

El viaje del narrador: estudio de **Narratori delle pianure**

Mirella MAROTTA
Universidad Complutense de Madrid

Dopo vari anni di silenzio, Celati ritorna ora con un libro che ha al suo centro la rappresentazione del mondo visibile, e più ancora una accettazione interiore del paesaggio quotidiano in ciò che meno sembrerebbe stimolare l'immaginazione.

Son las palabras con las que Calvino presentaba *Narratori delle pianure*¹, recogidas en la contraportada del libro, y con las que celebraba la aparición de una obra en gran medida fruto de conversaciones entre él y Gianni Celati, conversaciones que tenían como centro el sentido y la necesidad de la narración en el momento actual, entendiendo la narración en un sentido que podríamos denominar «ancestral» sobre el que nos detendremos más adelante, el problema de la comunicación/imposibilidad de comunicarse con los otros, aspectos de la estructura de la obra literaria. En la introducción que hace Celati a la edición de 1986 de *Finzioni occidentali*, enteramente escrita en honor a Calvino, termina diciendo:

Quando arrivavo a Parigi telefonavo a Calvino e lui diceva: «Vieni che parliamo». Nella torre di square de Chatillon scambiavamo notizie su letture fatte, idee che ci avevano colpito, e c'era sempre qualche mia tesi esagerata a cui lui rispondeva con domande assortite. Mi ascoltava un po' come il Gran Khan nelle *Città invisibili* ascolta Marco Polo. La sua attenzione per ciò che pensavo e andavo scrivendo ha orientato la mia vita.

¹ G. CELATI (1988)

Qualsiasi cosa facciamo comincia prima di noi, noi continuiamo uno svolgimento. In certi momenti c'è qualcosa nell'aria, che arriva come un suono, nel sentito dire in cui viviamo immersi: e questi sono incontri avventurosi, o piccole forme di risveglio, o l'annuncio della nostra sorte².

Podemos considerar, sin mucho temor a equivocarnos, que el fruto de esa evolución a que hace referencia el autor no son sólo los ensayos recogidos en este volumen sino sobre todo su obra narrativa posterior y muy en particular el libro que aquí nos ocupa. En este sentido, resulta interesante hacer un análisis tanto de la estructura como de los motivos centrales de *Narratori delle pianure* pues constituye una esencialización de corte minimalista y simbolista de procedimientos formales y narrativos presentes en la última obra de Calvino.

«LA CORNICE»

Lo primero que nos sorprende al abrir esta colección de cuentos es una serie de elementos presentes en su estructura que proceden, por un lado, de la tradición narrativa que va desde los cuentos orientales a el *Decameron* y, por otro, del ejemplo de Calvino al que ya nos hemos referido. Pero, como decíamos un poco más arriba, todo esto ha sido depurado dejando sólo la esencia, estructuras básicas en estado primigenio. La «cornice» que crea Celati es sólo un mapa, el mapa de un recorrido a través de distintos pueblos y ciudades de la llanura padana, todos ellos señalados con puntos, el cual, a su vez, se presenta recuadrado con una doble línea, claramente un marco, que lleva en la parte superior derecha el título *CARTA DELLE PIANURE*. Esta «cornice» se completa con la dedicatoria de la página precedente «A quelli che mi hanno raccontato storie, molte delle quali sono qui trascritte». La idea del libro sería la de un viaje a lo largo del río Po con treinta paradas, en cada una de las cuales se produce una historia. Esta idea nos es transmitida por la «cornice» que crea Celati, que en este sentido cumple perfectamente su misión de unificar y dar organicidad a los cuentos a la vez que se inserta en el contexto de una tradición claramente establecida en la literatura italiana (motivo por el cual hemos preferido mantener el término «cornice», perfectamente fijado para esta tradición, en lugar del correspondiente castellano). Pero al mismo tiempo nos parece importante señalar también una diferencia fundamental, el hecho de que no encontramos un «racconto cornice» sino

² G. CELATI (1986: VIII).

sólo una categoría visual, un signo gráfico, una representación del mundo, elemento éste decisivo dentro de la obra y que, como hemos visto, Calvino ponía de manifiesto en su presentación. De esta forma, el sentido del libro al que nos referíamos, el viaje a lo largo del Po, no aparece expresamente expuesto sino que es el lector quien debe deducirlo a partir de los elementos que le proporciona el autor. La primera consecuencia de este planteamiento es que en una obra como el *Decameron* el autor puede crear dos mundos, uno el de la «cornice» en donde se da la realidad cruda y cruel del momento y otro el de las «novelle» mucho más positivo, casi de evasión. Cuando un poco más adelante hablemos del sentido de *Narratori delle pianure* y lo relacionemos con la obra de Boccaccio, veremos que esos dos mundos están presentes también, pero, precisamente por no existir una narración marco, el autor tiene que crearlos ambos a través de los cuentos, lo que generará una curiosa mezcla de humor, sátira y crueldad de la vida.

Volviendo al tema de la «cornice» esencializada en signo visual, en la literatura italiana de los años 80 encontramos otro ejemplo similar en una obra que igualmente ha sido acogida con gran entusiasmo por la crítica, *Il bar sotto il mare* de Stefano Benni; aquí aparece un dibujo con las siluetas de todos los personajes del libro en la postura y colocación en que el protagonista narrador los encuentra al entrar en el bar; cada uno de los personajes será a su vez narrador y/o protagonista de uno de los cuentos, incluido el perro. La «cornice» que crea Benni es todavía más cercana que la de Celati a las artes visuales, no es el marco sino el cuadro mismo, un retrato de familia, por cierto, con clara influencia de Velázquez.

En todos los cuentos, con la excepción de dos, hay elementos que retoman la «cornice»; en los primeros encontramos una fórmula inicial que hace referencia a la idea de base: alguien cuenta una historia que el narrador cuenta a su vez. Esta fórmula inicial retoma la del cuento clásico, del tipo *Mil y una noches* puesto que *a)* está siempre situada en el mismo lugar de la narración, *b)* está siempre puesta en boca del mismo narrador y *c)* presenta una semiidentidad lingüística. Así, cuento a cuento vamos encontrando:

Ho sentito raccontare la storia di un radioamatore di Gallarate, provincia di Varese... (cuento número 1) ³.

«Racconterò la storia d'una ragazza giapponese che ho conosciuto a Los Angeles. (cuento número 2) ⁴.

³ G. CELATI (1988: 11).

⁴ G. CELATI (1988: 16).

I due bambini mi hanno raccontato che...» (en este caso, cuento número 3, no tenemos fórmula inicial pero encontramos esta frase a mitad del cuento) ⁵.

Questa è la storia di tre fratelli che...» (cuento número 4) ⁶.

Quando era a Los Angeles, il narratore di questa storia ha abitato a lungo nella villa ...» (cuento número 5) ⁷.

C'è una donna non più giovane che svolge da moltissimi anni l'attività di domestica a ore in varie case borghesi di Cremona. Di lei si racconta che ... (cuento número 7) ⁸.

In un piccolo paese in provincia di Parma, non lontano dal Po, mi è stata raccontata la storia d'un vecchio tipografo...» (cuento número 9) ⁹.

Un amico tedesco mi ha raccontato la storia d'un operaio della Ruhr... (cuento número 25) ¹⁰.

Ho sentito raccontare la storia d'una donna che... (cuento número 27) ¹¹.

Como se puede ver, esta fórmula aparece en todos los cuentos del principio, luego salta uno o dos, a continuación desaparece durante bastante tiempo para volver el autor a recordárnosla un par de veces poco antes del final de la obra. El resto de las historias (salvo la 13 y la 14) se insertan en la «cornice» simplemente a través de la información que da el narrador (que puede aparecer explícitamente, como en los ejemplos que hemos visto, hablando en primera persona o no) de la localidad en la que sucede la historia. Hay que decir, para completar este esquema de la obra, que algunos protagonistas pueden moverse de un sitio a otro, de forma que un mismo cuento abarque varias localidades; así, en el mapa de la llanura tenemos señalados 43 puntos, mientras que los cuentos son sólo 30.

En cuanto a las narraciones, tienen una estructura muy elemental, sin derivaciones o composiciones. Cada cuento es autónomo del resto, se cierra en sí mismo y no genera otros. Parece evidente que Celati ha querido volver a los ejemplos más primitivos de colecciones de cuentos, a formas básicas como las de *El collar de perlas*, cuya imagen, la de un hilo que ensarta una serie de elementos todos iguales, todos al mismo nivel, se nos sugiere claramente en el mapa de la llanura padana. Hay sólo dos cuentos un poco más complejos: uno es el que abre el libro, escrito en honor de Calvino y sobre el que volveremos más adelante; el otro es el que hace el número 15, justo en

⁵ G. CELATI (1988: 23).

⁶ G. CELATI (1988: 26).

⁷ G. CELATI (1988: 32).

⁸ G. CELATI (1988: 41).

⁹ G. CELATI (1988: 50).

¹⁰ G. CELATI (1988: 118).

¹¹ G. CELATI (1988: 126).

el medio de la obra, que tanto por el título como por la forma nos recuerda a las *Mil y una noches*. En «La città di Medina Sabah» encontramos el clásico esquema de cajas chinas por el que una historia se mete dentro de otra y cada una se resuelve con la que cuenta otro personaje; el argumento sería el siguiente: «Un giovanotto di Mirandola, in provincia di Modena, aveva studiato per diventare ingegnere.» Es destinado a trabajar en Africa y durante tres años no se tienen noticias de él. Cuando vuelve a su pueblo se niega a hablar de lo que le ha pasado ni de dónde ha estado. Decide casarse y el padre de la novia le dice que le dará la mano de su hija si cuenta su aventura en Africa, a lo que él contesta que sólo la contará en el banquete de boda. Llegado el momento, narra a todos los asistentes que mientras conducía un camión lleno del material que debía instalar, él y sus acompañantes sintieron una música, dejaron el camión y se dirigieron a pie hacia aquel sonido; les acogieron unas mujeres que les invitaron a su casa y les dieron de comer y beber. Estuvo muy agasajado durante una semana oyendo constantemente la música que no se sabía de dónde provenía. Después de una semana, abandonó a sus compañeros y se fue hacia el camión, que encontró desvalijado y sin la carga. Cuando en la ciudad intentó denunciar el robo lo metieron en la cárcel porque había perdido algo muy valioso propiedad del gobierno. En esa cárcel, donde estuvo un año, encontró un «raccontatore bandial» quien le cuenta que lo que le ha pasado a él le pasa a todos los camioneros que viajan por la ciudad de Medina Sabah y que muchos saben perfectamente que terminarán en la cárcel, pero el placer de ser acogido por esas mujeres y oír esa música es tal que prefieren aceptar esa consecuencia.

Quando lo sposo ha finito di raccontare la sua storia al banchetto di nozze, nessuno sapeva cosa dire e c'è stato un gran silenzio. Il giorno dopo un amico gli ha chiesto perché avesse aspettato tanto tempo prima di rivelare cosa gli era successo in Africa; il raccontatore ha risposto che lui non sopportava le chiacchiere ai banchetti di nozze, e riservandosi quella storia per l'occasione era sicuro che avrebbe tappato la bocca a tutti ¹².

Están claras en el cuento las influencias de tipo clásico, en el motivo del viajero que es atraído por el canto y los agasajos de las mujeres, así como de tipo oriental, el hecho de que el que se cuente la historia se pone como condición para que se produzca una acción determinada, en este caso la boda, además de la estructura a la que ya habíamos hecho referencia: tenemos el cuento que el autor presenta al lector, dentro de éste la historia que el protagonista cuenta en la boda y dentro de ésta la que el «narratore bandial», sobre el que volveremos, cuenta al protagonista. Pero también tenemos la presen-

¹² G. CELATI (1988: 77-80)

cia clara de elementos que nos reconducen a la actualidad, el principio, que no hemos visto en detalle pero que nos habla de un ingeniero que para lo que es enviado a Africa es para instalar ascensores, y el final en donde todo el hecho del narrar, todo el misterio que creaba el que el protagonista no hubiera querido contar a nadie lo que le había ocurrido mientras estaba fuera, se resuelve de forma muy pragmática e irónica al descubrir que tenía como único fin impedir que los invitados hablaran durante el banquete de boda (es importante a este respecto señalar la oposición entre narración y charla desordenada y sin sentido).

Volviendo a la «cornice», veámos al principio que no contiene una historia que sirva para dar sentido a las otras pero que, en su esquematicidad, es capaz de transmitirnos la idea que ordena la obra, es decir, nosotros podemos considerarla un libro de viaje en el sentido más tradicional del término: un diario que toma nota del camino pero que se escribe en cada parada; el viajero avanza de pueblo en pueblo, el movimiento produce la posibilidad del texto escrito pero su realización sólo se concreta en los momentos de reposo. También desde este punto de vista la «cornice» de Celati entronca con una tradición claramente decameroniana; según progresamos en la lectura de las distintas historias, nos damos cuenta de que el narrador de alguna manera también huye de la peste, de una peste de un tipo abstracto e incomprensible, y en ese sentido propia del mundo actual, que ha acabado con los valores de la «società civile». Para expresarlo de otra forma podemos usar una máxima que ha quedado perfectamente establecida a partir del formalismo, la salida del viajero se produce por una carencia o un daño recibido; ambas cosas están claras en la obra, carencia de sentido y de respuestas sobre nuestro mundo, sobre la sociedad en que vivimos, daño inferido al género humano en su conjunto, citando otra fuente que nos parece clara en este planteamiento inicial de la obra, «astratti furori (...) per il genere umano perduto»¹³.

La literatura tanto italiana como de otras lenguas y culturas que usa como pretexto para la obra una salida del protagonista, el abandono de su casa y de lo conocido, es prácticamente inabarcable; el viaje supone la destrucción de ciertos límites, del confort, de la estabilidad, de alguna manera se asemeja al suicidio en cuanto ruptura de todo tipo de fronteras, incluida la de la vida. Pero el objetivo que se pretende alcanzar con esta salida puede ser de muchos tipos y el viaje varía sustancialmente en virtud de lo que el viajero pretenda obtener de él. Cuando la meta del viaje es el viaje mismo, su objetivo el camino, la marcha, la salida no se basa en la búsqueda de un bien divino o sobre-

¹³ E. VITTORINI (1966: 5).

natural (como en el caso arquetípico de la *Divina Commedia*), ni en la obsesión de la conquista, sino en el intento de dar respuesta a las preguntas que el hombre se hace sobre sí mismo, sobre su tiempo y su espacio. La diferencia del viajero-peregrino moderno con el antiguo, es que éste tenía una meta, la salvación de su alma, la búsqueda de la amada, etc., mientras que aquél, el que nace del Romanticismo y llega a nuestros días, no tiene más meta que su propio ser.

No obstante todo lo dicho, y dejando claro que si el viaje de Celati por la llanura padana tiene un fin es la reflexión sobre el género humano, es importante resaltar otro elemento fuertemente presente en el libro, la relación viaje-escritura. Volviendo otra vez a la teoría sobre el viaje, resulta evidente que dicha relación es básica en cualquier obra de este género: formalmente, el viaje no existe si no se da cuenta de él; es más, la salida no es, en la mayor parte de los libros de viajes clásicos, por lo menos desde el siglo xvii al xx, sino el pretexto (en sus dos acepciones) para el texto escrito, verdadero objeto del viajero. Sin embargo, Celati expresa y potencia esta relación de una forma muy clara, desde el título, donde el sujeto son los narradores que, en la ficción que él crea, le cuentan las historias que transcribe o recrea, a la «cornice» donde, como hemos intentado demostrar, se une la dedicatoria a quienes le han contado historias con las ciudades donde estas historias se desarrollan con el camino que une con su movimiento invisible todos los puntos, al último de los cuentos, fin del viaje, ya en la desembocadura del Po, fin de la reflexión y al mismo tiempo inicio de un nuevo camino que llevará a los «giovani umani in fuga»¹⁴ hacia alguna parte.

LOS CUENTOS Y EL CONTARLOS

«The simplest pieces (...) are the most enigmatic for this very reason: they have no beginning middle and end. They exist simultaneously»¹⁵.

Esta frase del «Minimal», en alguna medida emblema del movimiento, tiene mucha relación con un fenómeno curioso que se ha producido en la literatura italiana sobre todo a partir de final de los años 70. El cuento o narración breve, forma poco frecuente desde el siglo xvii y que el auge de la novela del xix había relegado casi completamente al olvido, vuelve a cobrar importancia y se convierte en la forma de narrativa más querida por los autores de las últimas dos décadas. Barbara Rose, en el mismo artículo en el que

¹⁴ Es el título del último cuento.

¹⁵ La frase es de Roger SATTUCK y la recoge Barbara ROSE en su artículo «ABC Art» (1965).

recogía la frase de Roger Shattuck con la que hemos empezado este apartado, explicaba que la contemplación (en nuestro caso la lectura) de la obra tiene que ser rápida porque el espectador (lector) deberá emplear su tiempo en reflexionar sobre ella. Probablemente ésta sea una de las causas por las que nuestro tiempo prefiere las formas breves. Y Calvino, después de haber usado prácticamente durante toda su carrera como escritor esta forma narrativa, nos propone «rapidità» y «leggerezza» como valores que perdurarán en el siglo que viene ¹⁶. El cuento es la forma de este momento precisamente por su concisión, por su brevedad y porque gracias a estas características, como apuntaban los minimalistas, el autor puede concentrar una carga mayor de contenido, un mensaje más profundo en una forma más básica a cuyo análisis el lector dedicará un tiempo más extenso.

Il racconto tende al polimorfismo, è non totalizzante e non sistematico per eccellenza. (...) Il racconto piú che risolvere suggerisce, piú che svelare propone una serie di tracce che sta al lettore ricomporre in un proprio quadro. (...) Il racconto è spesso privo di antifatto come di finale risolutore. E uno spaccato di tempo/spazio sospeso, mosso da un gioco di allusioni ed elusioni, di storie, caratteri ed eventi intravisti, inquadri sulla base di un procedimento sempre indiretto ¹⁷.

Il romanzo è la narrativa dal tempo mitico, che apre mondi totali (anche se spesso sa che sono impossibili), che esce dal tempo episodico delle nostre giornate.

Il racconto invece, inteso nella sua essenza di narrazione breve e irrelata, frantuma il tempo, spezza la continuità di cui abbiamo desiderio, imita la dannazione che ci inchioda a non fare piú sogni lunghi e belli e ci costringe a rimandare sempre alla notte successiva il sogno di quel mondo favoloso da *Mille e una notte* appunto, che abbiamo perduto per sempre ¹⁸.

Il racconto inizia dove l'analisi psicologica si risolve o naufraga, inizia cioè da una falsa fine ¹⁹.

Son citas sacadas de un Congreso sobre el cuento que tenía como objetivo dejar hablar a los propios autores sobre el por qué de su elección. Todos insisten sobre la misma idea, no vivimos un tiempo continuo sino un tiempo fragmentado; el tiempo queda definitivamente roto, añadimos nosotros, a partir de Einstein con la aparición del concepto de relatividad y toda la literatura italiana contemporánea es hija, en mayor o menor medida, de la aplicación que hace Pirandello de este concepto. La velocidad con que vivimos nuestra vida sólo nos permite lecturas breves, sin principio ni final, sin moraleja (por lo menos desde el punto de vista formal y como declaración de principios del

¹⁶ I. CALVINO (1988).

¹⁷ A. TAMBURINI (1989: 66).

¹⁸ V. COLETTI (1989: 16-17).

¹⁹ C. PIERSANTI (1989: 88).

autor, aunque en la mayor parte de los casos la realidad sea otra), sin análisis psicológico de los personajes, sólo una reflexión o una instantánea de tiempo-espacio.

Otra escritora, presente también en aquel Congreso, estudia las líneas generales que caracterizan a los cuentos de estos últimos años y encuentra que son básicamente dos: la velocidad de la escritura y la coloquialidad de la exposición;

La scrittura del racconto si offre subito come presa di parola accelerata; non solo per la velocità sintattica del periodo d'apertura, ma anche per l'immediata presentazione dell'ingrediente tematico (...). A queste note introduttive dell'intonazione globale del testo seguono poi, caso per caso, tutta una serie di procedure fortemente orchestrate in senso conversazionale ²⁰.

El sistema que ella usa para demostrar esta teoría es el de coger el párrafo inicial de una serie de cuentos de autores bastante representativos, entre los cuales también varios de Calvino, y ver de qué manera se entra en la acción. Nosotros hemos seleccionado, usando el mismo sistema, los siguientes inicios de los cuentos de *Narratori delle pianure*:

Salivano in treno a Codogno tutti i venerdì, e il bambino andava a Milano perché i suoi genitori erano separati; doveva passare cinque giorni col padre a Codogno e il fine settimana a Milano con la Madre. La bambina andava a Milano perché era in cura da uno psicanalista, per un suggerimento di qualche dottore, che suo padre aveva trovato giustissimo.

Lei forse aveva 13 anni, lui forse 11. Siccome a casa entrambi si annoiavano sempre a sentir parlare i loro genitori, s'erano formati l'idea che i genitori sono tutti noiosi. Poi hanno sviluppato l'idea, giungendo alla conclusione che tutti gli adulti sono noiosi. Infine alcune circostanze li hanno portati a credere che genitori e adulti, più che noiosi, sono cretini: veramente così cretini che non val la pena di badare a ciò che dicono o fanno ²¹.

El primer párrafo de este inicio podríamos considerarlo como «antefatto», elemento que aparece muy pocas veces en Celati al igual que, según veíamos en la cita de Tamburini, en otros escritores de estos años. Pero aquí tiene la finalidad de introducirnos en lo que para el escritor es la sociedad actual, la sociedad de los adultos que hace sufrir a los niños, siempre emblema de la pureza y la inocencia y frecuentemente también del último reducto de inteligencia y sensatez, convirtiéndolos en «pendolari» a causa de sus ideas absurdas. Pero es realmente el segundo de estos párrafos el que nos interesa: tiene un ritmo rápido y precioso que explica el proceso, igualmente

²⁰ F. RAVAZZOLI (1989: 40, 41).

²¹ G. CELATI (1988: 21).

rápido, por el que los niños llegan al convencimiento de que no merece la pena ocuparse de los adultos. Verdaderamente, el cuento podría terminar aquí, y de hecho el resto no aporta nada más a este concepto general. A partir de este momento, el narrador va refiriendo cómo se dedicaron a buscar adultos que no les parecieran «noiosi» y a seguirlos para ver si era verdad y cómo todas las veces quedaban defraudados, hasta terminar perdidos demasiado lejos de sus casas y envueltos en una densa niebla de la que no les fue posible salir (en los cuentos de esta colección aparecerá otras veces esta niebla como signo de la imposibilidad de encontrar «un lieto fine»²² para la historia o, en general, para el mundo en el que vivimos).

Los dos inicios que recogemos a continuación apuntan en la misma dirección, en la de una literatura que quiere demostrar su actualidad, en el doble sentido de coherente con el mundo del lector al que va dirigida y distinta de la de momentos precedentes, poniendo como elemento central la rapidez en la exposición y en la presentación del argumento:

Una donna ogni giorno va a lavorare in macchina, percorrendo una cinquantina di chilometri tra andata e ritorno. Il momento più difficile della sua giornata è quando al ritorno si ritrova sulle strade di casa, e si mette ad ascoltare il tempo che passa²³.

In quel tratto della costa libica c'era allora un deserto di sabbia. Dal mare verso l'interno, dei ciglioni di roccia salivano a gradini, e sotto il primo ciglione era stata scavata una grotta profonda. La mattina del 21 gennaio 1941, un gruppo di ufficiali e soldati s'è svegliato sentendo dei cannoni che sparavano e una voce fuori dalla grotta che diceva: «Come on!»

Subito i due ufficiali superiori nella grotta hanno messo un colpo un canna alle loro pistole, per mostrare che avevano intenzione di suicidarsi.

Poi però uno dei due ha chiesto ad un tenente strabico: «Cosa facciamo?» Il tenente strabico ha suggerito: «Arrendiamoci.» «Bene», ha risposto l'altro ufficiale, «se ne occupi lei»²⁴.

Son inicios absolutamente desprovistos de retórica, en los cuales encontramos un tiempo que parece correr porque se le impone un ritmo muy rápido que no deja que la «idea feliz» del autor se sedimente. En los párrafos recogidos, por otra parte, se nota ya la segunda de las características de estas narraciones que señalaba Flavia Ravazzoli, la coloquialidad de la expresión. Si tomamos por ejemplo el primero de los cuentos que hemos visto, el de los niños que viajan entre Codogno y Milán, encontramos en esas pocas líneas un número muy importante de elementos claramente conversacionales típi-

²² El cuento número 11 se llama así, «Idee d'un narratore sul lieto fine».

²³ G. CELATI (1988: 46).

²⁴ G. CELATI (1988: 115).

cos de la lengua oral como apócope y elisiones: *s'erano, val la pena*, o léxico poco frecuente en la lengua escrita: *cretini, badare*. Pero el elemento más importante usado por Celati para crear esta ilusión de lenguaje oral es el uso del imperfecto como tiempo verbal preferente, lo que produce una extraña sensación en el lector y un choque continuo al romper sus expectativas en cuanto a la lengua dentro del texto. Este uso, además, tiene la función de dar al narrador una voz anónima, impersonal, lo que, como veremos un poco más adelante, es objetivo primordial de Celati.

Recogemos sólo dos ejemplos de este procedimiento que, en cualquier caso, es tan frecuente en la obra que resulta quizá el elemento más sobresaliente en una primera lectura.

*Si installavano dunque in quella casa i fidanzati; e, giorno dopo giorno, vagando per l'isola ritrovavano i punti descritti da Archie. Ritrovavano la città dei conigli selvatici, una duna piena di tunnel che sembrava una metropoli sotterranea. Ritrovavano il sentiero lastricato sul promontorio coperto d'erica (...). Ritrovavano una vasta spiaggia sopraelevata sulla costa orientale, che l'anno prima era per metà crollata in mare*²⁵.

*I poliziotti lo portavano in uno stanzino e lo picchiavano a lungo in testa col manganello, (...). Così i quattro fuggivano dalla porta di servizio portandosi dietro l'amigo morto. (...) e all'ultimo momento deviarono per un viottolo in mezzo ai campi, (...). I quattro abbandonavano la macchina colpita e con l'altra fuggivano a fari spenti per i campi; decidevano di non tornare a casa per non essere arrestati*²⁶.

En ambos episodios, sacados de los cuentos que abren y cierran la colección, podemos ver claramente cómo imperfectos de indicativo se usan para acciones que se producen de forma instantánea y que terminan en sí mismas, es decir no durativas, para las cuales la norma lingüística italiana prescribe el «passato prossimo» o el «passato remoto». Y sin embargo Celati usa un tiempo «no apropiado» y convierte a esta trasgresión de la norma en portadora de una serie de significados fundamentales para él: en primer lugar el que ya habíamos comentado de oralidad y coloquialidad en la expresión; en segundo, este uso del imperfecto, cuando es utilizado en el sentido que podría denominarse histórico o cronístico, sirve para dar un tono épico a la narración, elemento que, obviamente, nos conduce una vez más a los cuentos, los narradores, el haber oído contar una historia, etc. Pero además, en ambas citas los imperfectos se encuentran en una sucesión que tiene el valor de poner de manifiesto aquello que el autor quiere transmitir al lector. En la pri-

²⁵ G. CELATI (1988: 13-14).

²⁶ G. CELATI (1988: 139-140).

mera, que como decíamos está tomada del cuento que abre el libro, el hecho de ir descubriendo una serie de elementos en una isla de la que los protagonistas habían oído hablar, pero que no conocían, es lo que lleva al desenlace de la acción; en el segundo, los imperfectos dan la sensación de rapidez, de precipitación, de la fuga hacia ninguna parte de los cuatro jóvenes.

Son, como no podía ser de otra forma, los dos cuentos más importantes del libro; veíamos que Celati reserva el lugar central, el cuento que hace el número 15, para una narración que nos evoca las *Mil y una noches*, emblema de lo que para él es la colección de cuentos; los que hacen los números 1 y 30 son el principio y el final del viaje, el punto de partida y el de llegada y por lo tanto los que contienen la carga mayor de información, tanto retórica como conceptual, que transmitir al lector. Después de un trabajo que creemos bastante minucioso de fichado de todos estos imperfectos usados fuera de la norma y habiendo constatado que se encuentran en todas las narraciones, hemos podido comprobar que es precisamente en estos dos cuentos donde aparecen con mayor frecuencia y donde tienen un papel más claro de configurar el significado de la narración.

Hasta aquí hemos expuesto cuáles son los elementos que los cuentos de Celati comparten con los otros aparecidos en Italia en las últimas décadas. Ahora nos interesa analizar lo que encontramos en esta obra de personal, lo que la diferencia de las otras. Todo el soporte teórico sobre el que se fundamenta *Narratori delle pianure* aparece claramente expuesto en *Finzioni occidentali*. Allí encontramos que la poética de Celati tiene dos pilares, Italo Calvino por una parte, ya lo habíamos dicho, y Walter Benjamin por otra. Rastros de las obras de Calvino los encontramos diseminados por todo el libro, pero hay algo más, que no se ve tan fácilmente y que Celati explica: ambos escritores, junto con Carlo Ginzburg, Enzo Melandri y Guido Neri trabajaron sobre el proyecto de una revista que no llegó a ver la luz;

Il progetto si riferiva ad una serie di temi collegati attorno al nucleo delle tracce, dei residui, dei frammenti di ordini invisibili a cui si accede per una via che non ha niente a che fare con i criteri dell'evidenza, né con la conoscenza sistematica dell'oggetto di studio. Ed è la regione dell'archeologia, o del risvolto della storia, dove molte discipline (dalla linguistica, alla filosofia, alla storia, alla narrativa) ci sembrava trovassero un terreno comune, e inoltre da dove sorgeva un richiamo verso quello sfondo di infinite tracce eteroclitiche che è la città moderna²⁷.

Leyendo estas líneas nos damos cuenta de que, efectivamente, el libro es también una especie de «sub historia» o de arqueología de la ciudad moderna donde, a través de esos residuos o huellas descubrimos al hombre que la

²⁷ G. CELATI (1986: 212-213).

habita (después de varios años estudiando los libros de viajes, debo decir que pocas veces había encontrado una frase que los definiera tan bien).

El otro polo de la obra se asienta en las teorías de Benjamin sobre la narración. De nuevo las encontramos sintetizadas por el propio Celati en *Finzioni occidentali*:

Diceva Walter Benjamin che il romanzo moderno nasce dall'isolamento dell'individuo, e in ciò è il contrario delle narrazioni orali della tradizione, le quali costituivano uno scambio diretto d'esperienza tra gli individui, e uno scambio di quei «consigli» in cui si risolvevano sempre le storie (ossia l'agnizione). Questo definisce bene il passaggio dalla favola alla fabulazione: alla trasmissione d'una tradizione-esperienza (come può essere un proverbio) subentra l'informazione su una esperienza che la tradizione non conosce. Sdoppiamento tipicamente moderno questo tra l'esperienza come memoria persa nel fondo dell'origine, e l'informazione come registrazione burocratica d'una memoria altrimenti destinata a perdersi ²⁸.

Es decir, Celati, a través de Benjamin, opone el concepto de narración oral transmitida de unos narradores a otros, al de información típico de los tiempos modernos; la narración era el resultado de una cultura ancestral y colectiva, perteneciente a todo un pueblo, la información es particular y privada del informador, que la da en la medida en que considere oportuno. Como observa Carla Benedetti, la primera consecuencia de este debilitamiento de la tradición oral, de lo que Celati llama «*esperienza accumulata*» es el hecho de que el autor vive una relación de apropiación hacia su producto, de forma que se convierte en parte no sólo integrante sino fundamental de él ²⁹. Pero además, nos parece importante resaltar el hecho de que Benjamin, y Celati con él, relaciona esta información privada, no colectiva, que lleva al aislamiento del individuo, con la novela mientras que dota a los cuentos o narraciones cortas de los elementos positivos de la oposición.

En otro momento de la misma obra dice:

Credo si possa dimostrare che in questo universo la scrittura non compare come sostituto dell'antico sapere trasmesso dalla parola orale, ma all'inverso come una pratica senza un sapere specifico, più o meno un parlare senza oggetto com'è la retorica sofista secondo Platone ³⁰.

Giunti a questo punto, il raccontare, che è sempre recupero d'un passato che ci appartiene attraverso l'epica, attraverso una genealogia che fa di quel passato la nostra origine, cede il posto alla collezione, alla raccolta di tracce di sistemi scomparsi, la cui testimonianza è solo testimonianza di un taglio» ³¹.

²⁸ G. CELATI (1986: 37-38).

²⁹ C. BENEDETTI (1993: 31).

³⁰ G. CELATI (1986: 136).

³¹ G. CELATI (1986: 189).

En el cuento que ya hemos visto anteriormente, «La città di Medina Sabah», encontramos esta misma afirmación introducida de una forma divertida dentro del argumento de la historia. Cuando el protagonista está en la cárcel y encuentra al «raccontatore bandial» al que pide que le explique lo que le ha sucedido en la ciudad, éste lo primero que hace es explicarle la diferencia entre sí mismo y otro narrador, un «girot» que también está encarcelado. Los girot, le dice, son contadores de genealogías y no hay que fiarse de ellos porque les pagan por adelantado para que se inventen las de familias que quieren aparentar ser poderosas; los contadores de historias como él, por el contrario, no inventan lo que dicen, sino que refieren aquello que realmente dice la historia. Un día el «raccontatore bandial» ha visto de lejos pasar al girot y le ha reconocido porque es capaz de distinguir a uno aunque lo vea desde muy lejos, le ha gritado «Ehi, girot, ti ho visto!» y el girot ha salido corriendo para esconderse avergonzado³².

En otros cuentos encontramos también esta exaltación de la narración oral frente a otras formas que él asocia con la novela; en este caso esa forma es la de la genealogía, en otros habla simplemente de información. Ya habíamos recogido en otro artículo las palabras de Piersanti, discípulo de Celati, que explicaba que a él le había perseguido siempre la «necesidad» de leer las grandes novelas de la literatura universal, como *Guerra y paz*, y que leía y escribía cuentos porque los cuentos no persiguen nunca a nadie. Esta frase tiene mucho que ver con lo que Celati llama «riserve»³³: el mundo en el que vivimos está lleno de opiniones, de información fuerte, tajante, entregada toda de un golpe; los cuentos, por el contrario, siempre reservan, guardan algo que no tienen tiempo de decir y en eso basan su perdurabilidad. Volvemos a la rapidez, a la falta de tiempo de que hablábamos unas páginas más arriba; lo que el autor no dice es lo que despierta el interés del lector y lo que permite que el cuento siga vivo a través de los años.

LOS TEMAS

A parte de todos los cuentos de esta colección que tratan sobre los los cuentos mismos o sobre quienes los transmiten a los otros hombres, podemos

³² G. CELATI (1988: 79).

³³ Desde el 13 de noviembre de 1988 y durante todo el 1989 Celati dirige una columna semanal en *Il manifesto* llamada «I narratori delle riserve» en la que recoge, precedidos de una introducción suya, cuentos de narradores italianos y extranjeros situados más o menos al mar-

decir que Celati divide las narraciones en tres grupos temáticos: las que hablan de problemas de comunicación entre los seres humanos, las que tratan sobre las apariencias y las que investigan sobre los problemas de esta sociedad finisecular. Ya hemos mencionado en otra ocasión la importancia que el autor da a la estructura de su obra y cómo aprovecha las posiciones 1 y 30 para dar la mayor carga de información; como por problemas de extensión no analizaremos más que un ejemplo de cada uno de estos temas, nos hemos visto obligados, una vez más, a elegir el cuento inicial para tratar el problema de la incomunicación y el final para la crítica o estudio de nuestro mundo, ya que son aquellos en los que el autor ha vertido una mayor carga de información. En cuanto a las apariencias, veremos el cuento número 6.

Cuando Celati se plantea la historia que deberá abrir su libro, no puede evitar la tentación de escribir algo en honor de Calvino y de su amistad de tantos años; «L'isola in mezzo all'Atlantico», uno de los cuentos más interesantes, en nuestra opinión, no sólo de la obra sino de los escritos en la segunda mitad de este siglo, retoma los planteamientos sobre la comunicación que Calvino había expuesto en *Le città invisibili* y los adapta a una nueva situación, la de un radioaficionado que habla, o lo intenta, con alguien que vive en una isla en medio del océano. El radioaficionado italiano, un chico que todavía está en el Liceo, no sabe inglés, por lo que no es capaz de entender lo que le cuenta su interlocutor; a partir de esta situación inicial, Celati va creando una progresión en la dialéctica comprensión-incomprensión que lleva al protagonista a tener que ir a la isla para entender la historia de alguien que se llama Archie:

Ho sentito raccontare la storia di un radioamatore di Gallarate, provincia di Varese, il quale s'era messo in contatto con qualcuno che abitava su un'isola in mezzo all'Atlantico. I due comunicavano in inglese, lingua che il radioamatore italiano capiva poco. Capiva però che l'altro aveva sempre voglia di descrivergli il luogo in cui abitava e di parlargli delle coste battute dalle onde, del cielo che spesso era sereno benché piovesse, della pioggia che su quell'isola scendeva orizzontalmente per via del vento, e di ciò che vedeva dalla sua finestra.

Per capire meglio, il radioamatore italiano ha cominciato a registrare le loro conversazioni e a farsi poi tradurre i nastri dalla sua fidanzata, che sapeva l'inglese meglio di lui. L'uomo desiderava solo parlargli dell'isola. (...)

Riascoltando più volte i nastri registrati e parlandone con la fidanzata, a poco a poco è successo che il radioamatore italiano cominciasse a immaginare quell'isola come se l'avesse vista con i propri occhi (...)

Neppure il nome di quell'isola era mai pronunciato da Archie, (...)

gen de la cultura oficial. En dicha introducción, Celati vuelve a exponer las teorías de Benjamin sobre el cuento así como las suyas propias.

Ma il contatto era imbarazzante per il giovane radioamatore, perché lui continuava a non sapere niente d'un uomo con cui parlava da mesi, e ormai non osava più fargli domande. (...)

Ma il giovane radiamatore, non potendo fare domande, era sempre più imbarazzato con Archie. Così negli ultimi contatti non lo ascoltava neanche più, accendeva il registratore e lo lasciava parlare da solo»³⁴

Como vemos, hay dos elementos que dificultan la comunicación, el primero es la lengua, que se va paulatinamente resolviendo y en este aspecto, como decíamos, la situación nos recuerda a la de Marco Polo con Kublai Khan; pero el segundo es más difícil de resolver y no sólo no encuentra una solución sino que llega a impedir definitivamente la comunicación: Archie no responde a preguntas sobre su vida, sobre su situación, no quiere informar sobre datos particulares, quiere hablar sólo sobre la isla, sobre el paisaje, sobre aquello que pertenece a toda la humanidad. Aquí Celati quiere presentarnos, desde el primer cuento, esa dialéctica entre lo objetivo y lo subjetivo que ya había expuesto en sus escritos teóricos. Después de varios meses en los que el radioaficionado italiano no oye las cintas que graba, se da cuenta de que la comunicación no se producía desde hacía un tiempo y de que en la última de estas cintas Archie le decía que al día siguiente dejaría para siempre la isla. Entonces el muchacho con su novia deciden ir allí e intentar saber algo; a su llegada se produce ese momento de reconocimientos que ya recogimos al hablar del uso de los imperfectos. Frente a la falta de comprensión, ahora se encuentran ante la realidad, pueden ver con sus propios ojos. Al final, otro hombre también llamado Archie, les cuenta (de nuevo alguien cuenta una historia dentro de la contada por el narrador) lo que le ocurrió a Archie: era un policía de Glasgow que un día había matado a un chico «per poca attenzione a ciò che gli stava attorno». El otro Archie, el nuevo narrador, era compañero suyo y había visto lo que había pasado, pero Archie le había pedido que le dejara ir un tiempo a la isla para aprender a ver y que luego volvería para entregarse y ser arrestado. Así había sido; al final Celati no puede evitar la ironía hacia nuestro mundo:

I suoi superiori gli avevano impedito di dichiararsi colpevole, e quell'omicidio era stato considerato un semplice incidente sul lavoro, come tanti altri omicidi senza importanza in quei quartieri di Glasgow³⁵.

A reflexionar sobre el valor de las apariencias Celati dedicará todo su libro posterior, *Quattro novelle sulle apparenze*, así como varios de los cuen-

³⁴ G. CELATI (1988: 11-13).

³⁵ G. CELATI (1988: 15).

tos del libro que estamos tratando. El más evidente resulta precisamente el titulado «Sul valore delle apparenze», pero nosotros hemos preferido ver aquí otro que trata sobre el mismo tema pero enfocándolo desde el prisma de la relatividad absoluta de las cosas e incluso de los seres humanos, tal y como Pirandello había recreado el concepto. En este sentido, si en el primer cuento reconocemos algo de Marco Polo y Kublai, aquí encontramos un nuevo Mattia Pascal. «Vivenza di un barbiere dopo la morte» nos presenta a un barbero que, después de haber sido rechazado muchas veces por su propia mujer, que encuentra siempre alguna excusa para que tenga que irse de la casa común, decide que lo que pasa es que ella le niega la existencia y que probablemente esto se debe a que durante la guerra un soldado alemán le disparó sin alcanzarle, pero que evidentemente para ella, como para muchos otros, el soldado le había matado, «quindi che lui non sia più vivente da un pezzo.» Entonces empieza a ir todos los domingos a buscar con una red de pesca entre el fondo pedregoso del río Trebbia.

Ai clienti (del bar que regenta) parla d'una cosa, persa tra i sassi del Trebbia, a cui è legata la sua vivenza: non usa mai la parola «vita», parla sempre della sua «vivenza»³⁶.

Cuando ellos le ven allí buscando, le preguntan si busca la prueba de la existencia de Dios y él contesta que busca la prueba de su propia existencia. Así, el cuento recoge para presentarla con toda naturalidad casi un siglo de tradición existencialista con la constatación final de que todo, incluida nuestra propia vida, está sujeto a la apreciación que hacen los demás, a lo que ven o lo que quieren ver de nosotros, de forma que todo lo que somos y todo lo que nos rodea no es más que apariencia. El cuento termina con una naturalidad preciosa:

Alcuni mesi dopo la morte del barbiere sua moglie si è scoperta incinta, e ha sparso la voce che aspettava un figlio del barbiere morto. In seguito ha anche sparso la voce che il barbiere le aveva parlato di notte, dicendosi molto contento che lei avesse riconosciuto il figlio come suo, così aveva smesso di negargli l'esistenza.

Secondo la donna il barbiere le avrebbe parlato di notte molte altre volte, sempre sostenendo che la sua vivenza non era ancora finita. Finché lei non s'è risposata e trasferita in un'altra città, e da allora il barbiere non ha parlato più³⁷.

Del último cuento ya hemos hablado en otras ocasiones. Decíamos que lo íbamos a tratar como representante del tercer tema, el de la crítica social, lo

³⁶ G. CELATI (1988: 39-40).

³⁷ G. CELATI (1988: 40).

cual es verdad, pero hay que matizar que Celati usa la crítica no como fin en sí misma sino como medio para entender una realidad que, en cualquier caso, es como es. El título, «Giovani umani in fuga», nos vuelve a ofrecer tres elementos que han estado presentes en todo momento en la obra: en primer lugar los protagonistas son chicos jóvenes, la opción joven/viejo tiene el sentido de puro/corrompido o, si se quiere, de quien todavía está dispuesto a seguir luchando frente a quien ya ha perdido las fuerzas y las ganas de hacerlo. El sustantivo «umani» usado en lugar de «uomini», tiene el mismo valor que en el cuento anterior tenía «vivenza» frente a «vita», la vida es algo estático, fijado, que no se pone en duda, por el contrario vivencia implica dinamismo, algo que sucede, que se desarrolla, que evoluciona; ahora no hablamos de hombres como seres individuales con problemas propios, sino de humanos, de aquellos que pertenecen a una raza y que, por lo tanto, tienen una serie de angustias y dolores comunes a todos los demás (de nuevo lo público frente a lo privado, lo objetivo frente a lo subjetivo); por último el sintagma «in fuga» nos devuelve al ámbito del viaje, del movimiento acelerado hacia algún lugar que todavía no está claro cuál puede ser. A lo largo de esta fuga, los cuatro jóvenes van encontrándose con personajes y situaciones que ponen de manifiesto el absurdo e incluso la maldad del mundo en el que vivimos. Sienten hambre, sienten frío, sienten que todo es injusto y que son constantemente castigados por algo que no han hecho; y durante toda esta fuga acarrear, envuelto en una alfombra, a su amigo muerto, asesinado por policías disfrazados de paisanos que en sus horas libres se dedican a pegar a aquellos que no le caen bien al dueño de un bar de moda.

Hanno abbandonato la macchina. Portandosi dietro l'amico morto si sono avviati tra le paludi, (...) Quando hanno ricominciato ad avere fame si sono messi a piangere; hanno pianto per tutta una notte e tutto un giorno, seduti per terra.

Sempre piangendo hanno cercato di seguire sentieri che non esistevano, (...) Alla sera, affamati e infreddoliti, si addormentavano piangendo e piangevano anche durante il sonno.

Una mattina si sono svegliati e si sono accorti che avevano smesso di piangere, avevano anche smesso di tremare (...)

(...) si vedeva una barca ancorata a un pontile d'assi nere e marcite tra le canne.

Su quella barca sono andati in alto mare, e hanno lasciato scivolare in acqua il loro amico morto. Dopo non sapevano risolversi a tornare indietro e hanno continuato a remare; avevano l'idea che, continuando a remare, sarebbero arrivati da qualche parte ³⁸.

³⁸ G. CELATI (1988: 146).

Como se puede ver, Celati no renuncia a los símbolos típicos del cuento: el agua, ya sea bajo la forma de lágrimas, ya sea como mar, es signo de purificación; el dolor de los jóvenes se extingue en su llanto, el peso del amigo muerto (imágen ésta que de nuevo nos lleva a textos clásicos del existencialismo europeo) se desliza suavemente en el agua. Después sólo queda remar, con lo que volvemos al campo semántico del viaje, y remar sin rumbo pero con el convencimiento de que el viaje siempre acaba en alguna parte.

BIBLIOGRAFÍA

- BENEDETTI, C. (1993). «Celati e le poetiche della grazia». *Rassegna europea di letteratura italiana*, núm. 1, 27-53.
- CALVINO, I. (1988). *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano: Garzanti.
- CELATI, G. (1986 2.^a ed.). *Finzioni occidentali*, Torino: Einaudi.
- (1988 2.^a ed.). *Narratori delle pianure*, Milano: Feltrinelli.
- COLETTI, V. (1989). «Racconto e romanzo: problemi di identificazione». AA.VV. *Sul racconto*, Bologna: Il lavoro editoriale, 11-17.
- PIERSANTI, C. (1989). «Un compagno di viaggio». AA.VV. *Sul racconto*, Bologna: Il lavoro editoriale, 82-90.
- RAVAZZOLI, F. (1989). «Il racconto come turno dialogico». AA.VV. *Sul racconto*, Bologna: Il lavoro editoriale, 35-45.
- ROSE, B. (1965). «ABC Art». *Art in America*, Oct-Nov, 54-69.
- TAMBURINI, A. (1989). «La nuova fortuna del racconto». AA.VV. *Sul racconto*, Bologna: Il lavoro editoriale, 62-69.
- VITTORINI, E. (1966). *Conversazione in Sicilia*, Torino: Einaudi.