

La fantasia è un posto dove ci piove dentro: *apuntes sobre la idea de «visibilidad» en Italo Calvino*

MARÍA JOSÉ CALVO MONTORO

La lección americana que Calvino dedica a la visibilidad empieza con el verso de Dante «Poi piove dentro all'alta fantasia» (*Purgatorio XVII, 25*). Este endecasílabo se encuentra integrado en una secuencia en cuyos versos anteriores, el poeta se había mostrado recibiendo la primera de las imágenes que el cielo le envía como representación del pecado de la ira; esto le produce tal estado de concentración que su imaginación se eleva, y su capacidad de percepción, arrebatada por esa suerte de fantasía suprema, se dispone a recibir el resto de la lluvia de imágenes que representan a los iracundos en el tercer círculo del *Purgatorio* proyectadas por voluntad divina para el poeta. Más adelante, Calvino se pregunta de dónde llueven las imágenes de la fantasía en literatura al no existir ya un imaginario colectivo que avale la autoridad de un vate como Dante, y se refiere concretamente a su propia obra y a la presencia de imágenes previas a su escritura cuando ya era el autor de *I nostri antenati* o de *Le Cosmicomiche*.

Pero, ¿cuáles fueron las primeras imágenes que condujeron al joven Calvino por *Il sentiero dei nidi di ragno* cuando en el gesto de entregar a la editorial su primera novela se 'entregó' como escritor de la resistencia? Si se explora la novela rebuscándolas se confirman las claves que Calvino ofrece en la «Introducción» que escribe en el 64; sin embargo, también se vislumbran, alternativamente, ciertas iluminaciones que proceden de un mundo no confesado invadido por brumas misteriosas.

En la introducción mencionada explica cómo trasvasaba a un esquema que se iba formando, como relato que le imponía soluciones casi obligatorias su experiencia todavía reciente, esa masa de voces y de rostros, un río de discusiones y de lecturas que se entrelazaban con la experiencia, y más adelante habla

de los libros-ojos que en la juventud modifican la vista de los demás ojos o libros-ojos que se tenían antes y puntualiza que en la nueva idea de literatura que se desvivía en realizar revivían todos los universos literarios que le habían encantado desde la infancia... Así que al ponerse a escribir algo como *Por quién doblan las campanas* quería a la vez escribir algo como *La isla del tesoro*. Y a continuación confirma que Pavese lo entendió enseguida descubriendo el secreto homenaje que Calvino quería brindar a Ippolito Nievo por su lectura de *Confessioni d'un italiano* (Cfr. Calvino, 1964: 15-17). Como se ve, Calvino no menciona a Conrad y, sin embargo, tenía muy recientes las lecturas del marino-escritor realizadas para preparar su memoria de licenciatura. ¿Cobraron tanta presencia las imágenes del escritor anglopolaco, que temía una forma de anulación de su propia escritura? A esta pregunta se puede contestar constatando los muchos estilemas conradianos que se encuentran en su primera novela y en algunos de sus primeros relatos —investigación ya llevada a cabo y objeto de otros estudios— sin embargo, para profundizar en la idea de ‘visibilidad’ hay que remitirse, no tanto a ese claro proceso de intertextualidad, sino a la reflexión interna que se opera en Calvino, la no confesada, la que no se refleja de forma explícita en su escritura, la que hay que desentrañar de entre las líneas, pero que lo forma como escritor y está poniendo las bases más sólidas en la fundación de su estilo.

Calvino, para preparar su investigación sobre Conrad leía:

«... el artista habla a esa parte íntima de nuestro ser que no depende de la sabiduría, a lo que es en nosotros un don y no una adquisición, siendo por consiguiente más duradero. Habla a nuestra capacidad de alegría y de admiración, se dirige al sentimiento del misterio que rodea nuestras vidas, a nuestro sentido de la piedad, de la belleza y del dolor, al sentimiento que nos vincula con toda la creación; y a la convicción sutil, pero invencible, de la solidaridad que une la soledad de innumerables corazones» (Conrad, 1985: 8).

Con estas palabras, Conrad define sus intenciones como escritor y destaca cómo la función de la literatura consiste en despertar «en el corazón de los espectadores el sentimiento de una inquebrantable solidaridad, de esa solidaridad en los orígenes misteriosos, en el trabajo, en la alegría, en la esperanza, en el destino incierto» (Conrad, 1985: 9-10). Palabras que evocaron en la conciencia del joven Calvino su ya irremediable necesidad de escribir con la voluntad de conseguir en el lector los mismos efectos que perseguía el capitán mercante, es decir, con la voluntad de hacer ‘visible’ la escritura, de provocar un cambio en el lector:

«El fin que me esfuerzo por alcanzar, sin otra ayuda que la de la palabra escrita, es haceros comprender, haceros sentir y, ante todo, haceros *ver*: Esto y sólo esto; simplemente. Si lo consigo aquí encontraréis con arreglo a vuestros merecimientos, ánimo, consuelo, terror, deleite, todo lo que puede complaceros, y acaso también ese atisbo de la verdad que olvidásteis reclamar» (Conrad, 1985: 9).

Esta doble función de la escritura tiene que llevar a efectos de orden moral. De hecho, Calvino, en su papel de escritor einaudiano quiso conducirse como Conrad, escritor y marinero a la vez, como un escritor para el que lo prioritario es el lector en el que —como el autor anglopolaco— quiere suscitar «il senso di una integrazione nel mondo conquistata nella vita pratica, il senso dell'uomo che si realizza nelle cose che fa, nella morale implicita nel suo lavoro, l'ideale di saper essere all'altezza della situazione, sulla coperta dei velieri come sulla pagina» (Calvino, 1991: 215).

Es significativo que Calvino se identificara desde el principio de su narrativa con el espíritu que le transmiten las amargas aventuras relatadas por el viejo marino escritor y que permanezca inalterada esa voluntad de comunicación con los lectores, aun cuando explore mundos fantásticos o espacios invisibles, en el ánimo de hacerles ver, como el narrador de aventuras, que «le vicende e i paesi straordinari servono a segnare con più evidenza il loro rapporto con il mondo» (Calvino, 1991: 215). De hecho, este talante se mantiene hasta el final de su vida, hasta sus últimos momentos de reflexión sobre la literatura, en los que, adelantándose al fin del milenio, sintetizó, en hermosas palabras para ser escuchadas, lo que él había querido ser como escritor a través de la determinación de lo que había que rescatar para el futuro de la literatura.

En estas propuestas, sus «lecciones americanas», Calvino reflexiona acerca de lo 'visible' distinguiendo previamente dos tipos de «processi immaginativi: quello che parte dalla parola e arriva all'immagine visiva e quello che parte dell'immagine visiva e arriva alla espressione verbale». A continuación define cuál de los dos corresponde al acto de leer, es decir al proceso que lleva a cabo quien puede llegar a *ver*:

«Il primo processo è quello che avviene normalmente nella lettura: leggiamo per esempio una scena di romanzo o il reportage d'un avvenimento sul giornale, e a seconda della maggiore o minore efficacia del testo siamo portati a vedere la scena come se si svolgesse davanti ai nostri occhi, o almeno frammenti e dettagli della scena che affiorano dall'indistinto» (Calvino, 1988: 83).

Con estas palabras está definiendo el proceso de la lectura en los términos teóricos que expone Iser cuando afirma que, en el texto narrativo, un flujo ininterrumpido de imágenes atraviesa la conciencia del lector y acompaña su lectura. Para explicarlo cita la contestación de Gilbert Ryle sobre las condiciones constitutivas de este tipo de imágenes de la fantasía:

«La vista del monte Helvellyn [nombre que Ryle usa para ilustrar su razonamiento] con los ojos de la mente no comporta sensaciones visuales, implica el pensamiento de verlo, consiste en pensar cómo debería ser el Helvellyn. Las expectativas que se confirman cuando vemos el Helvellyn, no son satisfechas al imaginarlo, sin embargo, el hecho de imaginarlo es como el ensayo general de la satisfacción de las expectativas. La imaginación comporta la ausencia de lo que se debería percibir si se viera en realidad la montaña» (Iser, 1989: 52).

La visión de imágenes no es, según explica Iser a continuación, un 'ver' óptico, sino el intento de representarse aquello que no se puede ver. Es decir, lo que Calvino quería ilustrar con los versos de Dante. Hay que diferenciar, por tanto, entre representación y percepción tal y cómo lo hace Sartre. Con los textos literarios sólo se pueden elaborar representaciones. Lo que mueve la fantasía son los vacíos que el texto produce, así que el objeto imaginario puede ser producido como correlato de la conciencia representativa. Por ejemplo, lo que ocurre en la adaptación de obras literarias al cine es que la falta de los vacíos comporta una cierta desilusión. La diferencia es que en el cine se tiene una percepción que, respecto a la representación, ofrece un mayor grado de determinación, que precisamente es lo que puede producir una cierta desilusión cuando menos, pues puede parecer pobre.

En la lectura del texto literario, sin embargo, a través de la representación que el lector se hace de los personajes, por ejemplo, no sólo ve una simple descripción, sino que tiende a representarse un posible significado, pues en la representación se «ve» algo que no se puede captar en la percepción, es decir, aquello que Calvino ejemplifica a partir de su 'aprendizaje' como lector de imágenes de pequeño, recordando sus primeras lecturas de antes de saber leer. Explica, de hecho, que en el *Corriere dei piccoli* veía las viñetas que habían sufrido la mutilación de las palabras originales, ya que para la versión italiana el editor había creído conveniente sustituirlas por unas líneas en verso cuyo sentido guardaba poca relación con el argumento. Calvino recuerda que se imaginaba las historias y las miraba y volvía a mirarlas entusiasmado, hasta que empezó a leer y se sintió defraudado con lo que significaban aquellos versitos, de modo que prefirió ignorarlos y seguir con su sistema.

Sin saberlo, Calvino usó el procedimiento que más tarde puso en práctica como escritor: partir de una imagen visual y convertirla en narración escrita, como confirma al hablar de que, a la hora de escribir un relato,

«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 e le loro potenzialità implicite, il racconto che portano dentro di sé» (Calvino, 1988: 88-89).

Con estas palabras se refiere al proceso que llevó a cabo en la elaboración de *I nostri antenati*.

En *Le Cosmicomiche* el proceso fue el contrario: partía de un «enunciato tratto dal discorso scientifico [...] Anche leggendo il più tecnico libro scientifico o il più astratto libro di filosofia si può incontrare una frase che inaspettatamente fa da stimolo alla fantasia figurale», con la intención de demostrar que «il discorso per immagini tipico del mito possa nascere da qualsiasi terreno» (Calvino, 1988: 89) de forma que, en este caso, la imagen estaba deter-

minada por un texto escrito preexistente, como ocurre 'normalmente' en el proceso de la lectura.

Y del proceso de la lectura hablará más adelante de forma implícita al definir en pocas líneas lo que entiende por visibilidad, ese «potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di *pensare* per immagini» (Calvino, 1988: 92). Leer sería, por tanto, esa capacidad de hacer 'visible' lo que es mudo, de dar sentido a esos signos negros sobre la página blanca, algo así como lo que propone Derrida:

«se comprende por qué la Escritura no será nunca la Naturaleza. Sólo actúa por saltos. Lo cual la hace peligrosa. La muerte se pasea entre las letras. Escribir, lo que se llama escribir, supone el acceso al espíritu mediante el valor de perder la vida, de morir a la naturaleza.

Jabès está muy atento a esa distancia generosa entre los signos.

«La luz está en la ausencia, que tú lees...» [...]» (Derrida, 1989: 98-99).

Que es el «silencio» al que se refiere Lledó cuando plantea un tipo de lector llamado 'autobiográfico' que supera las definiciones del teórico lector de Iser, del 'archilector' de Rifaterre o del 'informado' de Fisch, ya que éstos son lectores teóricos, pasivos. Y lo explica con el siguiente planteamiento: «La lectura, sin embargo, es una 'praxis', una forma de realización y de vida, una forma de ser *a la que se ha llegado*. El lector 'autobiográfico', al que me refiero, es un lector real, un hombre concreto que no sólo se limita a gozar del 'placer del texto', sino que 'escribe' y nos cuenta en otro texto su experiencia con él, o se habla a sí mismo, desde los condicionantes de su propia historia, el etéreo diálogo de su propia interpretación», de forma —y ésta es la clave de su lúcida teoría— que el 'silencio' que encierra la escritura necesita «la compañía del intérprete para convertirse en voz. [...] Toda la teoría de la interpretación radica, precisamente, en ese silencio y soledad de un texto, cuya *real* contextualización acaba, cuando acaba la última línea que lo compone. Todo lo demás es ya el diálogo que establece el lector con el texto mismo, desde la perspectiva de otra memoria distinta de la que en la escritura se le presenta» (Lledó, 1991: 87-102). Son la «ausencia», el «silencio» o la «opacidad» que caracteriza a la escritura y de donde nace la Literatura junto a la necesidad de seguir escribiendo, como apunta de forma esclarecedora María Lozano, al distinguir por «un lado la opacidad de la escritura, puesta de relieve más que nunca en los tiempos modernos con el énfasis puesto en el carácter autotélico y autoreferencial de la obra literaria. De otro el empeño obstinado, con la obstinación de un Sísifo, por continuar escribiendo; y no sólo eso, sino por continuar intentando desentrañar el mensaje escondido tras esa opacidad, arrancarle su misterio, lograr que nos hable, ya sea mediante discursos paralelos, ya sea mediante formulaciones que se pretenden científicas y formales y dan cuenta de su peculiar organización y retórica estructural interna, ya sea desde empeños de deconstrucción de esos textos mudos» (Lozano, 1987: 69).

Con su definición de 'visibilidad', es decir, del acto de leer, Calvino inicia una reflexión sobre una posible 'pedagogía' que enseñaría a habituarse y a controlar la visión interior de cada uno, la que instruiría sobre cómo hacer perdurables y autosuficientes las imágenes; sin embargo, esta suerte de pedagogía sería aplicable únicamente a uno mismo, se podría ejercitar sólo con la propia experiencia, con métodos inventados para cada ocasión y con resultados imprevisibles.

Calvino está hablando de su propia experiencia lectora, que por cierto a él le llegó, como se ve en «Autobiografía di uno spettatore» (Calvino, 1974) después de su experiencia como espectador de cine, es decir, de imágenes, durante la adolescencia. No obstante, su experiencia 'tardía' de lectura le llevó a crearse un sólido mundo de imágenes, como demuestra ya en su primera novela, unida ésta a los recuerdos de esas figuras sin palabras que le contaban historias ya a los tres años, desde las viñetas del *Corriere dei piccoli*. En este sentido, recuerda más adelante, en la misma conferencia, que debe a esta «scuola di fabulazione» la composición de la trama del *Castello dei destini incrociati*, en la que se interpreta la misma figura cada vez de forma diferente, como hacía de niño con las figuras mudas de Félix el Gato o Los hermanos Cebolleta.

Es decir, Calvino, poco ante de morir, en una conferencia que tenía preparada, y no pudo llegar a pronunciar, reelaboraba un pensamiento iniciático, nunca confesado. Retomaba las palabras de Conrad y su enseñanza, compañeras de viaje durante tantos años, nunca reconocidas, pero siempre puestas en práctica, hasta llegar al observatorio de *Palomar*, novela en la que la visibilidad se convierte en el único tema posible de su escritura. Probablemente cuando escribía las descripciones del señor Palomar que más tarde integrarían su última novela y su «lección americana» sobre la visibilidad, tenía presente las palabras de Conrad grabadas en su memoria como todo hecho primigenio, de forma fundacional. El escritor sólo podrá describir, pero las puertas del lector siguen abiertas y siempre podrá *ver*, pues la literatura que Calvino defiende hasta el final procede del legado del viejo marinero. El escritor junto al lector, de forma solidaria, descubren, y des-velan «el atisbo de verdad» al que se refería Conrad, y así podrán exigir esa verdad que algunos «olvidaron reclamar». La palabra escrita se convierte entonces en el mejor mecanismo para «hacer *ver*», porque la literatura, y por tanto, el efecto en el lector a través de su imaginación, hacen posible esa fusión con la verdad.

Cuando recordó a Dante, repitiendo sus versos «Poi piove dentro all'alta fantasia» ya nos advertía que toda su reflexión sobre la condición imprescindible de toda obra literaria que es la visibilidad, iba a formularla a partir de una premisa: «la fantasia è un posto dove ci piove dentro».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALVINO, I. (1954): *I capitani di Conrad* a trent'anni dalla morte di Joseph Conrad, *L'Unità*, p. 3, ahora en *Perché leggere i classici*, Milán, Mondadori, 1991.
- (1964): «Introduzione», *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), Turín, Einaudi.
- (1974): «Autobiografia di uno spettatore», prefacio del libro de F. Fellini, *Quattro film*, Turín, Einaudi, ahora en Calvino, I.: *La strada di San Giovanni*, Milán, Mondadori, 1990.
- (1983): *Palomar*, Turín, Einaudi.
- (1988): *Lezioni americane*. Sei proposte per il prossimo millennio, Milán, Garzanti.
- CALVO MONTORO, M. J. (1992): «Autobiografia di uno spettatore de Italo Calvino, una historia literaria de la recepción», *Revista del Departamento de Filología Moderna de la Universidad de Castilla-La Mancha*, n.º 1.
- (1995): «De mariposas, veleros, corazones y hoces y martillos», *Revista de Occidente*, n. 173.
- CONRAD, J. (1897): «Prefacio», *El negro del «Narcissus»*, Barcelona, Seix Barral, 1985.
- DERRIDA, J. (1989): *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos.
- ISER, W. (1971-72): «Il processo della lettura. Una prospettiva fenomenologica», *Teoria della ricezione*, Turín, Einaudi, 1989.
- LLEDÓ, E. (1991): *El silencio de la escritura*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
- LOZANO, M. (1987): «La opacidad de la escritura», *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, nov. 1987.
- SARTRE, J.P. (1969): *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Turín, Einaudi.