

# **La nube de smog**

**Italo Calvino**

Carta del autor

Traducción del italiano de  
Aurora Bernárdez

**Biblioteca Calvino Ediciones Siruela**

**Carta a un crítico**  
**sobre *La nube de smog***

[Turín, 1964]

Querido [Mario] Boselli:

En realidad, si me animo a escribirte no es tanto para darte mi opinión sobre el estudio que has tenido la bondad de dedicar al lenguaje de mi relato *La nube de smog* (*Nuova corrente*, n.º 28/29, 1963), sino para comunicarte una serie de reflexiones sobre la crítica estilística suscitadas por tu ensayo. Considera que yo no tengo preparación teórica alguna sobre el asunto, por lo que mis notas han sido dictadas únicamente por un empírico sentido común, que podría ocurrir que resultara metodológicamente peligroso, y por esa experiencia tan particular y subjetiva que uno posee de un texto cuando ha sido quien lo ha escrito.

Me ayuda el hecho de que, recientemente, he vuelto a leer *La nube de smog*, relato escrito ya hace seis años, junto a mi traductor francés, revisando su versión. Fue un trabajo muy arduo. Todas las lenguas humanas tienen algo en común, incluso el finés y el bantú, pero hay dos entre las que no puede establecerse en absoluto equivalencia alguna, y son el italiano y el francés. Lo que se piensa en italiano no puede ser dicho de ninguna manera en francés: hay que volver a pensarlo otra vez, con una formulación que no recoge necesariamente todos los significados de la formulación italiana o recoge otros que la italiana no preveía. Para mí, fue una ocasión para leer verdaderamente lo que había escrito, para comprender la intención de cada nudo sintáctico y de cada elección lexical y para juzgar por fin si existía o no un hilo conductor, una necesidad, un sentido en mi forma de escribir. Al cabo de algunas semanas de un trabajo efectuado así sobre un determinado número de cuentos míos, llegué a saber muchas cosas de mi manera de escribir: cosas a favor y cosas en contra. Como es natural, no seré yo quien te las diga: no me corresponde a mí hacer una sugerencia a los críticos. Pero eso sí, como suele decirse, «fortalecido por esta experiencia», intentaré extraer de ello algunas reflexiones generales que puedan resultar útiles para nuestros razonamientos.

Tu estudio empieza con la enumeración de una serie de elementos estilísticos localizados en la *Nube de smog*. Yo diría, en primer lugar, que en esta clase de análisis sería necesario establecer para esos elementos el área en el que cada uno se localiza, es decir, establecer si es algo peculiar:

o sólo de la obra examinada;

o peculiar del autor en el conjunto de su obra;

o si se extiende a toda una escuela, tendencia o época literaria;

o si es localizable en toda la literatura de esos tiempos o de ese país.

Por ejemplo, es obvio que cuando tú, como primer elemento estilístico de mi relato, sitúas «observación de las reglas de la sintaxis tradicional», no dices nada especialmente caracterizador, dado que la sintaxis la han estudiado todos aquellos que cursan la escuela básica, y todos los días se leen libros y periódicos escritos, mejor o peor, con esa misma sintaxis. En la práctica, lo que quieres decir es que no empleo la escritura automática o el *stream of consciousness*, formas de escritura muy raras en Italia, por lo menos en 1958, fecha del relato. Pero empecemos a leer. Primera frase: «En una de esas épocas en que no me importaba nada de nada, vine a establecerme en esta ciudad». Como ves, ya aquí se abre toda una discusión acerca de lo que se entiende por sintaxis tradicional en la literatura italiana de

mediados del siglo XX, una discusión riquísima de historia y de referencias que ya esta primera muestra de construcción sintáctica te abre.

Pero vayamos al segundo elemento de tu enumeración: «uso de un vocabulario más bien pobre y sin adornos, escogido en todo caso entre el menos literario». Aquí tocas una cuestión importante, porque la elección de lo «pobre y sin adornos», de lo «menos literario», en el vocabulario, e incluso en el conjunto de los medios de expresión, el tono –como dices más adelante–, «humilde», de «grisura y sordidez», caracterizan –en su propio programa, diría yo– una amplia zona de la literatura italiana contemporánea. Eso sería un tema precioso para un ensayo: «El “tono gris” en la literatura italiana contemporánea», que de lo estilístico fuera desplazándose hacia el ámbito de la imaginación, y de éste hacia el tono psicológico y el compromiso moral. Como es natural, un ensayo semejante extraería su ejemplificación más vistosa y perentoria de Moravia, es más, debería definir los confines de un «moravismo» que nunca ha llegado a ser registrado por nuestros catastros literarios. Y, por otro lado, debería situar la distinta grisura de los toscanos, con el rigor de Bilenchi en posición clave y después de él, el de Cassola (recuerdo un excelente ensayo breve de Bassani, de hace años, sobre el lenguaje gris, «de ferroviario», de Cassola). Y quedarían

por definir otras poéticas de lenguaje restrictivo igualmente extremas: la de Natalia Ginzburg, por ejemplo. Sólo cuando hayas ordenado esa geografía del estilo gris, y la hayas situado en relación, por ejemplo, con el colorido dialectal, en sus opuestas modalidades del dialecto como esqueleto de la lengua (de Verga a Pavese) y del plurilingüismo (de nuestra bohemia finisecular a Gadda) y hayas visto cuáles pueden ser las relaciones del área gris con esas otras que en el fondo son hoy las más coloridas; sólo cuando hayas decidido en qué zona ha de considerarse, por ejemplo, la escritura de Bassani (el englobar las expresiones más trilladas del lenguaje «burgués» en una especie de continuo falsete en segundo plano respecto a la escritura «alta» del hilo del razonamiento, falsete que podría ser a su vez otra forma de colorido); y, antes que él, la de Soldati; sólo cuando hayas definido perfectamente los términos que han de usarse y la casuística, podrás pasar a examinar el caso particular.

Por lo tanto, la enunciación del segundo elemento, yo la diluiría en tres proposiciones:

a) existe una vasta área de la literatura italiana cuyo ideal estilístico se orienta hacia un lenguaje pobre y sin adornos;

b) Calvino, en el conjunto de su obra, está lejos de ese tipo de poética (ejemplificación) o es ajeno a ella;

c) en el relato *La nube de smog* parece en cambio aproximarse a ella. ¿Cómo?

Y aquí puedes empezar el análisis del texto en cuestión, es decir, el examen y la clasificación de las distintas opciones léxicas y sintácticas.

Ya hemos citado más arriba la frase, muy coloquial y repleta de idiotismos que abre el relato. Un poco más abajo, encontramos la expresión *el nerviosismo*. Si como paradigma hemos arrancado, digamos, de Moravia, nos percatamos ahora de que con estos ejemplos nos hallamos ya bastante más allá, como caracterización y colorido: estamos ya más bien cerca de Pavese. Y una frase como ésta, en las primeras líneas: «Para alguien que acaba de bajar del tren, ya se sabe, la ciudad entera es una estación», recuerda ciertas imágenes axiomáticas, compactas, de alcance corto, tan propias de Pavese.

Pero ya en la cuarta línea aparece una frase como: «La estabilidad no me interesaba», que nos lleva hacia un tono más alto, reflexivo; y en las líneas siguientes hallamos: «fluido, estabilidad interna, sordidas, hecho añicos», es decir, que nos encaminamos progresivamente hacia un vocabulario crítico, literario.

Me parece que la única solución es recurrir a una fórmula del siguiente tipo (que vale –creo yo– para muchos de mis relatos, pero probablemente también para muchísimos autores que

nada tienen que ver conmigo): un estilo sostenido, con una elasticidad que le permite llegar a puntas de lenguaje más alto, lírico o ensayístico, sin alterar su coherencia, y con un frecuente uso del pedal de la lengua hablada y del idiotismo, que cumple una función (indudablemente intencional) de altivez, de contraste.

En una fórmula semejante puedes hacer que cuadre una frase como ésta, que me parece una muestra bastante típica: «Trabajo nuevo, ciudad diferente: de haber sido más joven o haber esperado más de la vida, me habrían dado impulso y alegría». En el fondo, todo el análisis podría limitarse a esta frase: encerrados en ella, están casi todos los posibles movimientos de los distintos niveles de lenguaje empleados en el relato.

A estas alturas, ya no me contentaría con la extracción de expresiones sueltas, en las que se confunden elementos de elección consciente y de no elección completa. (Tal vez para el estudio tengan todas la misma importancia, pero desde luego a mí me causa un extraño efecto el verte colocar bajo el cristal de tu microscopio con celo semejante partículas a las que he pretendido confiar los más secretos tesoros de la expresión y partículas a las que no he conferido intencionalidad expresiva alguna, sino que están ahí sólo porque quería decir eso que digo y nada más.) De modo que pasaría al examen de bloques de



escritura más acabados y compactos, es decir, a lo que yo llamaría bloques «imagen-escritura», que son, en el fondo, los puntos *más escritos*, por breves o largos que sean.

En cualquiera de mis textos, creo yo, se aprecian partes *más escritas* y partes *menos escritas*, unas en las que se da el máximo empeño en la escritura y otras que son como partes dibujadas junto a partes pintadas. (Eso, como me ocurre a mí, les ocurre a todos, según creo, excepto a Flaubert –y tampoco en este caso podría jurarlo– y a Manzoni, que es otro asunto; como es lógico, esto nada tiene que ver con la distinción de Croce entre poesía y estructura, es más, podría ser lo contrario en ciertos casos.)

La página no es una superficie uniforme de materia plástica, es la sección de un trozo de madera, en la que puede seguirse el recorrido de las fibras, dónde forman los nudos, dónde se desvía una rama. Yo creo que es también cometido de la crítica –acaso el primero de todos– ver esas diferencias en la escritura: dónde se ha acumulado más trabajo y dónde hay menos.

Ahora bien, en esas partes más escritas hay algunas a las que yo llamo *escritas muy muy pequeño*, porque al escribirlas suele ocurrirme (yo escribo con pluma) que mi caligrafía se vuelva diminuta con las oes y las aes sin agujero en el medio, reducidas a puntitos; y otras a las que yo llamo

*escritas grande*, porque la caligrafía me sale en cambio más amplia, con oes y aes en las que cabe un dedo.

Las *escritas muy muy pequeño* yo diría que son aquellas en las que tiendo a una densidad verbal, a una minuciosidad descriptiva. Por ejemplo, la descripción de la nube de smog o la vidriera en el despacho del ingeniero o la cena de nochevieja que se convierte en una imagen de destrucción o la cervecería en contraste con la niebla de fuera. En el examen de estos puntos verás que en cuanto a densidad verbal, esfuerzo de precisión lexical, etc., etc., estamos bastante alejados de la definición etc., etc. Y toda esta minuciosidad etc., etc., tiende a configurar (como por lo demás en casos semejantes en otros libros de Calvino etc., etc.) no tanto determinadas imágenes cuanto una especie de visiones abstractas, o mejor etc., etc.

En definitiva, apáñatelas tú como puedas, yo no quiero saber nada, lo único que puedo decirte es que sospecho que es de ahí, precisamente a través del examen de la escritura, como puede llegar a entenderse algo del sentido último de lo que escribo, si es que existe.

Las partes *escritas grandes*, por el contrario, son aquellas en las que tiendo a la rarefacción verbal. Por ejemplo, algunos pasajes brevísimos, casi versos: «Era otoño; había algunos árboles de oro» (citado por ti también).

De estos breves pasajes hay muchos, incluso en los cuentos de la serie *Los amores difíciles*, estilística y conceptualmente de gran afinidad con la *Nube*, y son los puntos que más quebraderos de cabeza me han dado en la traducción francesa, porque al traducirlos no sale nada. Allí, con mi traductor, para explicarle lo que había pretendido hacer, me ponía a citar a Leopardi «y claro, allá en el valle, se ve el río», a improvisar conferencias sobre la palabra en la lírica italiana, desde Dante y Petrarca en adelante; cosas todas que uno consigue decir cuando está en París, pero que cuando vuelve a Italia ya no tiene la caradura indispensable.

En definitiva, el bosquejo podría ser éste: el gran filón de la rarefacción verbal en el siglo XX italiano –lírica y prosa– también a pasa de alguna forma través de lo que he escrito yo. En estos cuentos que examinamos, ello se ve acompañado y contrarrestado por un elemento opuesto, de densidad verbal. ¿Cuánto hay de uno y cuánto de otro? ¿Qué significado tiene esa herencia? No lo sé; pero éste me parece un interrogante histórico-estilístico de lo más pertinente.

Volvamos ahora al punto de partida: lo pobre, lo sin adornos, lo sórdido, la grisura. ¿Dónde ha de colocarse? Ha de colocarse, me parece, como un contenido (objetivo y psicológico) que el protagonista (el yo lírico, o el autor en su proyección

narrativa) *quiere* elegir, *quiere* mantener interrumpidamente ante sus ojos, *quiere* identificar consigo, pero (y el tema viene dado ya desde las primeras líneas) a través de un acto de voluntad, de una elección. La prueba es precisamente el lenguaje que a la descripción de esa grisura etc., etc., aplica en cambio una gama etc., etc.

El indicador más evidente de esta situación, ¿cuál es? Es el uso frecuente (que tú también observas) de las palabras *gris*, *sórdido*, *grisura*, *sordidez*. En un lenguaje gris y sórdido no pueden usarse las palabras *gris* y *sórdido*, porque entonces se trata de un lenguaje que valora desde fuera la grisura y la sordidez. (En un lenguaje gris, la palabra *gris* sólo puede usarse para decir que un traje gris es gris; y en cuanto a *sórdido*, es palabra alta, docta, si no hacemos caso a cierta reciente y abusiva fortuna suya periodística y burguesa).

También a nivel del contenido, si un escritor para representar un tema gris y sórdido, usa las palabras *gris* y *sórdido* está claro que es un cero a la izquierda como escritor, es decir, alguien que nombra en vez de representar. Y entonces ¿qué? Pues entonces, o soy un cero a la izquierda, o mi tema no era ése. ¿Y cuál podría ser? Pues podría ser, no la «grisura» (si queremos seguir llamándolo así), sino la relación con la «grisura».

De este modo, de la definición del lenguaje puedes pasar a la definición del contenido del

relato. Pero de forma más global, no pidiendo a cada paso confirmación del significante al significado. Así pues, tenemos no tanto un relato propiamente dicho (porque no hay una historia, de ese hombre no se dice –ni nos interesa– qué le ha ocurrido antes para hacerle *escoger* –según parece– esa vida y esa actitud, probablemente como contraste con otra vida y otra actitud que no aparecen, como por lo demás tampoco una historia suya se conseguirá delinear en lo sucesivo, más allá de las pequeñas vicisitudes de su empleo que ya sabemos que no cuenta nada), cuanto una narración lírico-simbólica de las relaciones de un hombre con una realidad (histórico-social-existencial, etc.) que culmina en la imagen de la nube de smog (defínela tú como quieras), y al mismo tiempo, una casuística de otros tipos posibles de relación: el ingeniero, el colega, el amigo, el arrendador de habitaciones, el sindicalista. (También para esta estructura podrás hallar una serie de referencias en otras narraciones mías que están construidas así: con una relación *ax* en su centro dada como ejemplar, y a su alrededor una aureola o casuística de relaciones *bx*, *cx*, *dx*, etc.)

Todo ello, con continuos esbozos de discusión interna. (He ahí en qué sentido puedes desarrollar el tema del relato *ensayístico* al que has aludido al principio.) De vez en cuando aflora

el lenguaje ensayístico (aquí puedes explayarte en citas): tal vez dentro del relato esté oculto un ensayo, pero completamente borrado, y de él quedan únicamente sobras desmenuzadas, e incluso los diálogos con contenido –que podrían ser acaso diálogos filosóficos– han sido borrados y apenas puede leerse alguna sombra de palabras bajo los garabatos de la goma.

Entonces se plantea el interrogante sobre el valor poético que puede tener un relato que remite su significado a un ensayo que, sin embargo, se mantiene oculto. ¿Se trata de un relato fallido? ¿Fallido por un planteamiento de poética confuso, vacilante? ¿Qué valor poético puede tener la simple abrasión de la dimensión ensayística que, con todo, debía servir de sostén a un tejido de imágenes? Y esa dimensión ensayística ¿ha recibido únicamente una abrasión o bien queda contrarrestada por un movimiento activo de escritura que puede, ahora sí, constituir un motivo poético, en sí mismo o por la contraposición que provoca? Llega así tu momento, crítico estilístico, para que saques a relucir toda una serie de materiales: citas de cómo se produce, en el ámbito del lenguaje, una moderada pero continua intervención reductora, tendente a la infravaloración, al *understatement*, a la ironía, a la comicidad. ¿Con el objetivo de alcanzar qué? El propio personaje yo, es decir, la conciencia intelectual del relato, es

decir, la hipótesis paradójica de asumir lo negativo como positivo, que resulta así continuamente propuesta y desarmada.

Podríamos pasar ahora a aplicar ese mismo método a la tercera de tus observaciones, la de los adjetivos. Tú me atribuyes una «adjetivación escueta y esencial», lo que constituye el ideal estilístico de toda la literatura italiana –puede decirse– a partir de D’Annunzio. Y, desde luego, sería estupendo que tuvieras razón. Pero el de los adjetivos es un tema que me preocupa hasta tal extremo que si empiezo a hablar de ello, proseguiría durante las siguientes diez páginas. Es mejor que me lo reserve para otra ocasión; hace mucho tiempo que quiero demostrar que los males de la prosa italiana provienen del hecho de que el significado decisivo de la frase se remite de forma continua a los adjetivos, mientras que sustantivos y verbos se van volviendo cada vez más genéricos y menos cargados de significado. Eso le quita a la prosa toda robustez: no se representa el mundo sino que se hace su reseña. Pero será ésta una polémica también contra mí mismo, porque tampoco aquí marchan las cosas tan sobre ruedas como tú dices. Basta abrir el libro al azar: «mi mirada triunfante, mi mirada triunfante y desesperada». La precisión psicológica se basa completamente en el adjetivo, mejor dicho, ¡sobre la tristemente célebre contraposición de dos adjetivos de signo

opuesto! En la página siguiente, «una tristeza nasal y resignada». ¿Es que está mal escrito? No, el problema es que está maravillosamente escrito, adjetivos mejores que éstos no creo que puedan hallarse, y sin embargo, preferiría saber escribir sin ellos.

Basta, detengámonos aquí: me parece que he ejemplificado suficientemente lo que quería decirte sobre el análisis estilístico, es decir, en sustancia, lo siguiente: me gustaría que detrás de cada afirmación hubiera una ordenación histórica del fenómeno. Yo no soy un experto en metodología, pero no creo estar cometiendo un delito de incitación al eclecticismo. Me parece que de esta manera puedes atenerte siempre al texto, es decir, a un material homogéneo, mientras que, si vas a buscar confirmación en los ensayos teóricos del autor, la operación me parece metodológicamente más espuria. Una vez que hayas extraído tus conclusiones sobre el examen del material lingüístico, podrás –como curiosidad, como cierre o nota a tu estudio– confrontar ese resultado con las ideas expresadas por el autor en sus declaraciones de poética o de estética. Y ello con la intención de:

sorprenderlo en contradicción consigo mismo, lo que resulta siempre más entretenido y más conforme con tu cometido de verificación experimental;



o comprobar que es perfectamente coherente consigo mismo, como haces tú conmigo, algo que me llena de satisfacción y de estupor también, dado que cada vez que escribo un relato me guardo mucho de pensar en mis ensayos y cada vez que escribo un ensayo me guardo mucho de pensar en mis relatos.

Esta vez he hecho una excepción a la regla, aprovechando tu paciente atención a mis páginas, por la que vuelvo a darte las gracias.

**Italo Calvino**

Original ms. y copia mecanografiada (con algunas correcciones); en el Archivo Calvino. Publicado en *Nuova corrente*, n.º 32/33, 1964.

Traducción de Carlos Gumpert.