esto funciona de un modo más directo en lo relativo a los procesos diegéticos de la pieza.

En este sentido, el sistema ficcional del texto al que nos referimos presenta fabulaciones que remiten tanto a la realidad como a diversos elementos ficcionales (literarios, míticos...), por lo que se hallan en correlación con la teoría que desarrolla Pavel (1986) de los mundos ficcionales como sistemas semióticos creados por el emisor a partir de materiales preexistentes e inventados (Paz Gago, 1989:23). Así pues, la novela actúa en dos planos simultáneos: el primer mundo ficcional, a imitación de un referente realista, es el de Sor Teodora; el segundo, el de la historia que escribe la monja, corresponde a una ficción inverosímil que remite al mundo caballeresco. En este primer nivel metadieético, la levedad se revela en él como un factor asociado al elemento maravilloso, formando parte de una técnica antitética.

a. Se da de inmediato una levedad situacional: hay una sucesión de figuraciones extraordinarias insertas y asimiladas entre las verosímiles (el mejor de los paladines de Carlomagno es una armadura tan vacía como eficiente). Partiendo de este dato inicial, la acción está constituida por una sucesión, constante pero sin sobresaltos, de hechos insospechables y contradictorios que aparecen en un ambiente general de naturalidad en el que la paz es caótica y la guerra perfectamente estipulada.

b. Por otra parte, el sistema de levitación viene a coincidir en gran medida con el ejercicio de lo grotesco según la definición de Eikhenbaum (en Todorov, 1965) –predominio de lo accesorio en detrimento de lo fundamental–, y así hallamos en Calvino una constante oposición discursiva dada por la ligereza que aporta la comicidad aplicada a elementos densos del realismo más cotidiano. Ese es el juego que se lleva a cabo, por ejemplo alrededor de la burocracia militar: el joven Rambaldo quiere vengar la muerte de su padre y hacerlo en la persona de su asesino, el argalif Isoarre, y a ese fin acude a la Superintendencia de Duelos, Venganzas y Manchas de Honor, donde le indican la inviabilidad de matar a un argalif enemigo:

¡Conque quieres vengar a tu padre, marqués del Rosellón, de grado general! Veamos: para vengar a un general, el mejor procedimiento es cargarse a tres mayores. Podríamos asignarte a tres fáciles e ya te das con un canto en los dientes. (C.:30)

c. Umberto Eco recuerda que “los libros siempre hablan de otros libros y cada historia cuenta una historia que ya se contó” (1990:25). Por otra parte, tanto el como Charles Jenks (1989:2) coinciden en apuntar a la parodificación como uno de los códigos configuradores del arte posmoderno, y el mismo Calvino cita a Carlo Emilio Gadda a este respecto (1989b:121). Lo grotesco, o lo paródico, actúa sobre los modelos clásicos, en nuestro caso, sobre los literarios.

La ficción de *El caballero inexistente* remite a diversos códigos semióticos, pero todos ellos procedentes de otras ficciones literarias. Entre ellas, la más utilizada es la ficción caballeresca (los Palmerines, los Caballeros del Santo Grial), en concreto la carolingia en su trayectoria por los cantares de gesta franceses (Xerardo do Rosellón, Uxerio Danés) y, sobre todo, por los romanzi del renacimiento italiano (Reinaldo, Bradamante). Pero también está presente la ficción sentimental cortés (el episodio de la viúva Priscila) al lado de la oriental (Azira en el serrallo). Todas estas ficciones están sometidas a un proceso de parodificación que evidencia la intertextualidad de vocación renovadora. Además, esta técnica casi de desvirtuación es similar a la operada por el factor popular respecto de los mitos carolingios y que desembocan en las obras de Boiardo y, sobre todo, Ariosto.

d. Así es como se consigue un modo de levedad elocutiva, por la que los personajes híbridos disponen de un idiolecto caracterizado por la expresión en

lenguaje técnico de conceptos en principio ajenos a ese campo. Este es el caso de Agilulfo, el caballero inexistente, que a una pregunta sobre el inicio de la batalla, responde:

Las disposiciones para un eventual encuentro armado, deliberadas por la comandancia, son comunicadas a los señores oficiales y a la tropa una hora antes del inicio de las operaciones. (C.:27)

También el lenguaje de Gurdulú, el escudero mostrenco, participa de la confusión. Este se dirige a Carlomagno en los siguientes términos:

¡Toco la nariz con el suelo, me echo de pie a vuestras rodillas, me declaro augusto siervo de vuestra muy humilde majestad, mandaos y me obedeceré!... (C.:39)

Del mismo modo, pero en una dirección inversa, las elocuciones de los seres literarios o míticos se desarrollan en un marcado registro coloquial. Así Carlomagno:

–¡Pues sí que estamos bien! Un súbdito que existe pero que no lo sabe y este otro paladín que sabe que existe pero que no existe. ¡Menuda pareja, no te digo! (C.:37)

Y Orlando y Reinaldo:

–Bah, ese día u otro, si no fue allí sería en otra parte, el caso es que pasó así, no hay que buscarle tres pies al gato. (C.:80)

El mecanismo de la levedad en la narración se revela, pues, como el equilibrio que media entre el referencial real y el referencial maravilloso dando paso a una suerte de hiperrealismo fantasmagórico que en los últimos años caracteriza las producciones que se enmarcan en la llamada ficción híbrida.

La multiplicidad

El mecanismo de la ingravidez dota pues de una inherente duplicidad a los elementos de la pieza, una dualidad que Barthes (1962:8) percibe como el primer encanto de la prosa de Calvino, y que se completa con el ejercicio de la multiplicidad, o la contemplación del mundo “como un ‘sistema de sistemas’ en el que cada sistema singular condiciona los otros y es condicionado por ellos” (Calvino 1989b:121).

a. El reflejo más evidente es el confesado gusto por la perfección geométrica. La aplicación del caballero Agilulfo a labores exactas (contar objetos, ordenarlos en figuras geométricas, resolver problemas de aritmética, C: 31) no deja de ser reveladora de la predisposición del autor.

La debilidad por el juego visual, además de por las simetrías, es común a otras piezas, y en *El caballero inexistente* se plasma en una especie de arte combinatorio que crea, por un lado, personajes-binomio (los posibles Rambaldo y

Torrismundo, los imposibles Agilulfo y Gurdulú y el par femenino Bradamante y Sofronia) y, por otro, personajes-conjunto (los paladines, los caballeros del Santo Grial y el pueblo de los curvaldos). Como si de una partida de póker se tratase, las relaciones agenciales de estas tres dobles parejas van a combinarse en dos series de tríos, con o sin coro. La figura más aproximativa sería el “full”:

Dobles parejas
 Rambaldo-Torrismundo
 Agilulfo-Gurdulú
 Bradamante-Sofronia.

Tríos
 Rambaldo-Agilulfo-Bradamante (\geq Paladines)
 Torrismundo-Gurdulú-Sofronia (\geq Curvaldos)

b. Pero la multiplicidad atiende sobre todo al segundo nivel ficcional, esto es, a la ficción extradiegética. En este plano se observa que Sor Teodora escribe la historia de los paladines carolingios desde su celda del convento. El propio autor justifica la aparición en toda la trilogía de un “yo” narrador como la necesidad de contrarrestar la frialdad de la narración objetiva; el hecho de ser una monja se prestaba a un nuevo juego de contrastes (Calvino 1960:360).

Por otra parte, Calvino, profundo conocedor de *El Quijote*, hace de Sor Teodora una figura equiparable, desde el punto de vista funcional, a la de Cide Hamete Benengeli (Paz Gago, 1989:26), aunque en sentido opuesto. La monja forma parte de un mundo ficcional verosímil que el lector relaciona sin problemas con un referente real y, por asimilación, real debería ser su testimonio. Sin embargo, la labor de la narradora no es puntualizar qué hay de posible en los hechos contados (como ocurría con el fantasmagórico morisco cervantino), sino que es un elemento de la ficción realista que se ocupa de aseverar los sucesos de la ficción maravillosa y de asimilarlos como naturales (C.:43).

No obstante, la práctica de la multiplicidad más reveladora es la que se da en la última página de la novela, donde Sor Teodora descubre su verdadera identidad, por lo que sabemos que ella y Bradamante son una misma persona. Este simple ejercicio de anagnórisis convierte la pieza en una compleja estructura narrativa, puesto que supone el paso repentino por metalepsis de un narrador extra a intra y homodiegético. Calvino comenta esta transformación explicándola como “un lance que se le ocurrió en el último momento”; sin embargo, no se pueden obviar las implicaciones que de él se derivan.

2. El cinismo de la creación

A los dos anteriores planos de la narración conviene añadir una trama envolvente urdida por el autor a modo de supranivel ficcional. Según la propuesta de la pseudorreferencialidad de Searle (1987), frente a un texto ficcional, el lector establece un sistema de descodificación tomando como base un referente ficcional, y acepta (en tanto que receptor) como cierta la fabulación que se le ofrece. La transmutación funcional que opera Calvino sobre su narradora constituye una transgresión a esta convención: Sor Teodora insiste en diversas ocasiones en su distanciamiento de los hechos que narra:

Aún era confuso el estado de las cosas en la Edad en la que se desarrolla esta historia. (C.:43)

El código de la caballería vigente entonces prescribía... (C.:82)

Yo, que escribo este libro siguiendo una antigua crónica por manuscritos casi ilegibles,... (C.:105)

La trampa a la que nos conduce Calvino va más allá del simple juego de escena, puesto que se convierte en el instrumento que acaba por arrastrar al lector por el delicado pero definitivo lindero entre la apariencia y la realidad, siendo así la metalepsis un choque que hace añicos la inocente ilusión de verosimilitud suscitada en el lector.

A lo largo de toda la obra se ha esforzado el autor en cuestionar las diversas formas de existencia: una armadura que quiere existir y que lo consigue a fuerza de voluntad; un cuerpo mostrenco que ignora su humanidad individualizada; unos muchachos que no saben quen son, y que sólo se afirman frente al amor de la mujer-cierto; unos paladines todo chulería magnificados por el mito: todos moviéndose en busca de la verdad.

a. “La presencia de un ‘yo’ narrador-comentarista hizo así que parte de mi atención se desplazase del argumento al acto mismo de escribir, a la relación entre la complejidad de la vida y el folio sobre el cual esta complejidad se dispone en signos alfabéticos” (Calvino, 1960:360). Unos signos alfabéticos que remiten a su vez a otros signos: acústicos, icónicos, etc., sobre los que se realiza el acto de la ficción:

Todo esto que ahora consigno con rayitas ondeantes es el mar, o mejor, el Océano. Ahora dibujo la nave en la que Agilulfo realiza su viaje, y más acá dibujo una enorme ballena, con un cartel y la leyenda “Mar Oceánico”. Esta flecha indica el recorrido de la nave. Puedo también hacer otra flecha que

indique la ruta de la ballena; ¡rayos!: se han encontrado. En este punto del Océano, pues, sobrevendrá el encuentro de la ballena con la nave, y como dibujé la ballena más gorda, será la nave quien pague el pato. (C.:109)

De este modo es como Sor Teodora se convierte en un trasunto del autor, que trata de hacer aflorar la vida que subyace a la página en blanco. Pero esta vida es siempre un conglomerado de apariencias. Como ya había mostrado en Marcovaldo o en L'altra Euridice, Calvino percibe la vida como una rugosa y confusa costra transitada por ocultas materias en movimiento. Sor Teodora asume la misión creadora:

Con la pluma tendría que ir rascando el folio, pero con levedad, porque el prado debería aparecer recorrido por el reptar de una serpiente invisible en la hierba, y el brezo atravesado por una liebre que ahora sale al claro, se detiene, usmea en torno a los cortos bigotes, ya ha desaparecido. (C.:106)

b. Este creador cínico que desbarata los referentes ficcionales del lector para convencerlo de la ambigüedad del ser se ha considerado como uno de los puntales de una postmodernidad literaria. Sólo queda por saber si la inocencia rotundamente perdida entronca con la estética que define Lyotard y es deudora de las implicaciones éticas que de ella se derivan, o bien si el sentido trágico queda transmutado en una esperanzada reflexión social de referentes posthegelianos en la línea de Habermas. Tal vez la respuesta ya la diera el mismo Calvino en su valoración de Ariosto (1984:8). Tal vez, como Sor Teodora, dejó el candor en algún recodo del camino e inventa falacias para encontrar la realidad:

De contar el pasado, y del presente que me cogía de la mano en los trazos conmocionados, resultó, futuro, que me subía la silla de tu caballo. ¿Qué nuevos estandartes me levantas en la cima de los peñascos de las torres de ciudades aún no fundadas? ¿Qué humaredas de devastación de los castillos y los jardines que amaba? ¿Qué imprevistas edades de oro preparas tú, indómito, tú, precursor de tesoros pagados a tan alto precio, tú, mi reino por conquistar, futuro...? (C.:136)

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- BARTH, J. (1981), "Le roman postmodern", *Poétique*, 48:395-405.
- BARTHES, R. (1962), "La mécanique du charme", prólogo a *Le chevalier inexistant*, Italo Calvino, París:Seuil. Reed.
- DOLEZEL, L. (1984), "Kafka's Fictional World", *Canadian Review of Comparative Literature*.
- (1985), "La construction des mondes fictionnels à la Kafka", *Littérature*, 57:80-92.
- ECO, U. (1990), Apostillas a *El nombre de la rosa*, Barcelona:Lumen.
- EIKHENBAUM, B. (1965), "Comment est fait 'Le manteau' de Gogol", T. Todorov (ed.), *Théorie de la littérature*, París: Seuil.
- GENETTE, G. (1983), *Nouveau discours du récit*, París: Seuil.
- JENKS, Ch. (1987), "¿Qué es el postmodernismo?", *Los Cuadernos del Norte*, VIII/43: 2-9.
- MARTÍNEZ BONATI, F. (1978). "El acto de escribir ficciones", *Dispositio*, 7-8/3:137-144.
- PAZ GAGO, J. M. (1989), "El mecanismo ficcional del Quijote: Ficción realista y ficción maravillosa", *Anales Cervantinos*, XXVII: 21-43.

Textos:

- ITALO CALVINO (1960), *I nostri antenati (Il cavaliere inesistente, Il visconte dimezzato, Il barone rampante)*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- (1987) *Marcovaldo ou As estaciões na cidade*, Vigo, Edixiões Xerais de Galicia. Traducción, introducción e notas de Silvia Gaspar.
- (1988a) *O cabaleiro inexistente*, Vigo, Edixiões Xerais de Galicia. Traducción, introducción e notas de Silvia Gaspar.
- (1988b) *La otra Eurídice/ L'altra Euridice, El Paseante*, nº 1.
- (1989a) *El castillo de los destinos cruzados*, Madrid Ediciones Siruela. Traducción de Aurora Bernárdez.
- (1989b) *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid: Siruela. Traducción de Aurora Bernárdez.
- (1989c) "El orden en el crimen", *Los Cuadernos del Norte*, 54, abril-maio-xuño-1989, 2-7.
- LUDOVICO ARIOSTO (1984), *Orlando Furioso*, Italo Calvino (ed.), Barcelona:Muchnik. Traducción de Aurora Bernárdez e Eduardo Muchnik.