

Punto y aparte
Ensayos sobre literatura y sociedad

Italo Calvino

Traducción del italiano de
Gabriela Sánchez Ferlosio

 Siruela

Biblioteca Calvino

Presentación

En este volumen he reunido algunos de mis trabajos que tratan de opiniones sobre poética, esbozos de un camino a seguir, balances críticos y observaciones generales sobre el pasado, el presente y el futuro, que he ido elaborando y recopilando sucesivamente durante los últimos veinticinco años. La obstinada inclinación a formular proyectos generales de la que dan testimonio estos escritos se ha visto siempre compensada por la tendencia a olvidarme muy pronto del asunto y a no pensar más en ello. Cabe, pues, preguntarse: ¿para quién elaboraría yo estos proyectos? Para mí no, dado que en mi trabajo personal como escritor casi nunca he puesto en práctica aquello que predicaba; para los demás tampoco, pues nunca he tenido vocación de maestro, de promotor ni de organizador. Es posible que mi objetivo fuera más bien trazar unas líneas generales que sirvieran de base para mi trabajo y para el de los demás y postular un esquema cultural que sirviera de contexto en el que ubicar las obras que estaban aún por escribir.

La ambición juvenil que me impulsaba fue el proyecto de construir una nueva literatura que contribuyera a su vez a la construcción de una nueva sociedad. Las transformaciones y evoluciones que hayan sufrido estas esperanzas irán saliendo a la luz en la sucesión de los textos aquí recogidos. Sin duda, el mundo que tengo ahora ante mis ojos no podría ser más

opuesto a la imagen que aquellas buenas y constructivas intenciones proyectaban sobre el futuro. Pues la sociedad se manifiesta como colapso, como desmoronamiento, como gangrena (o, en sus aspectos menos catastróficos, como rutina) y la literatura sobrevive desperdigada entre las grietas y los descabros, como conciencia de que ningún derrumbamiento podrá ser tan definitivo como para excluir otros posibles.

El personaje que toma la palabra en este libro (que en parte se identifica y en parte se distancia de mi propio yo, tal y como se manifiesta en otra serie de escritos y de actos) entra en escena por los años cincuenta, tratando de asumir una personal caracterización del papel que por entonces desempeñaba: la del «intelectual comprometido». Si seguimos sus movimientos en el escenario, podremos observar en él, de forma visible aunque sin cambios bruscos, cómo su identificación con este papel va poco a poco debilitándose a medida que va disolviéndose la pretensión de interpretar y guiar un proceso histórico. Sin embargo, sin descuidar por ello su dedicación a tratar de comprender, de indicar, de componer, va tomando más relieve progresivamente un aspecto que, mirándolo bien, estaba presente desde un principio: el sentido de lo intrincado, de lo múltiple, de lo relativo y de lo trillado, que determina una actitud de perplejidad sistemática.

La sucesión de estas páginas empieza a cobrar forma, y se convierte en una historia que tiene sentido en su conjunto, si se toma como el fruto de una experiencia que ya ha concluido. Partiendo de esa base, me es posible ahora reunir estos ensayos en un volumen, es decir, aceptar releerlos y hacer que se releen por estas razones: para situarlos en su lugar en el tiempo y en el espacio; para alejarlos a fin de poder observarlos en su justa luz y perspectiva; para seguir las huellas de las transformaciones subjetivas y objetivas, y de su continuidad; para comprender en qué punto me encuentro; para poner, en fin, punto y aparte.

Marzo, 1980

La espina dorsal

Conferencia pronunciada en Florencia el 17 de febrero de 1955 para la sección florentina del PEN Club por invitación de Anna Banti; repetida posteriormente en varias ciudades italianas. Publicada en *Paragone*, n.º 66, junio de 1955.

1. En nuestra literatura de hoy se habla a menudo de un problema del personaje: personaje positivo o negativo, nuevo o viejo. Es ésta una discusión que si para algunos resulta ociosa, en cambio será siempre esencial para aquellos que no separen sus intereses literarios de toda la compleja trama de relaciones que une entre sí los distintos intereses humanos. Porque de entre las posibilidades que se le presentan a la literatura de influir en la historia, la que le es más propia, la única quizá que no sea ilusoria, es la de entender a qué tipo de hombre esa historia, con su múltiple y contradictorio hacer, le está preparando el campo de batalla, reflejando su sensibilidad, su impulso moral, el peso de la palabra, la forma en la que deberá mirar a su alrededor en el mundo. Esas cosas, en fin, que sólo la poesía (y no, por ejemplo, la filosofía o la política) puede enseñar.

Es evidente que este tipo de hombre que una obra o una época literaria presupone, sobrentiende, o mejor aún, propone o inventa, puede muy bien no ser uno de esos personajes de una pieza típicos de la novela o del teatro, pero sin duda existe

principalmente en esa presencia moral, en ese protagonista no menos identificado que encontramos en las poesías líricas o en la prosa de los moralistas, ese auténtico protagonista que, incluso en tantos novelistas, desde Manzoni hasta el mayor de los Verga, no se identifica con ninguno de los personajes.

Por ello, antes de preguntarnos si existen y cuáles son los personajes característicos de la literatura italiana de hoy, debemos empezar por preguntarnos si existe y cómo es un verdadero protagonista, un tipo de hombre que ésta, al menos implícitamente, presuponga o proponga.

2. La dificultad para contestar a esta cuestión es la misma que se nos presenta cada vez que formulamos una pregunta general sobre la literatura italiana de hoy, un juicio sobre su situación, una previsión sobre su línea de desarrollo. Esta fase literaria que muchos consideran bajo el epígrafe genérico de «neorrealismo» y que se caracteriza por una toma de conciencia de intereses en un sentido realista y por el predominio (tanto por su cantidad como por su resonancia) de la narrativa sobre los otros medios de comunicación, parece negarse a ser simbolizada y resumida en una fisonomía moral definida, en un carácter humano concreto.

Y no es cierto que la actitud de expresarse a través de perfectas caracterizaciones de hombres y mujeres, con la aureola del héroe o el claroscuro del «hijo del siglo» se haya dado sobre todo en el siglo XIX romántico ni que en nuestro país, tras los últimos brotes de la progenie romántica, tales como «el hombre dannunziano» o «el hombre crepuscular», la historia literaria no se deje leer en este sentido. Pues justamente la literatura del pasado inmediato, tan hermética como desprovista de personas, esa literatura de paisajes, de objetos, de sombríos estados de ánimo, esa literatura *de la ausencia*, como se la llamó, incluso esa literatura, proponía una imagen del hombre bien caracterizada (aunque lo fuera negativamente, por remitirnos a un verso famoso) y vinculada (también negativamente) a los tiempos. El «hombre hermético», el hombre que no se deja abrumar por otras razones que no sean las de los mínimos sobresaltos, que le calan hasta los huesos, que descubre su verdad

siempre al margen de todo aquello que invade la escena, este hombre avaro de sentimientos y sensaciones que, sin embargo, constituyen su única certeza, este hombre sin asideros, protegido por un áspero caparazón silíceo, escurridizo como una anguila, este hombre que parecía estar hecho para vivir tiempos infaustos y realidades no compartidas con un mínimo de contaminación y a la vez con un mínimo de riesgo, fue precisamente un caso típico propuesto por la literatura para resolver los problemas de las relaciones del hombre con su tiempo, en oposición a la historia que el juicio de hoy nos revela más compleja y ambivalente de lo que podía parecer.

3. ¿Tenemos que reconocer que «el hombre hermético» es el último personaje verdadero que ha sabido crear la literatura italiana? Desde luego no nos resulta difícil descubrir su presencia en medio de las experiencias de los maestros de la nueva narrativa y precisamente en aquellas obras en las que se operó una salida del clima hermético hacia las nuevas poéticas realistas.

El abstracto furor de Silvestre en *Conversazione in Sicilia* es el del hombre que siente la tragedia de la historia, pero que tan sólo puede moverse al margen de ésta, participando líricamente en ella. Y, por supuesto, no está más integrado en la realidad histórica el Ene Dos de *Uomini e no*, por mucho que maneje bombas y asista a reuniones políticas.

Pavese, que como actitud polémica antihermética escribe pequeños poemas con obreros, barqueros y bebedores, nunca nos hace olvidar que el protagonista no es el obrero, el barquero o el bebedor, sino el hombre que los observa de soslayo desde la mesa opuesta de la taberna, que desearía ser como ellos y no lo consigue. Es el desterrado Stefano, o el profesor Corrado de *Prima che il gallo canti* [Antes de que cante el gallo], el hombre que sabe que debe permanecer al margen y leer la historia que viven los demás, con los ojos metahistóricos del poeta intelectual.

Y así, en aquello que definiremos como el filón florentino o toscano de nuestra narrativa, lo que cuenta realmente no es la minuciosa reseña realista, sino el paisaje de memoria y

de nostalgia por el que aquélla se filtra, la sutil amargura de la precariedad de una posesión o de una relación. Siempre es el hombre hermético, levemente más cordial, con inquietudes más discretas que las de Vittorini o de Pavese, el que domina la escena.

Aún no nos hemos referido al escritor que empezó a escribir novelas mucho antes que todos los citados y que más explícitamente ha apuntado hacia una representación típica de los hombres de su tiempo; me refiero a Moravia. Pero también en él, ¿cómo no vincular la ausencia de participación moral de sus protagonistas, la mueca de habitual y aburrido disgusto, aceptado como un hecho ineludible? ¿Cómo dejar de reconocer su proximidad con el tema que es propio de toda su generación literaria, es decir, el tema de la falta de adhesión, de la relación negativa con el mundo?

La narrativa italiana contemporánea ha nacido, pues, bajo el signo de una ausencia de integración. Por una parte, tenemos al protagonista lírico-intelectual-autobiográfico; por otra, la realidad social, popular o burguesa, urbana o rural. El pretendido *Bildungsroman* político, las historias de acciones conspiratorias o partisanas, con un protagonista lírico-intelectual en contacto con el proletariado, que surgieron durante los primeros años de la Liberación, parecían ser el camino más natural para dar testimonio de la Resistencia, pero no lograron representar con acento veraz ni la angustia interior de sus protagonistas ni la actitud heroica y colectiva del pueblo.

4. Se ha dado el caso de alguno que, pese a ser intelectual de pies a cabeza, no ha tenido por ello complejos de inferioridad frente a la historia, sino que incluso se ha sentido seguro de ser el indicado para nutrirla y enriquecerla con su propia fantasía y cultura. Éste es el caso de Carlo Levi, quien afronta la controversia entre el mundo literario y el mundo real con la euforia de quien considera su interpretación y transfiguración simbólica como la clave segura de la realidad. Incluso en el drama de la pérdida de ilusión de los intelectuales por poder dominar la realidad italiana que Carlo Levi interpretó, describiendo en *L'orologio* la caída del gobierno de Parri, el autor termina ce-

rando el balance en activo, porque la verdad está del lado de la fantasía, a pesar de verse desmentida por la realidad política. Está claro que los términos del conflicto siguen siendo los mismos aun en este caso, a pesar de que en lugar del consabido yo intelectual torpe y afligido, nos encontremos a un intelectual feliz de ser como es y que se mueve plenamente a su gusto tanto en el mundo popular como en el de la política militante.

No es un hecho casual el que Rocco Scotellaro, el joven que más mereció la estima de Carlo Levi y que más supo aprender de él, fuera, de entre los escritores y poetas italianos, el que, con una agilidad extraordinaria, supiera realizarse en la vida política concretamente y no decorativamente. Como alcalde de su pueblo, aunque lo fuera por pocos años, no tuvo problemas de comunicación, de ruptura por aislamiento, pues entre su gente se encontraba totalmente a gusto e incluso se sentía realizado hablando con sus paisanos y haciéndoles hablar. También para él, el tema esencial, tanto en su poesía como en su prosa, es el fracaso en el terreno político práctico y el desquite en el plano de la transfiguración lírica. Es más, en *L'uva puttanella*, la hermosa novela que dejó inconclusa, cuenta la historia de su dimisión como alcalde, su retiro a la viña de su padre y el replanteamiento de su vida. Carlo Levi, por lo tanto, puede afirmar que *L'uva puttanella* tiene el mismo esquema y significado que *L'orologio*.

5. Si en Francia la narrativa afronta abiertamente las discusiones entre los intelectuales, su relación con el sentido que toman los movimientos históricos, consiguiendo someter a la atención general el problema de sus «mandarines», Italia, que no ha conocido nunca el *Intelligenzen-roman* (es decir, la novela que habla de escritores y de artistas y de sus discusiones e ideas, al estilo de Mann o de Huxley), tiene sin embargo una literatura que acusa, consciente o inconscientemente, la precaria condición del intelectual en la sociedad de hoy. Se diría que en Italia el hecho de ser intelectual se padece como un mal, como una condición negativa, sin redención, que ni siquiera inspira grandes alegrías como las de Kafka o las de Joyce, sino que se reduce a una inquietud sorda y limitada. Pensando en

la Rusia de Dostoievski y de Chéjov, vemos en cambio que el intelectual estaba entonces explícitamente representado como tal, con todo su bagaje de ideas. Tal vez Lukács, que se preocupa tanto de la «fisonomía intelectual del personaje», no sienta interés por una literatura tan poco definida en este sentido, y, sin embargo, también ésta constituiría sin duda un campo muy rico para sus investigaciones.

6. Nosotros, con nuestro temor, digamos que congénito, a caer en esquematizaciones de tipo sociológico, no queremos aventurarnos en este terreno; sólo observaremos de pasada que las pocas excepciones que existen a este rechazo a representar no ya la cultura sino ni siquiera la inteligencia, los pocos ejemplos de valor intelectual, moral o de acción, los encontramos en los personajes femeninos de algunos de nuestros escritores, y los encontramos con mucha frecuencia, o realizados poéticamente, o sólo en el plano de las intenciones, en los libros escritos por mujeres.

Sin duda, el personaje más hermoso de un escritor que, como Pavese, no creía en los personajes es el de Clelia de «Tra done sole» [«Entre mujeres solas»] –en *Bella estate* [*El bello verano*]–, que pone una tienda de modas en Turín. Se trata de una mujer trabajadora, autosuficiente, amarga, experta, todavía curiosa e indulgente hacia los vicios y hacia la sociedad que la rodea, pero con las defensas interiores de la persona que todo lo ha obtenido por sí misma; una patrona que sabe reconocer la valía de un hombre como Beccuccio, pintor de brocha gorda, al que se lleva a cenar y con el que se acuesta una sola y única noche, porque sabe que una relación tan sencilla y honesta es el máximo que se puede tener para que no acabe todo por deteriorarse; una Clelia que puede parecer fría y egoísta, pero que, sin embargo, se preocupa tanto por la suerte de Rosetta, imagen de la juventud y de la pureza de corazón en un mundo que todo lo contamina y destruye. Pavese, que debido a su triste violencia autodestructiva, acostumbraba a dar imágenes de sí mismo empobrecedoras y deformantes (incluso aquéllas tan crueles de su diario), nunca supo expresarse en un personaje autobiográfico de forma tan cabal (Clelia *c'est moi!*), tan posi-

tiva y tan pavesiana como a través de esta figura de mujer. En ningún personaje más que en Clelia supo Pavese hablarnos de lo que constituía el elemento fundamental de su vida, su verdadera tabla de salvación: el trabajo, su extraordinario, testarudo y devorador amor por el trabajo (la otra cara del diario), su desdeñoso orgullo de trabajador eficiente e incansable, la realización de sí mismo tanto en la creación individual como en la participación en un proceso productivo.

Este personaje positivo surgido casi a su pesar, en un cuento que no podemos decir que nos guste, bajo esas no descritas semblanzas femeninas que tenemos que adivinar con dificultad, pues con tal fuerza proyectan en ellas el carácter seco, brusco y terco del autor, si en sí tiene algo de nuevo, en otros aspectos no hace más que confirmar los términos de nuestra teoría. ¿Qué significado tiene el que, para crear un verdadero personaje que no esté solamente empapado de lirismo, tengamos que imaginarlo en una figura de mujer, sino el de una confirmación más de que la figura tradicional del intelectual se ha destruido y de que el encuentro del poeta con la realidad propuesto por la generación formada en el clima del hermetismo ha revelado su carácter voluntarista, y no se ha resuelto en una integración sino en un fracaso?

7. Como confirmación de este duro veredicto, vemos que en los narradores de la generación más joven el personaje del yo-lírico-intelectual ha dejado de existir, como si hubiera sido abolido drásticamente. El mundo real, el mundo de «los demás», aparece en primer plano, pero casi nunca es un mundo interpretado, analizado de forma que defina las razones directrices, las líneas de movimiento; no es un mundo reflejado desde una experiencia racional, sino un mundo que precede a la consciencia, tosco, aceptado en su totalidad sin inventario, ora con la exaltación de un violento transporte afectivo, ora con la pasividad de quien sólo puede hacer una reseña objetiva. No es que ya no exista el yo en los jóvenes narradores, sino que es un yo que se guarda mucho de formular pensamientos, de mostrar otros intereses que no sean los más elementales, poco más que fisiológicos, que no participa de aquello que se desa-

rolla ante los ojos con algo que se parezca a un juicio moral; el punto de vista del narrador desea estar lo más lejos posible de una posición intelectual.

En este clima, Vittorini pregona desde sus experiencias la cruzada por el triunfo del vitalismo virgen e irreflexivo, por la espontaneidad no contaminada de esquemas culturales, por el testimonio todavía caliente de vida; poética que tiene una historia bien definida en la literatura de la segunda mitad de este siglo, y que parece estar hecha expresamente para definir el aniquilamiento del poeta, del hombre, ante el poder de las cosas. Pero esta entrega a la vitalidad y a la incultura no es sólo un postulado crítico de Vittorini; es algo que está en el aire, un mal del siglo que abunda en los textos publicados o inéditos de los jóvenes. Y si vemos a los nuevos protagonistas moverse entre hechos sangrientos, estupros y atroces historias de miseria, e incluso a ellos mismos rompiendo cráneos, cometiendo violaciones o pidiendo limosna, siempre con la tranquila cerrazón de jóvenes irracionales, no nos impresionamos, pues sabemos que esto no es más que la extrema transmutación del protagonista lírico-intelectual, al que ya no le queda otra carta que jugar que no sea la anulación de sí mismo.

8. Conviene observar, sin embargo, que no toda esta narrativa que tiende hacia una representación objetiva del mundo popular y de su lenguaje nutrido de aportaciones dialectales se adscribe a la poética de la feliz ignorancia. Pues existe otra poética que emplea los mismos instrumentos, y es la de la refinada astucia que apunta hacia la exquisita utilización del material lingüístico plebeyo, hacia el *pastiche* estilístico de la jerga, hacia la recuperación por medio de un vocabulario denso y cargado de medios de expresión ya extinguidos. Pero tal vez las dos poéticas no sean tan opuestas como parecen, pues ambas presuponen una sensibilidad cultivada, un gusto o, mejor, una complacencia por lo primitivo, bien en el escritor, en su refinada astucia, bien en el lector, en su feliz ignorancia. Y encontramos en los sutiles textos, que ejemplifican tanto una como otra, algo así como un juego de guiños recíprocos, de trampas tendidas por el escritor refinado a espaldas del lector

ingenuo, presentándole una obra que parece tosca pero no lo es, o del lector refinado a espaldas del escritor tosco, valorando en él algo que éste no sabía que había expresado. En estas ambiguas operaciones creativas y críticas se perpetúa, por tanto, la antítesis entre los dos términos: conciencia intelectual y mundo popular. Y es aquí principalmente donde la conciencia intelectual se vuelve hacia el mundo popular como hacia algo contrapuesto y ajeno, aceptándolo como un sugestivo espectáculo, complaciéndose en sus formas rudas y groseras y buscando sutilezas ocultas.

9. El retorno de la poesía dialectal y el experimento de una narrativa escrita también en dialecto pueden considerarse asimismo bajo la enseña de una u otra de estas formas de gusto; pero creemos que nacen no como movimientos necesarios, sino como signos de regresión y de cansancio. El lenguaje literario debe estar siempre al tanto del habla vulgar, nutriéndose y renovándose a través de ella, pero no debe anularse en ella ni parodiarla por juego. El escritor tiene que saber decir más cosas de las que normalmente dicen los hombres de su tiempo; debe construirse una lengua que sea lo más compleja y funcional posible para su tiempo, y no fotografiar con complacencia los dialectos, sin duda llenos de sabor, de fuerza y de sabiduría, pero también de humillaciones vividas, de limitaciones impuestas y de hábitos que no ha sabido sacudirse.

10. El retorno al dialecto tiene también relación con el fenómeno más complejo de la vuelta al regionalismo. El realismo regional, que tuvo un claro sentido histórico durante los años posteriores a la unificación de Italia como toma de conciencia de las diversas realidades tan distintas e incommunicantes de la nueva nación, ha tomado un nuevo brío, también éste con su razón de ser, cuando, después de que el fascismo considera a Italia como incontemplable e incognoscible, se ha sentido la necesidad de un descubrimiento minucioso y profundo de nuestro país. El instrumento que hubiera sido más idóneo para satisfacer esta nueva exigencia, es decir, una literatura ensayística y comprometida en la que el escritor (como tantos de

nuestros viejos literatos) volviera a razonar sobre historia y política, ha sido descuidado, tras el logradísimo y ejemplar caso de *Cristo si è fermato a Eboli* [*Cristo se paró en Éboli*], en favor de una casi exclusiva dedicación a la novela y al cuento. Pero incluso esta primacía de la narrativa, esta creación fantástica de base tan compleja como la novela realista, no puede nacer más que en un terreno bien abonado por las ideas. Y en lugar de tantas novelas de tema regional y social nos habrían resultado más útiles libros que trataran de interpretar y razonar sobre pueblos, costumbres, instituciones y problemas. Hoy, en cambio, es a la novela o al cuento al que se le asigna la tarea de mostrarnos la «cara verdadera» de esta o aquella localidad geográfica. Pero es una demanda errónea, pues la novela vive en una dimensión histórica y no geográfica. El verdadero tema de una novela debería ser una definición de nuestro tiempo, pero no de Nápoles o de Florencia; debería ser una imagen que nos explique nuestra situación en el mundo. Los lugares concretos, los lugares más queridos, le son necesarios al escritor como formas determinadas de todo lo que se desarrolla en la historia, de todo lo que vive en ella; pero ni estos lugares, ni las costumbres locales, ni lo que es la «cara verdadera» de esta o aquella ciudad o población pueden constituir el verdadero contenido de la novela. El escritor, aun partiendo siempre de la realidad del pueblo que más ama y conoce, debe tener como meta el «hacer historia». Y la historia (así nos lo han enseñado) es siempre historia contemporánea, es participación activa en la historia del futuro.

Se dirá que no hay ningún escritor que apunte hacia una descripción sociológica y geográfica; los escritores que se sienten más vinculados a lugares concretos buscan en la expresión de un sentimiento, de un ritmo de vida, aquello que constituye el más secreto acento autóctono. Pero es precisamente en este exceso del factor emocional, en esta necesidad de exaltación nostálgica donde se produce el primer rechazo de la historia, pues la emoción, la exaltación afectiva, no son los mejores estados de ánimo para comprender el mundo de hoy. También en este caso nos encontramos en el vitalismo romántico, en la vaga mística coral. En lugar de ir en busca de un dios desco-

nocido en el confuso ritmo de las ciudades nuevas y antiguas, preferimos el hallazgo de alguna parca semilla de verdad en el ritmo mucho más medido y lineal de una existencia, de una aventura o de un amor, sobre un paisaje que se sitúe tras los personajes, que no se destaque sobre ellos y que, precisamente por permanecer detrás, por estar al margen y tener pocos contornos, adquiera realidad y evidencia.

11. Las formas poéticas que acabamos de reseñar que tienden a una objetividad sin intervención de un orden racional, sin pretensiones de juzgar, demostrar, o buscar una significación, son consideradas por algunos como afirmaciones de un deseo de honestidad superior, como un *nolite judicare*, como prevención de los peligros de un compromiso que determine la actitud del escritor frente a los hechos, como contrarias al voluntarismo, y especialmente al voluntarismo político.

Pensamos que el compromiso político y la participación constituyen, más que un deber, una necesidad natural del escritor de hoy y, más incluso que del escritor, del hombre moderno. No es la nuestra una época que pueda comprenderse permaneciendo *au dessus de la mêlée*, sino que, por el contrario, podrá entenderse mejor cuanto más se la viva, cuanto más cerca nos situemos de la línea de fuego. Ahora bien, no podemos desde luego reconocernos en el voluntarismo expresionista que inflama las venas y el lenguaje en un impulso de lirismo irracional, casi de comunión mística con las fuerzas colectivas. Como tampoco podemos reconocernos en los experimentos de una literatura que con ostensible modestia identifique la función histórica con la ejemplificativa y pedagógica.

Quien conozca lo compleja, delicada, difícil y rica que es la actividad política, y quien la ame por ello y se afane en practicarla, quien conozca los tesoros de ingenio, de sutileza, de paciencia y de moral necesarios para el éxito de una lucha en esta tarea, se sentirá siempre insatisfecho y molesto ante el escritor que imita desde fuera las operaciones del dirigente político y sindical, o ante el crítico que, con mayor facilidad aún, le pide lo siguiente: pasar del *análisis crítico* a la *denuncia*, a la *exposición de los remedios*, al *planteamiento de la lucha*, a la *crítica de las*

definiciones, a la *solución positiva*, y así sucesivamente. Esta tendencia de la literatura y del arte al remedo puro y simple de las organizaciones de partido y de las asociaciones gremiales no es sólo infantilismo político, sino un residuo de presunción intelectual en la que seguimos encontrando el viejo dualismo. El escritor, celoso del dirigente político y de la relación práctica que éste mantiene con la realidad, trata de repetir todo aquello que hace el dirigente político así como el desarrollo propio de su pensamiento; de repetirlo no en la realidad, sino sobre el papel, planteándose problemas típicos de lucha sindical y de organización, y resolviéndolos de la forma que considera más correcta y eficaz, con la ilusión de estar dando lecciones, de estar realizando una obra en cierta forma equivalente a la que verdaderamente cumple el político. Esta idea ilusoria de los escritores, y sobre todo de los críticos, tiene su raíz en la tradición del pensamiento de la vieja socialdemocracia, en su identificación de la predicación con la práctica, de la educación con la evolución, siendo también ésta una vía por la que se perpetúa el fracaso del intelectual frente a la realidad. Los hechos reales son siempre más importantes, auténticos e instructivos que los contados; y los militantes representados en los libros resultan demasiado inferiores, por evidencia humana, por novedad histórica, a los militantes que, poco a poco, trabajosamente, se van formando en la vida real.

12. Nosotros también nos contamos entre aquellos que creen en una literatura que sea presencia activa en la historia, en una literatura como forma de educación, de categoría y de calidad insustituibles. Y es precisamente en ese tipo de hombre o de mujer en quien pensamos (esos protagonistas activos de la historia), así como en las nuevas clases dirigentes que se forman en la acción, en contacto con la práctica de las cosas. La literatura debe estar destinada a esos hombres, debe, a la vez que aprende de éstos, enseñarles y serles útil, y eso puede hacerlo sólo de una forma: ayudándoles a ser cada vez más inteligentes, sensibles y moralmente fuertes. Las cosas que la literatura puede buscar y enseñar son pocas, pero insustituibles: la forma de mirar al prójimo y a los demás, de poner en relación

hechos personales y hechos generales, de atribuir valor a cosas grandes y a cosas pequeñas, de considerar los límites y vicios propios y los de los demás, de encontrar las proporciones de la vida, el lugar que ocupa el amor en ésta, así como su fuerza y su ritmo, y el lugar que corresponde a la muerte y la forma de considerar a ésta; la literatura puede enseñar la dureza, la piedad, la tristeza, la ironía, el humorismo, y tantas otras cosas necesarias y difíciles. Lo demás debe aprenderse en otra parte, en la ciencia, en la historia, en la vida, donde todos tenemos continuamente que ir aprendiendo.

13. Hemos dicho que no nos interesa una relación afectiva con la realidad; no nos interesan los estados emocionales, la nostalgia, el idilio, las imágenes lastimeras, soluciones engañosas para las dificultades de hoy; preferimos la boca amarga y algo torcida de quien no quiere ocultarse nada de la realidad negativa del mundo. Lo preferimos a condición de que la mirada contenga la suficiente humildad y agudeza para ser capaz de afeitar el destello de lo que inesperadamente se revela como justo, hermoso, verdadero y humano, en un hecho de civismo, en el modo de transcurrir una hora. Esta boca de mueca amarga que la literatura de la negación, de la crisis, del pesimismo programático y del existencialismo ha dibujado en el rostro del hombre espectador de un mundo de disolución y de masacre, aun no creyendo nosotros en la total negatividad del mundo, no tenemos el valor de sustituirla por una expresión más alegre, más dulce, o más radiante. Esta consciencia de vivir en el punto más bajo y trágico de una parábola humana, de vivir entre Buchenwald y la bomba H, es el punto de partida de todas nuestras fantasías, de todos nuestros pensamientos. Pero no podemos tampoco soportar la suficiencia, el cinismo frío, la mirada de quien todo lo sabe, pero no se quema, de quien no respeta y admira la acción, el valor, la perseverancia de hombres y mujeres. No queremos de ningún modo atenuar nuestra aguda consciencia de lo negativo, pues de este modo podemos advertir cómo soterradamente algo está en continuo movimiento, algo que se debate, algo que no podemos aceptar como negativo porque lo sentimos como

algo nuestro, como aquello que siempre acaba por diferenciarnos.

14. En un artículo de Gramsci hemos encontrado, citada por Roman Rolland, una máxima de sabor estoico y jansenista adoptada como un santo y seña revolucionario: «Pesimismo de la inteligencia, optimismo de la voluntad». La literatura que desearíamos ver nacer debería expresar, con la aguda inteligencia de lo negativo que nos rodea, la voluntad límpida y activa que espolea a los caballeros en los antiguos cantares o a los exploradores en las relaciones de viajes 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 de 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 abarca toda la lucidez racionalista del siglo XVIII. También nosotros desearíamos inventar figuras de hombres y de mujeres llenas de inteligencia, de valor, de anhelos, nunca satisfechos y tampoco «entusiastas», astutos o soberbios.

15. Pensemos en la revancha de la inteligencia humana racional sobre sus dos mayores enemigos: la astucia intelectualista, avara y alusiva, y el entusiasmo lírico irracionalista, panteísta y falsamente generoso. Creemos que es en la poesía donde debería producirse este fenómeno. Pero no será posible hasta que al concentrado rigor hermético (que ahora, para algunos arriada la bandera de la civilización de las letras e izada la de la civilización de las máquinas, se disfraza en la perfección abstracta y deshumanizada del engranaje industrial y el tubo cromado) se oponga la indiscriminada facilidad de entusiasmo coral de los epígonos whitmanianos. Estamos viendo ya, sin embargo, algunos signos de una poesía distinta, la que hoy necesitamos, de composiciones más largas, más complejas y más elaboradas, cimentadas en una trama de ideas, con apariciones de personajes, épocas y lugares. Si deseamos que la poesía sea más sólida e importante, hasta el punto de restablecer sus proporciones frente a la narrativa, es precisamente para que también ésta pueda ser a su vez más sólida e importante.

16. Volver a una consideración más serena de la función de las ideas y de la razón en la obra creativa significaría poner fin a una situación en la cual el yo del escritor es percibido como una especie de maldición y de condena. Y esto quizá sólo sucederá el día en que el intelectual se acepte como tal, se sienta integrado en la sociedad como parte funcional de ésta, sin evadirla ni rehurla, sin camuflarse ni castigarse.

Nuestra generación –si es que este término tiene algún sentido– es la que se identifica en el análisis y en el programa de Giaime Pintor: nuestra fuerza no podrá ser sed de trascendencia ni drama interior en presencia de un drama exterior tan imponente; nuestra fuerza sólo podrá ser la experiencia de este drama y esa *extrema frialdad de juicio*, esa *voluntad tranquila de defender la propia naturaleza* de la que Pintor nos dio un ejemplo tan nítido, pese a referirse especialmente al plano de la lucha y de la acción política.

La rebelión contra la propia naturaleza, característica del intelectual que no logra integrarse, es el sello de condena de muchos que sin embargo se creen o desearían ser hombres

nuevos, renovadores de la historia: frágil falange de eautontimorumenos, de moralistas que contradicen sistemáticamente sus propias inclinaciones del gusto, que quieren hacer pasar una desganada suficiencia esnob por rigor ideológico, una mezquina suficiencia populachera por culto de las tradiciones nacionales. Pero la renovación de la historia proviene de hombres que no tienen cuentas pendientes con su propia naturaleza ni con su formación, que saben que forman parte de un todo y que también los límites y los defectos, si son aceptados como tales, pueden trocarse en activo, en una economía de valores más compleja e inquieta.

17. Cierta atávico sentido del ahorro, agudizado por la conciencia de vivir en una época de enloquecido derroche nos exige que no nos amputemos la más mínima parte de nosotros mismos, y tratemos de utilizar en la medida de nuestras posibilidades lo que está detrás de nosotros.

El ejemplo de Pintor –una de las mentes humanas más ajena y opuesta al decadentismo, a la evasión y a la ambigüedad moral, y que procedía sin embargo de una educación literaria común a todo el decadentismo europeo– constituye un testimonio de cómo los libros pueden ser buenos o malos según como los leamos. En toda verdadera poesía existe una espina dorsal, un alimento para una moral rigurosa, para una posesión de la historia. El rigor de lenguaje, el rechazo hacia la complacencia romántica, el sentido de la realidad vivida y difícil, la no adhesión a las apariencias más espectaculares, la parca presencia del bien y de la belleza, constituyen la espina dorsal que Pintor, traductor de Rilke y lector de Montale, tomó de la civilización literaria que le había precedido; ésta es la lección de un estilo que aplicó a la acción, la inteligencia histórica. Nosotros consideramos ejemplar esta operación suya y, a través de ella, toda esa «civilización de las letras» se nos aparece bajo una luz menos menguante, con un relieve más firme y casi gallardo. Y así, a través de toda esa montaña de literatura de lo negativo que nos rebasa, esa literatura de procesos, de extranjeros, de náuseas, de tierras desoladas y de muertes al mediodía, quisiéramos encontrar la espina dorsal que también nos sostenga a nosotros,

una lección de fuerza y no de resignación a la condena. Y todo ello sin tratar de edulcorar nada ni adaptar a nuestro propio juego a quien no quiere estar en él. Pues lo que nos es útil de esta literatura es precisamente esa dosis de acidez que aún contiene, esos granitos de arena que nos deja entre los dientes.

18. Pese a ser ajenos a las tentaciones de lo irracional y lo oscuro, nos interesa, no obstante, el camino de los hombres que partieron a la lucha contra los monstruos, bien haciéndoles frente, impasibles, en terreno enemigo, bien disfrazándose ellos mismos de monstruos, o bien desafiándoles o sucumbiendo. Por eso seguimos a Thomas Mann, a Picasso, a Pavese, y tomamos nota de sus victorias y de sus fracasos. Y lo que nos interesa no es su «decadentismo» ante el que de vez en cuando alguien nos pone en guardia, sino lo que en ellos constituye el núcleo de humanidad racional, de esa típica claridad que toca el fuego y no se quema. Nos interesa su afán por trabajar sobre la base de todos los problemas de su tiempo, su confrontación de los términos de las antítesis más dramáticas, el haberse situado en el centro crucial de una cultura y de una época. Lo que debemos temer no es la decadencia, la irracionalidad, la crueldad, la carrera hacia la muerte del arte y de la literatura, sino la decadencia, la irracionalidad, la crueldad, la carrera hacia la muerte que leemos continuamente en la vida de los hombres y los pueblos, y de la que el arte y la literatura pueden hacernos conscientes o quizás inmunes, indicándonos la trinchera moral donde defendernos, la brecha por la que podamos pasar al contraataque. Estamos en una época de alarma. No intercambiamos el horror de las cosas reales por el horror de las cosas escritas, no olvidamos que con lo que tenemos que batirnos es con la realidad terrible aunque nos sirvamos de las armas que la poesía terrible puede proporcionarnos. El miedo por las cosas escritas es una deformación profesional de los intelectuales y que atañe sólo a éstos. Siempre que el joven, el obrero, el campesino que ha tomado gusto por la lectura abre un nuevo libro, lo hace con curiosidad, con esperanza y con sorpresa.

Así es como nosotros también deseáramos que fueran siempre abiertos nuestros libros.