

La ética ficcionalizada en "Il Visconte Dimezzato", de Italo Calvino

Daniel Capano

La abundante e imaginativa producción de Italo Calvino se caracteriza por la búsqueda constante de módulos expresivos que lo impulsa a crear novedosas técnicas narrativas en las que se proyectan, al igual que lo hace Umberto Eco, las reflexiones teóricas postuladas en sus páginas críticas. Su obra literaria se nutre de cuestiones de hondo interés humano, presentadas por medio de tramas que fluctúan entre lo real y lo fantástico. Los argumentos ficcionalizan una filosofía de marcado sesgo existencial y la condensan en fábulas y en imágenes sorprendentes para el lector. En las narraciones el caudal expresivo se enhebra con una sintaxis fluida y singular. Con preferencia la materia narrativa se plasma en un estilo sugerente y en relatos breves que, en ocasiones, parecieran mimetizar la economía propia del discurso lírico.

Después de atravesar un primer momento neorrealista, su voz narrativa se hace fecunda en temas de tono fantástico, pero siempre anclados en la problemática humana, en el sujeto aislado en un mundo que lo rechaza y lo incomunica, en el que se siente extranjero y en desarmonía con la sociedad. El novelista rara vez se aparta del referente social y humano y a través de él autoconstruye una personalidad inquietante y desencantada de la realidad. Por eso el juego combinatorio que propone como procedimiento generador de la narración, no sólo es un medio diegético de construcción del relato, sino también un instrumento para indagar el presente.

En Calvino conviven el fabulador de historias extraordinarias con el intelectual comprometido con los problemas de su tiempo e interesado por la biotecnología, la ecología, la astrofísica, la filosofía y la teoría literaria. Todos estos intereses confluyen en un único motivo subyacente en toda su obra: el hombre contemporáneo. El ser bidimensionado (*Il visconte dimezzato*), el realismo grotesco (*Marcavaldo*), las audacias imaginativas y experimentales (*Il cavaliere inesistente*; *Le città invisibili*), la relación entre la literatura y otros tipos de discursos como el filosófico (*Palomar*), el de la fantasía científica (*Le cosmicomiche*; *Ti con zero*), el de la lingüística y la semiótica (*Il castello dei destini incrociati*), y la metaliteratura (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*) conforman el amplio espectro de su rica escritura.¹

La preocupación ética, aunque velada bajo el disfraz de la alegoría en el género fantástico o con diferentes medios en otras variantes discursivas, siempre está presente en sus relatos. Esta postura se evidencia con mayor claridad en la trilogía heráldica *I nostri antenati* (1960), en la que al compromiso ético se une la narración fantástica de aventuras. Las tres "nouvelles" que la integran (*Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* y *Il cavaliere inesistente*), llamadas sin demasiada precisión

“settecentesche” porque dos de ellas toman como paradigma antropológico cultural el relato filosófico del Siglo de las Luces, abordan, desde variadas perspectivas y con intensidad diversa, el problema ético-existencial del ser humano.

Los relatos de gran fuerza imaginativa y de tono fabuloso y melancólico pretenden develar las relaciones del hombre de hoy con su medio social. A través de la impronta épica el ojo del narrador espía la realidad contemporánea con una sonrisa irónica. En *Il visconte dimezzato* manifiesta la aspiración a la “completud”, más allá de la mutilación impuesta por la sociedad; en *Il barone rampante* nuestra un camino hacia la afirmación de la individualidad y en *Il cavaliere inesistente* intenta poner en evidencia la conquista del ser. En síntesis, las tres novelas representan tres grados de aproximación a la lucha constante del ser humano por lograr la libertad, por eso pueden ser vistas como una especie de árbol genealógico de los antepasados del hombre contemporáneo.

***Il visconte dimezzato* y la representación de la realidad**

Il visconte dimezzato, escrito de un tirón en el verano de 1951, fue publicado al año siguiente en la colección “I gettoni” que Elio Vittorini dirigía para la editorial Einaudi. El novelista había pensado en publicarlo en alguna revista y no en forma de libro por las características del texto, por considerarlo un simple “divertimento” y porque no se ajustaba a la estética neorrealista, difundida en ese momento; pero fue el autor de *Conversazione in Sicilia* quien lo convenció de editarlo como libro.² El interés de Vittorini era sin duda presentar a los lectores de su colección, que ya comenzaban a manifestar cansancio por los excesos de emotividad del neorrealismo, otro tipo de literatura.

El libro tuvo un notable suceso. Se apreciaba su lirismo, la lograda representación de la aventura fabulosa, la rigurosa construcción geométrica y su contenido alegórico. Pero su aparición suscitó también opiniones encontradas por parte de la crítica de izquierda, enrolada a la sazón en el “realismo social”, que juzgaba al texto poco comprometido y evasivo. Vittorini terció en la polémica y con una actitud conciliadora lo calificó de “fábula con carga realista” o “realismo con carga fabulosa”.

Aunque años después “il scoiattolo della penna” (la ardilla de la pluma), como llamó Cesare Pavese a Calvino, volverá a trabajar el relato realista de carácter autobiográfico en *La entrata in guerra* (1954), la gran aceptación de *Il visconte* le hizo pensar profundamente sobre el realismo, o mejor sobre el neorrealismo, como verdadero instrumento expresivo para representar la realidad italiana. Sin embargo, pospone la cuestión y se dedica por casi dos años a la recopilación y reelaboración de las *Fiabe italiane* (1956), pero un año antes de su aparición publica un ensayo medular que se haría célebre, “Il midollo del leone” en el que intenta precisar la propia idea de literatura respecto de las principales tendencias del momento. En este escrito reflexiona sobre la crisis que atraviesa el neorrealismo y se cuestiona el

sentido de la literatura. Critica el modelo naturalista y afirma que el verdadero tema de la novela debe encerrar la definición de nuestro tiempo, no de una región en particular como pretendía el neorealismo, sino ser la imagen que explique el modo de inserción del hombre contemporáneo en la realidad, por lo tanto la literatura debería tener una óptica más universal, más cosmopolita, y no solamente regional.³

Con la aparición de *Metello* (1955) de Vasco Pratolini el debate se tornó más hispido. El neorrealismo era reemplazado por el "realismo luckacsiano". La época del "documentalismo" y del testimonio se había superado. Se entronizaba ahora al "héroe positivo", al personaje que era portador de valores revolucionarios. Calvino juzga al "héroe positivo", propuesto por el realismo de izquierda, como una mutilación en cuanto producto demagógico de una determinada ideología. Señala que en aquel momento en que la actividad literaria comenzaba a tener "dirección política", se pedía al escritor crear un "héroe positivo" "que diera imágenes normativas y pedagógicas de conducta social, de milicia revolucionaria" (*El sendero de los nidos de araña*. Prefacio a la edición italiana de 1964: pág. 21).

Al mismo tiempo que se dirimían estos temas, arreciaba la cuestión, traída y llevada una y otra vez, sobre la lengua. Por esos años Pier Paolo Pasolini le había dado renovado impulso con su novela *Ragazzi di vita* (1955), en la que mezclaba el dialecto hablado en las "borgate" de Roma con el italiano medio, pretendiendo de este modo presentar una mimesis más ajustada de las clases bajas de los suburbios romanos. Pasolini creyó encontrar en la lengua dialectal un medio de expresión capaz de representar con fidelidad, desde dentro, el mundo de los personajes marginados de "le borgate".

Medardo de Terralba demediado entre el mal y el bien

Pero volvamos a *Il visconte dimezzato*. Escrito casi como una fábula infantil, la novela inaugura un nuevo tipo de discurso que fluctúa entre lo moral y lo fantástico, pues detrás de la dimensión imaginativa la historia encierra un profundo y desencantado mensaje de contenido ético.⁴

Calvino dice, en el postfacio a la edición española de *Nuestros antepasados*, que hastiado de sí mismo y de todo se puso a escribir la novela como pasatiempo. No tenía la intención de postular una poética que reemplazara a la neorrealista, ni tampoco construir una alegoría social o política. Lo que traducía el libro era la atmósfera mundial de esos años vinculados a la guerra fría. A través de la historia fantástica que concibió expresaba el impulso por salir de una seria amenaza en el que el mundo se encontraba.

En la génesis del texto, como en el de todas las ficciones que ha escrito, comenta, estuvo presente una imagen obsesiva, hasta que de ella logró nacer una historia con un principio y un final, pero sólo al escribir, las ideas aisladas fueron tomando cuerpo y formándola. (Pág. 396).

La imagen que engendró *Il visconte* fue la de un hombre dividido en dos a lo largo. A partir de allí se le ocurrió que la causa de esta partición fuera un cañonazo recibido por el protagonista durante la guerra de religión que enfrentó a austriacos y turcos.⁵ Luego se le presentó el problema de diferenciar esas dos mitades que pertenecían a una misma persona. Fue entonces cuando acudió a su "enciclopedia literaria", rica en lecturas adolescentes. Recordó los ejemplos de *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de R. L. Stevenson, entre la parte buena y la parte mala del personaje, y el del *Señor de Ballantrae*. Así, Calvino, proclive a la construcción de simetrías y a las estructuras geométricas, había encontrado en el tema del hombre dividido en dos un rico filón que incentivaba su fantasía.

La novela se abre con una frase lacónica: "Había una guerra contra los turcos" (pág. 9). El sintagma pareciera deconstruir toda la historia del vizconde Medardo de Terralba, caballero cristiano perteneciente a una de las familias más nobles de Venecia, bisecado por una bala de cañón en la contienda.

Tras recorrer el campo de batalla con su escudero, antes de ser herido, Medardo reflexiona sobre la muerte. Observa los cadáveres mutilados, que han sido profanados por los vivos para quitarles anillos y pertenencias, y los restos de los pobladores que sucumbieron a la peste. El narrador heterointradiegético, sobrino del caballero, presenta la escena:

"Para huir de la peste que exterminaba las poblaciones, familias enteras se habían encaminado al campo, y la agonía las había cogido allí. En grupos de despojos, diseminados

por la yerma llanura, se veían cuerpos de hombres y de mujeres desnudos, desfigurados por los bubones y, cosa inexplicable al principio, emplumados: como si en aquellos macilentos brazos y costillas hubieran crecidos negras plumas y alas. Eran los cadáveres de buitres mezclados con sus restos" (pág. 10).

El tema de la peste, con antecedentes importantes en la literatura italiana a través de Boccaccio y de Manzoni, es tratado aquí de una manera particular. El focalizador ve en un primer momento hombres y mujeres "emplumados", pero luego esta percepción cambia al aproximarse a ellos y al advertir que son buitres muertos mezclados con los cadáveres. Las aves rapaces resultan víctimas del mismo mal que habían contraído los hombres de quienes se sirvieron; a fuerza de comerse a los muertos, también la peste se les había contagiado.

La estilización que hace el escritor de la horrible realidad, focalizada por el narrador a través de la imagen de los "cuerpos emplumados", transporta al lector de un plano real a un plano fantástico y crea una ilusión mimética, pues la visión que se ofrece está alterada respecto de su referente concreto. Por otra parte, el icono metonímico que une dos parcialidades, hombres-buitres, que conforman un todo, preludia desde el nivel del discurso la dualidad que será la entropía generadora de la diégesis. El

fragmento comentado deconstruye pues, la idea de duplicidad, presente en la novela.

Al día siguiente, el vizconde es herido en pleno pecho por un cañonazo que lo divide en dos. De él queda sólo su parte derecha, la mitad de la frente, de la nariz, de la boca, un ojo, un brazo, una pierna. Después de ser auxiliado por los médicos, Medardo vuelve a la vida, pero sólo con la mitad de su cuerpo, toda su parte izquierda había sido destrozada. Tal acontecimiento es captado por el narrador con marcado tono irónico: "Los médicos encantados: -¡Huy qué bonito caso!" (pág. 17), y señala que interesados por él descuidaban a los pobres soldados que, sin tener heridas demasiado graves, morían de septicemia por no ser atendidos. La situación, si se quiere absurda de prestar atención a un vivo muerto y dejar de lado a vivos que pueden morir por falta de ayuda, podría tener más de un nivel de lectura. Uno de ellos denunciaría la actitud particular de ciertos científicos de laboratorio de países desarrollados, replegados en investigaciones teóricas, que no se interesan por indagar las causas de enfermedades concretas, sufridas por poblaciones marginadas.

Así dividido, Medardo regresa a Terralba y allí su mitad derecha comienza a cometer acciones malvadas, inicuas, como destruir huertos, asediar mujeres, cometer actos de injusticia contra personas inocentes, quemar los graneros y los establos de los campesinos y aumentar el tributo de los pobres. Ningún habitante del pueblo escapaba de su impío accionar. Por donde pasaba dejaba las señales de su instinto dañino: peras, hongos, flores y animales cortados por la mitad. Para el vizconde demediado el nuevo orden del mundo se encontraba escindido en dos.

Pasado el tiempo los habitantes de Terralba, ya abandonados a su desdichada suerte, comienzan a advertir señales de cambio que parecían indicar que el vizconde había depuesto su actitud hostil hacia todo ser vivo. Pensaron que en él se había producido una conversión hacia la bondad, pero el narrador informa que en realidad se trataba de la otra mitad de Medardo, su parte izquierda que había regresado al pueblo tras haber sido socorrida por dos eremitas, quienes con ungüentos y bálsamos habían logrado volverla a la vida. La parte totalmente buena de Medardo repara los daños hechos por su parte completamente mala. De este modo las dos mitades del vizconde conviven separadas en Terralba, creando divertidas confusiones entre sus habitantes. Los aldeanos llamaban El Bueno a la parte izquierda y El Doliente a la mitad derecha.

Ahora bien, a causa de querer realizar acciones bondadosas, que favorecieran las necesidades de los habitantes del pueblo, El Bueno los perjudicaba sin proponérselo. La parte buena de Medardo se esforzaba no sólo por curar los cuerpos de los leprosos recluidos en Pratofungo, sino también sus almas, ya que ellos llevaban una vida licenciosa, dionisiaca, "de perpetuo jolgorio". Su prédica moral, sus reproches y prohibiciones comenzaron a fastidiarlos al punto tal que decían que "de las dos mitades [era] peor la buena que la mala" (pág. 71).

Además, El Bueno y El Doliente se enamoran de una misma persona, la pastora

Pamela, y por su amor deciden batirse a duelo. Ambas mitades se hieren la misma hendidura por donde habían estado separadas. El doctor Trelawney para salvarles las vidas las vuelve a unir: "El Doliente y El Bueno estaban estrechamente vendados; el doctor se había preocupado de compaginar todas las vísceras y las arterias de una y otra parte, y después de un kilómetro de vendas, los había atado tan juntos que parecía, más que un herido, un antiguo muerto embalsamado" (pág. 78). De este modo el vizconde Medardo de Terralba volvió a ser uno: "ni malo ni bueno, una mezcla de maldad y bondad" (pág. 79), pero con la experiencia de una y otra mitad juntas, por lo tanto se convirtió en un hombre sabio.⁶

En la concepción moral que Calvino postula a través de la ficción, un hombre no puede ser totalmente bueno o totalmente malo, sino una mezcla de ambos. Restringirlo a un único aspecto sería atentar contra su libertad. La virtud plena que se aísla para mantenerse en estado de pureza puede ocasionar serios daños, como lo demostró a través del accionar de la mitad buena de Medardo. Escindidas la parte positiva y la parte negativa del vizconde no logran entender todas las miserias del mundo en su complejidad histórica y ética, porque es necesario que se complementen. El "héroe positivo", propuesto por el realismo social, de acuerdo con el pensamiento calviniano, sería inútil.

Por eso, más que alegorizar sobre el bien y el mal, el novelista buscó mostrar a través del contraste la situación del ser humano dividido en una sociedad falaz, que presenta, por una parte, el rostro de la libertad y de la tolerancia, y que por la otra, oculta la verdadera realidad, conformista y socialmente dominadora. El hombre demediado, alienado, reprimido de la sociedad moderna ha perdido el estado de "completud" que poseía en la antigüedad; se siente cosificado y anulado en un mundo en el que vive como "otro", como un extraño. En conclusión, las restricciones niegan la verdadera felicidad.

Los actantes bifrontes

En cuanto a los personajes principales, la mayoría presentan un doble aspecto, al igual que el protagonista. Calvino señala en el postfacio antes mencionado que el único que tiene un papel didáctico puro es el Maestro Pietrochiodo (pág. 397), el carpintero que no sólo construye una silla de montar especial para El Doliente y las horcas, sino que arma en su taller ingeniosas máquinas de tortura:

"Un día lo vi trabajar con un extraño patíbulo, en el que una horca blanca enmarcaba una pared de madera negra, y la cuerda, también blanca, pasaba a través de dos agujeros de la pared, justamente en el sitio del nudo corredizo. [Se trataba de] una horca para ahorcar de perfil. [...] Para un solo hombre que condena y es condenado. Con media cabeza se condena a sí mismo a la pena capital, y con la otra mitad entra en el nudo corredizo y exhala el último suspiro. Me gustaría que se confundiera entre las dos." (pág. 68)

En este personaje, que trata de superarse en la construcción de instrumentos de tortura con refinados mecanismos, sin tener conciencia de su posterior utilización, Calvino ve un doble, una réplica de algunos científicos que construyen dispositivos bélicos ignorando cuál va a ser su posterior empleo social; por lo tanto no es posible concebir la actividad científica sin que esté regida por normas éticas claras y no simplemente por la búsqueda de la excelencia.

El Dr. Trelawney es otro de los actantes que pueden ser analizados desde una perspectiva dual. El médico había llegado a Terralba después de sufrir un naufragio. Había viajado por todo el mundo con el capitán Cook como médico de a bordo, pero nunca había visto los lugares que recorría porque siempre estaba bajo cubierta jugando al cuatrillo. El Dr. Trelawney en lugar de poner sus conocimientos al servicio de la sociedad se presenta como un ser egoísta, que sólo piensa en sí mismo, que huye de los leprosos y no los socorre, como se esperaría de un médico, por temor al contagio. En realidad se interesa más por los animales, los fenómenos naturales y los fuegos fatuos que quería atrapar en el cementerio de la aldea, que por los seres humanos.

El personaje pareciera construirse con rasgos que lo definen a través de una oposición binaria positivo / negativo, resumida en la fórmula "es /no es". Es un médico que no se interesa por su ciencia (es médico y no lo es). Es un marino que no le importa el mar (es marino y no lo es). El novelista lo rodea de un halo de misterio, más que por las contradicciones que presenta y las extravagancias de su conducta, por lo que oculta. Sobre el final de la novela el Dr. Trelawney se abandona al destino incierto que caracteriza su vida: se separa del narrador para embarcarse con el capitán Cook sin rumbo conocido.⁷

El vizconde Aiolfo, padre de Medardo, de aparición fugaz en la novela, es un ser biforme. Puede ser considerado un hombre pájaro ya que su pasión por las aves lo llevó a convivir con ellas en su propia cama, donde había hecho trasladar una enorme pajarera. No sólo comparte con los pájaros su espacio vital, sino que consume sus mismos alimentos. En su dualidad de hombre-pájaro, Aiolfo es una víctima más de las maldades de su hijo Medardo, que mata a una de las aves preferidas de su padre y, como consecuencia de la pena que le causa, el anciano decide encerrarse y morir: "A la mañana siguiente, la nodriza, al asomarse a la pajarera, vio que el vizconde Aiolfo estaba muerto. Los pájaros se habían posado todos en su cama, como en un tronco flotante en medio del mar"(pág. 21).

La nodriza Sebastiana, la falsa leprosa, cumple en el relato una doble función. En su rol de "vicemadre" representa la voz de la conciencia de la parte mala de Medardo, le reprocha su accionar indecoroso y sus fechorías; por este empeño casi es quemada viva por su malvado hijo adoptivo y sufre la exclusión al ser enviada a Pratofungo, junto a los leprosos. Allí se convierte en una especie de chamán, en la portadora del saber mágico, ya que es conocedora de pócimas y de hierbas curativas.

El papel femenino por excelencia lo cumple en la historia la pastora Pamela, de quien se enamoran las dos mitades del vizconde.⁸ Su pureza, ingenuidad y frescura contrastan con la prepotencia y maldad de El Doliente. La muchacha representa el vigor de la naturaleza en tanto que Medardo es la fuerza que divide y destruye lo que toca. Pamela, a diferencia de los demás personajes que muestran algún aspecto dúplice, es el punto de unión entre las dos fracciones del vizconde. En la consecución lógica de los acontecimientos, de la boda con ella surge el duelo entre las dos mitades, a partir del cual logran integrarse las partes de Medardo como estaban en origen.

Dos personajes colectivos, el de los leprosos y el de los hugonotes, ofrecen un tratamiento original. Los primeros encarnan el instinto sexual, la inclinación hacia la vida hedonista, la disposición a la desobediencia ante las imposiciones sociales; simbolizan la felicidad decante, sintetizada en la ecuación *qanatos / eros*. De acuerdo con lo declarado por Calvino representan "el nexo esteticismo-enfermedad, y en cierto modo el decadentismo artístico y literario contemporáneo, pero también de siempre (la Arcadia)" (pág. 398).

Los hugonotes son por el contrario la cara opuesta de los leprosos. En ellos se centra el moralismo laborioso; son "una evocación [...] de una ética religiosa sin religión" (pág. 398). Ambos grupos simbolizan a los marginados que tienen comportamientos sociales particulares y obedecen a las leyes internas de la microsociedad a la que pertenecen. Transgreden pautas de comportamiento social cuando atraviesan los límites de su territorio, al cruzar las fronteras hacia la macrosociedad a la que pertenecen los otros seres como el vizconde demediado.⁹

Conclusión

La carga ética de la novela se centra en la intención de presentar al ser humano en su integridad, de captarlo con sus defectos y virtudes, con sus partes de luz y de sombra, con lo que posee de positivo y de negativo. Medardo de Terralba es el espejo del individuo partido en dos por la sociedad, que lo obliga a vivir en forma esquizofrénica. Calvino no intentó crear imágenes complacientes o falsas, como los fuegos fatuos que persigue el Dr. Trelawney, sino mostrar a través de la ficción la necesidad impostergable de libertad del hombre, capaz de dirigir su destino con inteligencia y esfuerzo titánico, como pretendía Leopardi, contra toda adversidad. De este modo, su postura ética afronta y desafía los avatares de los tiempos.

El visconte dimezzato adopta las características de una novela de aventuras caballerescas, pero bajo la máscara del género se esconde el drama del hombre moderno dividido entre su responsabilidad y el sentimiento de exclusión de la sociedad que le impone hábitos absurdos.

El clásico tema del *doppelgänger* es tratado por el novelista italiano como una gran paradoja que revela la disociación en la que vive el hombre de hoy, fluctuante

entre el deber y el deseo. Calvino bucea en lo profundo de la sociedad contemporánea y a través de sus ficciones, disfrazadas con fábulas del pasado, plantea cuestiones de hondo interés humano. Pero sobre todo este despliegue fantástico y gozoso de la escritura, el "scoiatollo della penna" levanta el sentido moral, que enriquece su obra al otorgarle un significado más profundo con pluralidad de sentidos y niveles de lectura.

Bibliografía general y de referencia

- BONURA, G. *Invito alla lettura di Calvino*. Milano: Mursia, 1985.
- CALVINO, I. *Nuestros antepasados. El vizconde demediado; El barón rampante, El caballero inexistente*. (tr. Esther Benítez) Madrid: Alianza, 1983.
- _____ "La espina dorsal". *Punto y aparte*. (tr. G. Sánchez Ferlosio) Barcelona: Bruguera, 1983 (11-30).
- _____ "Que no se acabe el susurro de la literatura". *Clarín*, septiembre 1985.
- _____ "La galerie de nos ancêtres". *Magazine Littéraire* N° 274, février 1990 (34-38).
- _____ *El sendero de los nidos de araña* (tr. A. Bernárdez) Barcelona: Tusquets, 1991.
- _____ *Il visconte dimezzato*. Milano: Mondadori, 1999.
- _____ "Il midollo del leone". *Una pietra sopra*. Milano: Mondadori, 2000 (5-22).
- PULLINI, G. "El compromiso moral (Buzzati-Calvino)". *La novela italiana de la posguerra*. (tr. J. M. Velloso) Madrid: Guadarrama, 1969 (339-362).
- ROCHE, A. "I. Calvino. La literatura es un juego de prestidigitación". *La Prensa* 11 de septiembre de 1988.

Notas

- 1 Si bien se ha tratado de ubicar las principales obras de Calvino en los ítem señalados, esta sistematización sólo tiene carácter orientador, ya que algunos de los textos mencionados comparten rasgos comunes y pueden ocupar otro lugar que no sea el aquí asignado, al ser vistos desde una perspectiva diferente a la propuesta.
- 2 "Pensavo di pubblicarlo in qualche rivista e non in libro per non dare troppa importanza a un semplice 'divertimento', ma Vittorini insistette per farne un volumetto dei suoi 'Gettoni'" (Bonura, 27).
- 3 El origen del ensayo fue una conferencia pronunciada por el escritor en Florencia el 17 de febrero de 1955 para el "Pen Club" de esa ciudad, luego recogida en el N° 66 de la revista *Paragone* de junio del mismo año. En sus partes más destacadas Calvino dice: "La literatura que deseáramos ver nacer debería expresar, con la

aguda inteligencia de lo negativo que nos rodea, la voluntad límpida y activa que espolea a los caballeros de los antiguos cantares o a los exploradores en las memorias de viaje del siglo XVIII.

Inteligencia, voluntad; ya el hecho de proponer estos términos significa tener fe en el individuo y rechazar su disolución. Y hoy nadie puede aprender mejor lo que vale la personalidad individual y lo que en ella hay de decisivo, hasta qué punto el individuo es en todo momento árbitro sí mismo y de los demás y es capaz de conocer la libertad, la responsabilidad y la preocupación como quien ha aprendido a plantearse los problemas históricos como problemas colectivos, de masas, de clases, y milita entre aquellos que siguen estos principios. Las novelas que nos gustaría leer o escribir son novelas de acción, pero no por un residuo de culto al vitalismo o a la energía sino porque lo que nos interesa sobre todas las cosas son las pruebas por las que atraviesa el hombre y la forma en que éste logra superarlas. El modelo de las fábulas más antiguas, como la del niño abandonado en el bosque o la del caballero que debe superar encuentros con fieras o encantamientos, sigue siendo el esquema insustituible de todas las historias humanas, el modelo de las grandes novelas ejemplares en las que la personalidad moral se realiza moviéndose en una naturaleza o en una sociedad despiadadas. Los clásicos que hoy son más de nuestro agrado se encuentran dentro del marco que va desde Defoe hasta Stendhal, marco que abraza toda la lucidez racionalista del siglo XVIII. También nosotros deseáramos inventar figuras de hombres y de mujeres llenas de inteligencia, de valor, de anhelos, nunca satisfechos y tampoco 'entusiastas', astutos o soberbios" ("La espina dorsal". *Punto y aparte*, 25-6).

Por otra parte en el prefacio a la edición italiana de 1964 a *El sendero de los nidos de araña*, dice: "El neorrealismo no fue una escuela. [...] Fue un conjunto de voces, en gran parte periféricas, un descubrimiento múltiple de las diversas Italías.[...] Sin la variedad de dialectos y jergas capaces de hacer fermentar la masa de la lengua literaria, no habría habido neorrealismo.[...] por eso el lenguaje, el estilo, el ritmo, tenían tanta importancia para nosotros; por eso nuestro realismo debía ser lo más distante posible del naturalismo" (14-15). Y más adelante declara que el nombre verdadero que debiera darse a esta etapa literaria, "más que neorealismo debería ser neoexpresionismo" (18).

- 4 La reimpresión de *Il visconte dimezzato* apareció con una carátula en la que se reproducía una obra de Picasso, como sucederá con otras novelas suyas. También los trabajos de Paul Klee sirvieron para ilustrar algunos de sus textos. En el prólogo a esa edición, Calvino comentaba que se había ejercitado en escribir novelas realistas que reflejaran los problemas de la sociedad italiana, pero que no lo había logrado; fue entonces cuando nació *Il visconte*.
- 5 Aunque la novela no posee una cronología precisa, por ciertos indicios se

puede suponer que el contexto histórico pertenece al período posterior a la guerra de los Treinta Años y a sus consecuencias. En 1684, después de las victorias obtenidas por el general polaco Juan Sobieski, vencedor de los jenizaros, la cristiandad quedó a salvo del yugo turco. En ese mismo año se formó una alianza santa integrada por Austria, Polonia y la República de Venecia, para preservar a los pueblos del avance de los infieles. En 1685, el rey de Francia, Luis XIV revoca el edicto de Nantes, que había firmado Enrique IV en 1598 y por el cual se autorizaba a los hugonotes al ejercicio de su culto. La historia de Medardo de Terralba podría ubicarse, con las licencias propias de la ficción, durante esa época. Sin embargo, el novelista habría preferido dejar el tiempo del enunciado en una ambigüedad sugerente, ya que su intención no fue escribir una novela histórica.

- 6 Adviértase que varios personajes literarios, como por ejemplo el Licenciado Vidriera, tras sufrir alteraciones físicas o psíquicas, adquieran o pierden sabiduría.
- 7 El Dr. Trelawny es un personaje errático que recuerda, por las elipsis con que está construido, al Caballero Abogado de *Il barone rampante*.
- 8 Resulta de interés precisar ciertos rasgos caracterológicos con que Calvino dibuja las figuras protagónicas femeninas de las tres "nouvelles": Pamela, con marcada femineidad, arquetipo del eterno femenino; Viola de *Il barone rampante*, rebelde y polifacética; Sor Teodora de *Il cavaliere inesistente*, enigmática y con múltiples personalidades.
- 9 Por su condición de grupo humano minoritario insertado dentro de una sociedad mayoritaria, tanto los leprosos como los hugonotes se relacionan con el pueblo arbóreo español de *Il barone rampante*.