

Una interpretación del poder en un cuento de Calvino

INTRODUCCIÓN

La literatura italiana, a principios del siglo XX, estuvo influida por la corriente verista de la centuria pasada, cuyo escritor principal fue Giovanni Verga (dos de sus obras son representativas *I Malavoglia*, 1881; *Maestro–Don Gesualdo*, 1889). Este movimiento se opuso al romanticismo y quiso describir, de manera *verdadera*, objetiva, a la gente, sus pasiones, los esfuerzos y las desavenencias del hombre en la vida, el destino de los vencidos. Por ello, no es extraño encontrar en textos de D’Annunzio (*La Gioconda*, 1898) o Pirandello (*Cada cual a su manera*, 1924) rasgos particulares del verismo, como una amplia y detallada exploración de la vida.¹ Hacia los años treinta, el neorrealismo dio un enfoque distinto al verismo, introduciendo el factor subjetivo en la narración, para llegar a describir la interioridad del personaje. Esto puede contemplarse en obras de Moravia (*Gli indifferenti*, 1929), Silone (*Fontamara*, 1930) o Pratollini (*Il Quartiere*, 1945); hasta llegar a Pavese (*La luna e i faló*, 1950; *Il mestiere di vivere*, 1952) donde el *yo* determina su quehacer literario.

¹ Entre el verismo y el neorrealismo se desarrollan propuestas como el futurismo y el modernismo, con Marinetti y Bontempelli en primer plano; así como *Las voces del silencio*, en la época del fascismo, con Ungaretti y Quasimodo a la cabeza. Sobre el particular, véase Thoorens, 1970: 118–138. Con respecto a Giovanni Verga, son esclarecedores los aportes de Paolo di Sacco (1993: 61–78).

Durante los años cuarenta y en la posguerra, el neorrealismo hace un análisis de la vida cotidiana, explora la dimensión dramática que envuelve al ser humano, el dolor de existir, la vida como una lucha individual o colectiva.² En este sentido, Italo Calvino, con *Il sentiero dei nidi di ragno* [*El sendero de los nidos de araña*] (1947) plasma la atmósfera de la Resistencia.³ Aquí, el escritor se vale de la mirada de un niño, Pin, habitante de los barrios pobres de Génova, para develar la crueldad de la guerra; mostrar al hombre con sus debilidades e impulsos, su descaro e inseguridad, su voluntad y tensiones, así como la inevitable caída en los errores. Esto, en conjunto, es una metáfora del mundo de la lucha partisana. En el prefacio a esta obra (1964), Calvino esboza un cuadro donde surge el neorrealismo, y los problemas a los que se enfrentó todo aquel que quiso dar voz a los aspectos del pasado reciente y del presente de la sociedad italiana.⁴ Pero aclara:

El neorrealismo no fue una escuela. Fue un conjunto de voces, en gran parte periféricas, una apertura múltiple de la Italia diversa; también, o especialmente, de las Italias hasta ahora más inéditas para la literatura. Sin la variedad de Italias desconocidas, la una de la otra, o que se suponían desconocidas; sin la variedad de los dialectos y de las jergas para fomentar y amasar en la lengua literaria, no habría sido neorrealismo. (Calvino, 1964)

Lo anterior, es el contexto donde se ubica el libro de cuentos de Calvino *Ultimo viene il corvo* [*Al final, el cuervo*] (1949), del cual extraigo “Andato al comando” [Van al comando], trabajo perteneciente a la etapa escritural neorrealista del autor. En él, es posible deducir varios “niveles de realidad”, tematizados irónicamente, que sirven de “contrapunto” a un destino ineludible: la muerte. Sin embargo, lo importante, para el análisis en este artículo, son los “universos de experiencia”, factibles de constatarse en el entramado verbal del cuento. Los cuales identifico con el destino, el poder, el juego y la muerte.

Desde esta perspectiva, mi objetivo es presentar una interpretación del poder, simbolizado en el “comando–armado [l'uomo armato]”; el juego, las perspectivas fallidas del desarmado [l'uomo senz'armi] *versus* las decisiones del armado. Sostendré la hipótesis de que “Andato al comando” es un cuento lineal, es decir, la imagen–idea propuesta en las primeras líneas concluye, lógicamente, con el desenlace. Asimismo, lo *significativo* de las conductas de los personajes posibilita los *sentidos*, “niveles de realidad”, al interior del texto, y las posibles interrogantes despertadas en el lector, “universos de experiencia”.

LOS ENGRANAJES DEL DRAMA

En “Andato al comando” [Van al comando, Calvino, 1969: 11–17] se encuentra una

² La referencia inmediata son los libros sobre la Resistencia, la guerra partisana. De ellos se puede mencionar, aparte del texto de Calvino: Giorgio Caproni, *Il labirinto*, 1946; Giose Rimaneli, *Tiro al piccione*, 1953; Giorgio Bassani, *Una notte del'43*, 1956; Mario Tobino, *Il clandestino*, 1962; Marcelo Venturi, *Bandiera bianca a Cefalonia*, 1963; Carlo Mazzantini, *A cercar la bella morte*, 1986.

³ Contardo Calligaris realiza una buena exposición sobre el contexto y los motivos que llevaron a Calvino a darle unidad a *El sendero de los nidos de araña*, así como el entrecruzamiento del neorrealismo y la Resistencia, expresados por Calvino, y los históricos (véase Calligaris, 1973: 7–19).

⁴ Calvino participó en una organización comunista como partisano; también en la Resistencia durante la ocupación alemana, 1943. Y en 1944 ingresó al partido comunista, permaneciendo en él hasta 1957. Con la fundación de la revista *Il menabó*, en 1959, forma parte de los debates sobre el papel de los intelectuales ante la crisis de las ideologías [sentimiento albergado en *La giornata di uno scrutatore*, 1963] y sobre la cuestión de las vanguardias literarias.



Memoria Digital. Técnica: Gofrado. Mención Honorífica del Salón Nacional de la Gráfica, 2009.

parábola del poder, donde confluyen dos vertientes: una la encontramos en el armado, como detentador del dominio y el control y, consecuentemente, como quien maneja la situación y sabe cuál es el destino del “hombre a su cargo”; la otra se presenta en la figura del desarmado, donde el poder tiene el carácter de voluntad y deseo, ejemplificado con la ilusión de poder engañar “al comando”, o con la posibilidad de escapar, y en última instancia, en querer cambiar “su libertad” por un par de zapatos.

Ahora bien, quien posee y ejerce el poder tiene la característica de jugar con las expectativas de los subordinados: de aquel, o aquellos, carentes de él. Como ejemplo de esto, está el hecho de que Calvino no le asigna ningún nombre a sus personajes, con ello se facilita conocerlos más en su interior, debido a sus acciones. Y en este sentido, la referencia, casi inevitable, es la posibilidad de un poder superior al de los humanos, mezclándose, a veces, con las miserias terrenas, pues sólo se necesita una relación personal, para que éste salga a escena. El ejercicio del mismo se justifica con la descripción del armado, indiferente a las acciones del otro, sabedor de su hacer y de sus decisiones, aun cuando dé la impresión de apropiarse facultades del “comando” para realizar lo conveniente, trastocando las expectativas e incomprensiones del espía ante el presente. Por eso, la muerte del desarmado es el trazo que cierra el vínculo del poder, ironizado con la imagen del agonizante, quien piensa que no le ha disparado, y no está muriendo.

Por otro lado, la atmósfera de desolación, sintetizada en un bosque casi destruido por los incendios y la lucha de los ejércitos, así como la época en que se desarrolla el cuento, el neorrealismo, los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial,⁵ nos habla del *sinsentido* del uso de la fuerza, y del poco o nulo valor que se le reconoce a la vida;⁶ pues, al fin y al

⁵ Para tener un panorama más amplio de las variantes literarias, los cambios en la sociedad, la reorganización de la cultura, y de los escritores de estos años, véase Ottavi, 1983: 31-105.

⁶ En los cuentos partisanos, o en las historias de vida posteriores a la guerra, se narra el miedo, la muerte, el

cabo, todo lo que se hace responde a una “causa justa”, y a veces “busca el bienestar de los demás”.

Del cuento, con respecto al problema que me apremia, extraigo dos términos para ver su función simbólica. Uno es el poder, patente en el “armado-comando”, el cual establece el ritmo y el rito del relato. El otro son los zapatos, cuya propiedad práctica se orienta a proteger de la intemperie, pero en cuanto exaltación simbólica, en este texto, son el medio de obtener la libertad. Y por encima de esto, los zapatos funcionan como alegoría de “eso que nos une a la tierra”, de “aquello que nos permite sostenernos sobre ella”. Y en este tenor, es lógico que lo último visto por el hombre agonizante son sus zapatos calzados en los pies del armado, pasándole por encima, pues él ya no tiene nada que lo ate a la tierra, o lo una a la vida.

Veamos los componentes temático-discursivos que evidencian la presencia de “un destino trazado”, de la muerte oscilando entre el poder y un juego casi involuntario.

El hecho de que Calvino nos pinte un panorama deprimente, por donde se va al “comando”, “Mezz’ora di cammino a dir tanto” (p. 7),⁷ habla de un punto a donde debe llegarse; y como consecuencia, de algo por cumplir. Mas veamos cómo se arriba al “destino”, tras el reflejo de la actitud interna: “Il disarmato scuoteva il capo: faceva il pessimista” (p. 11)

Plantea la hipótesis de que el desarmado ya intuye su destino; pero también encontramos la pauta, con la primera pregunta: “E poi?” (p. 11), y la consecuente respuesta: “Poi cosa?” (p. 11), para el inicio del “juego”; pues el armado le ha hecho creer que sólo deberá borrar su nombre del registro de espías, para estar esa misma noche en su casa.

El rasgo del armado es que sabe, desde el principio, su proceder, y a sabiendas de ello, permite al otro ilusionarse con la posibilidad de escapar a la muerte:

Tutti quelli che fanno la spia, noi lo sappiamo. E uno per uno li
Prendiamo (p. 11).

A lo que el otro piensa:

[...] ormai lo sapete che sono dei vostri, che non ho mai fatto la spia
(p. 12).

donde se ven las pretensiones del desarmado por engañarlo. El armado entiende

malestar y la miseria. Y en ellos: “la fábula se manieriza porque no tiene nada fabuloso que decir: la misma Resistencia se colora de una luz nueva y amenazante que es el color de una sangre que se teme derramar en vano” (Calligaris, 1973: 21). Además, recuérdese el carácter oral de parte de la literatura partisana, que una vez vista “la historia”, se transformaba y transfiguraba en algo contable.

⁷ Todas las citas corresponden a Calvino, 1969: 11–17, por lo cual sólo se anotará la página.



perfectamente la estratagema, y se limita a responder, siguiendo su “juego”:

[...] ormai lo sappiamo. Ormai siete tranquillo.

Y con la expresión:

L'allontanarsi dal sentiero lo faceva inquieto (p. 12).

Calvino nos da un motivo para pensar que el desarmado “sabe hacia dónde debe ir, y por qué”, pues la inquietud nace de quebrantar las reglas, de tener conocimiento de un probable castigo.

A pregunta expresa del desarmado:

Ma dov'è il comando? Ma in che luogo in che regione, pressappoco? (p. 12).

El armado simplemente contesta:

Ci andiamo [...] Ora lo vedrete. Il comando non si dice che è in un luogo, in una regione. Il comando è dov'è il comando. Voi capite (p. 12).

Y la posterior: “Ma non c'è una strada, per andarci?”

La respuesta es: “Una strada. Voi capite. Una strada va sempre in qualche luogo. Al comando non si va per le strade. Voi capite” (pp. 12-13).



De donde se puede inferir la omisión a la siguiente pregunta: ¿quién, o qué, es el “comando”? Lo cual lleva a la idea básica de este artículo: el comando es un símbolo del poder, con aquellas vertientes que se le puedan adjudicar, y el armado no es sino la encarnación del mismo. Esta tesis se fortalece con la declaración: “al comando no se va por ninguna parte, ni está en ningún lugar”, sino que el comando “está donde está el comando”, esta tautología denota el Yo, y ¿dónde está? En el armado, en el espacio-tiempo de su decisión.

Spesso ... Spesso, ci vado.

Aveva una faccia triste, senza sguardo.

Conosceva poco i luoghi:

sembrava, ogni tanto, che si fosse smarrito, e pure continuava a camminare come non gli importasse. È un lavoro che spetta a me, l'accompagnarvi... Accompagno io la gente al comando (p. 13).

La descripción anterior motiva varias interrogantes:

a. La cara triste y sin mirada ¿a qué se debe, a la rutina? Si así fuera, entonces no debería conocer poco los lugares, sino mucho. O quizá el estado de ánimo denota un tipo de remordimiento, ¿por haber matado a otros? Como al secretario, a los hermanos del molino, o a la maestra, por ejemplo.

b. ¿Por qué lo frecuente de acompañar a las personas? ¿A quienes ha acompañado, también los ha matado?

c. ¿Por qué es un trabajo acompañar a la gente al comando? Si no fuera más que el cumplimiento de una obligación, servir de estafeta, o el hacerles creer en su salvación, pero



finalmente matarlos, entonces él no sería la “encarnación del poder”, sino una víctima, o en el último de los casos un medio.

Al cuestionamiento por el destino del secretario, los hermanos y la maestra, el armado dice lo que eran,⁸ y le pide no hacer comparaciones, pues él “es lo que es”. Pero ¿qué es él? Un espía, un traidor que debe morir. En este ambiente continúa el “juego”, haciendo creer al desarmado que, “en realidad”, no lo consideraban un espía, pues si fuera así, no lo habrían dejado con ese hombre apático y solo, quien lo dejaba alejarse del sendero y perderse entre los árboles. Pero la supuesta indiferencia del armado no es sino la confirmación de que él es quien controla la situación.

De acuerdo con el análisis emprendido, llama la atención la siguiente frase: “Se mi lasciano libero un momento, è la volta che non mi pigliano più” (p. 15).

Por el uso del plural en tercera persona, “ellos” ¿Y quiénes son “ellos”? ¿Los del comando? Pero si a él sólo lo vigila el armado; entonces el comando es el armado, y el otro ha creído en la existencia de un cuerpo justiciero, que delega sus facultades en un hombre ¿O tal vez “ellos” son el armado y el destino?

El desarmado piensa en consumir su traición después de escapar:

E già vedeva nella sua mente i tedeschi, tedeschi a colone, tedeschi su camion e auto blinde, visione di morte per gli altri, di sicurezza per lui, uomo astuto, uomo a cui nessuno poteva farla (p. 15).

Con esto, muestra su egoísmo y el poco valor depositado en los hombres, sólo intenta preservar la vida, aun a costa de la de los “otros”. La posibilidad de huir, “definitivamente”, se le presenta cuando entran en un bosque que no ha sido devastado por los incendios; lo

⁸ En primera instancia, del secretario se dice que era un fascista, los hermanos estaban en la milicia, y la maestra era de los servicios auxiliares. A los cuatro se los habían llevado y nunca regresaron. Después se precisa: el secretario había asesinado a tres del bando del armado; los hermanos hacían batidas con la milicia; y la maestra se acostaba con los de la Décima.

cual contrasta con el panorama desolador, recreado al inicio del cuento. La oportunidad se encuentra en un lugar agradable a la vista, esto es una metáfora de la libertad, de la dificultad para conseguirla y retenerla, pues él será asesinado en ese ambiente. Cuando se da cuenta de que está escapando, tiene miedo, mas lo único restante es seguir corriendo, cuidarse de la vista del armado; el juego no se detiene, porque el armado “lo descubre” y le hace una seña para que lo siga. De nuevo, el destino se impone:

Allora tutto tornò come prima: un mondo ambiguo, tutto in male o tutto in bene (p. 16).

No hay salida, el porvenir se ha delineado y lo ocurrido es una fantasía. Esto se confirma en las líneas siguientes, donde el desarmado duda su liberación y no lo tengan como rehén. Para lo cual, el armado tiene una respuesta: no son alemanes y, si acaso, sólo le quitarán los zapatos.

Aquí es donde inicia la segunda alegoría: la de los zapatos, la de la permanencia en la tierra, en la vida, la de cambiar su libertad por esos *bienes*. Calvino perfila la psicología del desarmado:

L'uomo prese a brontolare come se gli scarponi fossero la cosa per cui temesse più che tutto, ma in fondo ci si rallegrava: ogni particolare della sua sorte, in bene o in male, serviva a ridargli un po' di sicurezza (p. 16).

Y después de escuchar la proposición del armado (cambiar de zapatos para que no se los quiten en el “comando”), el otro es retratado:

[...] il disarmato gli avrebbe dato tutto quel che voleva, era un uomo che capiva, lui, era contento di cavarsela cosí a buon mercato (p. 16).

Para luego hacer patente la reacción del traidor:

Io grande kamarad – avrebbe detto al maresciallo – io dato loro scarpe e loro lasciato me andare (p. 16).

El juego termina tras la pregunta del desarmado sobre la suerte del secretario, los otros y, de manera indirecta, sobre la suya:

Non credete mica che sia una spia anch'io. Non mi avete portato mica qui per ammazzarmi (p. 17).

Así, el desarmado intuye lo que le espera, pero trata de engañarse a sí mismo:

[...] e scoprí un po' i denti, come per sorridere (p. 17).

El armado actúa de forma irónica al quitar el seguro del arma, al apuntar, e incluso al disparar. Y esta especie de “engaño”, o de no creer lo que pasa, por parte del desarmado, se mantiene hasta el final del cuento:

«Ecco, – pensava la spia, – non spara»

«A salve, a salve spara», fece in tempo a pensare la spia ...

«Crede d'avermi ucciso, invece vivo» (p. 17).

La consecuencia lógica de la alegoría de los zapatos, del círculo del poder, del cumplimiento del destino, de la cancelación del juego, es que el armado, quien sabía “dónde estaba el comando” y cómo actuar a su arribo, se pusiera los zapatos del desarmado y pasara por encima de él, dejándolo con la boca llena de agujas de pino y a disposición de las hormigas.⁹

⁹ En “Ultimo viene il corvo”, cuento que da título al libro, la muerte se anuncia en un cuervo, y se vale de un muchacho con cara de manzana y excelente puntería, quien va por los senderos derribando lo que está en su mira. Y, tras entablar batalla con unos soldados, persigue a uno de ellos hasta un valle, donde el soldado se acucilla detrás de una piedra y ve cómo se va acercando la muerte, conforme van cayendo los pájaros o las

LOS SENTIDOS DEL CUENTO

En la estructuración del relato se trasluce la idea de Roland Barthes, en ésta la literatura sabe que el lenguaje nunca es inocente, pues *dice algo más* de lo aparentemente dicho (véase Barthes, 1982). Y si bien, el semiólogo francés se remite al acto de escribir, donde no se puede decir nada exterior a la escritura, y donde no hay *verdad* que no atañe al acto de escribir. Se puede recurrir a la construcción de figuras simbólicas (en el caso de “Andato al comando”, el poder, la muerte, el juego) por parte de la literatura, las cuales sirven como términos de confrontación con las construcciones mentales, para ver el ensamble verbal como una experiencia estética y cognitiva al interior del texto. Pues como afirma Calvino: “La obra literaria podría definirse como una operación en el lenguaje escrito que implica simultáneamente otros niveles de realidad” (1980: 310). Apegándose a “Van al comando”, cuento de estructura lineal, con espacio-tiempo definido, los *sentidos* abiertos o acuñados en la experiencia de la lectura, aun ante un lenguaje sencillo y directo sin desviaciones semánticas o giros verbales, permite hablar de “niveles de realidad”, distribuidos de la siguiente forma: 1. La realidad discursiva descrita por las acciones y diálogos de los personajes. Recuérdese que las conductas expresan significados, por ello, la acción de los protagonistas es *significativa* en cuanto *mensaje* decodificable para el lector. La muerte al final del descenso, después del camino destruido, perdiéndose y volviéndose a encontrar, entre la bruma y las cenizas, latente a cada paso, en cada pregunta y respuesta, callada, burlona. 2. Lo que hace y dice el armado. La “configuración temática” (juego, poder) es algo secuencial, una suerte de desplazamiento y captura de elementos descriptivos, velados por fórmulas verbales. “Il comando é dov’è il comando. Voi capite” (p. 12) [El comando está donde está el comando. Usted entiende], “Loro erano quello che erano. Voi siete quello che siete” (p. 14) [Ellos eran lo que eran. Usted es lo que es], para citar sólo dos ejemplos. Expresiones que dan pie a “otro” tipo de interpretación de la meramente contextual. 3. Lo que hace, dice y piensa el desarmado refractándose, estos dos aspectos, en “dos realidades”. Una, el “juego” y el *sentido* del juego, generando valores y expectativas desde el contexto enunciado por el escritor. Otra, el “juego” como *ilusión*, como intento de engaño a sí mismo (l’uomo senz’armi).¹⁰ Pero ambas, comulgan en una sucesión temporal, donde el pasado pretende modificar el futuro inmediato, es decir, cambiar el “fin” que el primer nivel presupone (ajusticiar al traidor).¹¹ Lo cual no se lleva a cabo. Más conviene precisar:

La literatura no conoce *la* realidad sino sólo niveles. Si existe *la* realidad en la cual los niveles no son sino aspectos parciales, o si existen sólo los niveles, es algo que la literatura

piñas de los árboles. Al darse cuenta que un cuervo sobrevuela en círculos, por encima de su cabeza, el soldado se desespera, pues no ve que caiga como los demás animales. Cree que es una alucinación, se pone de pie y, señalando con el dedo, dice: “¡Ahí está el cuervo!” [*Là c’è il corvo*]. El proyectil lo atraviesa, justo en medio de las alas del águila bordada en su chaqueta. Al final: “El cuervo bajaba lentamente en círculos” [*Il corvo s’abbassava lentamente, a giri*] (véase Calvino, 1969: 26–32).

¹⁰ Téngase presente que el juego evade la seriedad de las decisiones, pasa a un lado de ellas, como bordeando las cargas morales que implican, pero en cierto momento *debe* enfrentarse con ellas.

¹¹ Esto encuentra cabida en el análisis de Todorov sobre las categorías del relato, dentro de las cuales los *aspectos* de éste se inscriben en la manera en la cual la historia (asunto del cuento) es percibida por el narrador; mientras que los *modos* del relato atañen a la forma en que el mismo escritor se expone y presenta el cuento. En este aspecto hay dos modos: la *representación*, identificada con el *discurso*; y la *narración*, perteneciente a la *historia* (véase Todorov, 1969: 258).

no puede decir. La literatura conoce la *realidad de los niveles*, y ésta es una realidad que conoce mejor de cuanto se llegue a conocerla por otros procedimientos cognoscitivos.

(Calvino, 1980: 323)

Los “niveles de realidad” se enfocan al interior del discurso, en el universo de la palabra escrita, donde perviven sentidos y temas de acuerdo con el uso del lenguaje dado por el escritor. Éste se contrapone a los “universos de experiencia”, correspondientes al lector, a aquello experimentado en el acto de leer, lo cual se determina por los referentes culturales que se posean.¹² Al mismo tiempo, la interrelación lingüística posibilita “niveles de verdad”, situados en el *afuera* del texto (la guerra partisana y sus consecuencias es algo histórico, verdadero).¹³ Esto significa que, gracias a la reflexión del lector, la literatura se une a la actividad moral, a través de la confrontación de los valores buscados por el lector y los propios, o sugeridos por la obra literaria, pues: “El discurso literario tiende a construir un sistema de valores, en el cual toda palabra, todo signo, es un valor por el sólo hecho de haber sido elegido y fijado en la página” (Calvino, 1980: 190).

Además, en el cuento se trasluce una preocupación del escritor por el ámbito social,¹⁴ concretamente en el aspecto procedimental del ejército, es decir, en la función y el cumplimiento de sus normas. Y, a la vez, esto denota cierta coherencia entre el pensar y el hacer, literariamente hablando; pues está de por medio la continuidad histórica y el sentido de la misma, que nos da un *estar en el mundo*. Calvino comenta:

La nuestra no fue una generación nihilista de iconoclastas [...], al contrario, estuvo precozmente dotada de ese sentido de la continuidad histórica que hace del auténtico revolucionario el único conservador posible; es decir, el que en la general catástrofe de las vicisitudes humanas [...] sabe seleccionar lo que hay que salvar, defender, desarrollar y hacer fructificar. (Calvino, 1996: 169)

Por otra parte, aquí no se pretende buscar el *quién* (*sujeto* discursivo que detenta el poder) del aspecto formal del cuento; sino el *quién* imaginado por el lector, el “comando” como representación del poder. Por ello, puedo aventurar que la combinación de los engranajes está regulada por un “destino trazado” identificado, quizá, con la fatalidad: para uno la muerte, para el otro la soledad y el vacío interior. Y ambos, tal vez, pendientes de un *juego* externo a sus voluntades.

¹² Sin duda, la obra más idónea para ver estos “niveles de realidad”, su función, la contraposición de planos, los *sentidos* a partir de una concepción del acto de “leer lo leído” y “escribir lo escrito”; así como los “universos de experiencia”, es *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979. Novela abordada por Hans Robert Jauss desde la teoría de la recepción que él representa.

¹³ Una exposición sucinta, donde se abordan los problemas determinantes desde el fascismo hasta la reconstrucción de la República italiana, deteniéndose en puntos nodales de la política, la economía y la sociedad, la encontramos en “L'Italie fasciste”, “La nouvelle République italienne”(Guichonnet, 1975: 110–123). “La voce dei vinti” (Gabrielli, 1993: 41–45). “Luce e ombre della Resistenza” (Nicola, 1993: 34–40).

¹⁴ Pero esta actitud, conviene aclarar, nunca llegó al nivel de dogmatismo, como sí ocurre en los juicios de Sartre o Lukács con respecto a la función social de la literatura. En el caso de Calvino, los problemas que atañen a la “comunidad” están decantados por la ironía o el apólogo, como puede cotejarse en gran parte de los *racconti* de *Prima che tu dica* “Pronto”. Cuyos escritos, en su mayoría, se idearon en 1943, durante la guerra y en el fascismo. Al hablar sobre la relación entre la literatura y la filosofía, nuestro autor señala que el mal camino de las filosofías prácticas, sobre todo del marxismo, ha sido “llevar tras de sí una literatura ilustrativa y exhortativa, que tiende a expresar como natural y conforme a los sentimientos espontáneos de la visión filosófica del mundo. Y así, se pierde el verdadero valor revolucionario de una filosofía, que consiste en trastocar el sentido común y los sentimientos, en violentar todo modo de pensar “natural” (Calvino, 1980: 153).

CONCLUSIÓN

En “Andato al comando” hay una suerte de fábula implícita, dada en las primeras líneas del cuento, que llevan a una “reconciliación trágica” entre sujeto e historia (el asesinato), y develan cierta particularidad de la época (la lucha partisana, la Resistencia) y un estilo literario (realista, anclado en la historia).

Por ello, “Van al comando” es un relato de búsqueda, de plenitud humana, de integración en cierta práctica moral de la literatura, ajena a juicios o calificativos obvios. Lo ponderable queda en la estructura, en la linealidad discursiva donde espacio y tiempo se conjugan con el *discurso* y la *historia*. Así, el uso y función del lenguaje plasma la idea; el efecto estético de la narración es el resultado de la estructura interna del cuento. LC

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland (1982), *El placer del texto y Lección inaugural* [trad. de Nicolás Rosa y Óscar Terán], México, Siglo XXI, 150 pp.
- Calligaris, Contardo (1973), *Italo Calvino*, Milano, Mursia, 128 pp.
- Calvino, Italo (1996), *Ermitaño en París. Páginas autobiográficas* [trad. de Ángel Sánchez Gijón], Madrid, Siruela.
- _____ (1980), *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 323 pp.
- _____ (1964), *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Mondadori.
- _____ (1969), *Ultimo viene il corvo*, Torino, Einaudi, 280 pp.
- Gabrielli, Fabio (1993), “La voce dei vinti”, en *Millelibri*, no. 63, Milano, Giorgio Mondadori, pp. 41-45.
- Guichonnet, Paul (1975), *Histoire de l'Italie*, Paris, Presses Universitaires de France, 126 pp.
- Nicola, Francesco de (1993), “Luci e ombre della Resistenza”, en *Millelibri*, no. 63, Milano, Giorgio Mondadori, pp. 34-40.
- Ottavi, Antoine (1983), *La literatura italiana contemporánea* [trad. de Beatriz Álvarez Klein], México, Fondo de Cultura Económica, 136 pp.
- Sacco, Paolo di (1993), “Giovanni Verga. Scrittori Doc”, en *Millelibri*, no. 63, Milano, Giorgio Mondadori, pp. 61-78.
- Thoorens, Leon (1970), *Panorama de las literaturas. Italia y Alemania* [trad. de J. A. Fontanilla y L. Rodríguez], Madrid, Daimon, 314 pp.
- Todorov, Tzvetan (1969), “Le categorie del racconto letterario”, en Roland Barthes *et al.*, *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, pp. 227-270.