

La teoría literaria se convierte en narrativa: Miguel de Cervantes e Italo Calvino

Pina Rosa Piras
(Università degli Studi Roma Tre)

En el ensayo, “Denis Diderot, *Jacques le fataliste*”, Italo Calvino (2017, 118) define la novela de Diderot como “antiromanzo-metaromanzo-iperrromanzo” (117) y recuerda como ya a finales del siglo XVIII se afirma la novela experimental donde el autor aparece como artífice visible no sólo del discurso narrativo, sino también de sus procedimientos. Se invierte, pues, con Diderot, como recuerda también Alfonso Berardinelli (Torino 2002, 363), lo que en aquél entonces era el intento de cualquier escritor, o sea que al lector se le olvidara que estaba leyendo un libro para abandonarse a la historia narrada como si la estuviera viviendo, Diderot por el contrario (Calvino 118):

mette in primo piano la schermaglia tra l'autore che sta raccontando la sua storia e il lettore che non attende altro che d'ascoltarla: le curiosità, le aspettative, le delusioni, le proteste del lettore e le intenzioni, le polemiche, gli arbitri dell'autore nel decidere gli sviluppi della storia sono un dialogo che fa da cornice al dialogo dei due protagonisti, a sua volta cornice d'altri dialoghi...

En Diderot, sigue afirmando Calvino, detrás de la visibilidad del autor y del lector, se encuentra la fuerza de su prototipo, el *Don Quijote*, un gran modelo explícito (120), del cual el autor francés retoma las andanzas picarescas del servidor y de su dueño, el caballero: un modelo cuya complejidad en relación al Autor y al Lector bien conocía y con el cual de alguna manera construyó su propia novela, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Calvino 1979), sobre la que me interesa especialmente detenerme. Los argumentos que serán objeto de observación son: primero, el marco teórico crítico de la segunda mitad del siglo XX en el cual la escritura de Calvino se inserta y segundo, el análisis de ambos *incipit*, el *Prólogo* del *Don Quijote*, I, y el *Capitolo Primo* de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Del primero no hace falta decir que empieza con, “Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro” (*Quijote* I, 1, 1986, 50), donde, para la finalidad del presente trabajo, hay que prestar especial atención a los términos “Lector” y “libro”; mientras que el segundo texto, el de Calvino, por ser menos conocido por los hispanistas, merece ser examinado a continuación más detalladamente.

La opción de ocuparme de Calvino para que represente la literatura italiana contemporánea en relación con Cervantes, no deriva tanto del hecho de que éste haya sido un gran lector del *Quijote*, como al hecho de que como escritor haya introducido en su narrativa sea los conceptos que las teorías literarias han elaborado en el último siglo, sea módulos y procedimientos que dimanen de Cervantes quien, por su parte, al ponerlas en acto en su escritura, ha sido el artífice de las estrategias que los críticos han evidenciado en este siglo, hasta el punto de que el mejor banco de prueba de su aplicación son precisamente las obras cervantinas, y sobre todo el *Quijote*, como ha observado Miguel Ángel Garrido Gallardo (2008, 10).

Si por una parte en varios ensayos, como aquel sobre Diderot recordado al principio, Calvino trata de Cervantes, por otra reflexiona sobre él muchas veces más, tanto que a lo largo de su obra se encuentran a menudo citas implícitas, y por supuesto explícitas; Cervantes, en definitiva, forma parte de sus recursos más frecuentes.

El hecho de que los contactos entre el “prototipo *Don Quijote*” y Calvino no sean episódicos, lo confirma el tema del caballero del que el autor italiano trató muy a fondo, hasta el punto de que esta

figura constituye el perno de su trilogía *I nostri antenati* (Calvino 1960), y de un ensayo sucesivo: “*Tirant lo Blanc*” (Calvino 2017).

En este último Calvino hace una observación, que será recurrente en su obra, a propósito del “libro”, sobre su papel y sobre el hecho de que en el fundamento de la caballería se encuentran los libros: “ogni libro di cavalleria presuppone un libro di cavalleria precedente, necessario perché l'eroe diventi cavaliere. «Tot l'orde és en aques llibre escrit.»” (Calvino 2017, 63-64), pone en boca del sabio ermitaño de *Tirant lo Blanc* y puede ser éste el punto de partida, aducido también por Carlo Ossola (2015), por el cual el último depositario de las virtudes caballerescas, Don Quijote, fue a través de los libros que se construyó, libros cuya importancia, como se verá a continuación, será recurrente tanto en el *Prólogo* cervantino, como en el Capítulo Primo de Calvino. Retazos de la imagen, y de la idea, en el sentido de una distinción de los dos términos propugnada por Galvano della Volpe (1972, 5), del “caballero”, a través del cual se quiere restaurar el pasado en el presente, se encuentran en *Il visconte dimezzato* (1957), *Il barone rampante* (1958) y en *Il cavaliere inesistente* (1959), reunidos en la ya citada recopilación *I nostri antenati*. Es aquí donde se pueden localizar antepasados ilustres y predecesores literarios: detrás de *Il visconte dimezzato* se encuentra Quijote cuando, en el *Don Quijote*, I, 10, dice a Sancho que existe el “bálsamo de Fierabrás, que con sola una gota se ahorraran tiempo y medicinas” (*Quijote* 1986, 149) y que:

cuando vieres que en alguna batalla me han partido por medio del cuerpo (como muchas veces suele acontecer), bonitamente la parte del cuerpo que hubiere caído en el suelo, y con mucha sotiliza, antes que la sangre se yele, la pondrás sobre la otra mitad que quedare en la silla, advirtiéndolo de encajallo igualmente y al justo. Luego me darás a beber solos dos tragos del bálsamo que he dicho, y verásme quedar más sano que una manzana.

De esta idea del caballero demediado que se encuentra en *Don Quijote*, surge una larga lista de escritores que, en el siglo XX, acaba incluyendo a Calvino, pasando sobre todo por el siglo XVIII, por el Barón de Münchhausen, el Voltaire que describe con ironía las hazañas en los campos de batalla, Sterne y el eslabón representado por Diderot. Y con ironía constante en la lengua de Calvino resuena la lengua italiana del pasado, épica y caballerescas, cuyo sabor a cuento (Calvino ha sido un gran cultor de los cuentos populares), roza a menudo lo macabro y frecuentemente el absurdo, donde recurre la idea de que es imposible ser una persona sola partiendo del concepto de que somos el resultado de muchos puntos de vista diferentes.

Otra afirmación calviniana, expresada en el ensayo “Perché leggere i classici”, que puede parecer un poco marginal, resulta útil para explicar mi investigación sobre el contacto entre los dos autores: “Un classico è un libro che viene prima di altri classici; / ma chi ha letto prima gli altri e poi legge quello, / riconosce subito il suo posto nella genealogía” (Calvino 2017, 10). Con lo cual Calvino legitima el hecho de que no se tendrían que distinguir los clásicos por su antigüedad, estilo o autoridad, y que por lo tanto es de considerar clásica una obra moderna que tenga ya su lugar en una cierta continuidad cultural. Esto es lo que me mueve a poner en relación un ‘indudablemente’ clásico como el *Don Quijote*, con la contemporánea novela, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Por todo ello en este trabajo el propósito es analizar los casos de Cervantes y de Calvino a partir del hecho de que ambos autores construyen sus obras, sobre todo las partes prologales, utilizando como materiales narrativos, entre otros, al Autor y al Lector. En *Don Quijote*, a través de tal pareja, Cervantes inaugura la narración meta, ya sea meta lectora, ya sea meta textual y a Calvino le sirve para trabar

novelas como *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, extrayéndola de una larga praxis actualmente prevista e incluida en la teoría de la narración.

Una pareja, la del Lector-Autor, que examinaré no para establecer jerarquías o para encontrar huellas de Cervantes en Calvino, o aún menos para tratar a Cervantes como fuente de Calvino, sino en cuanto tal pareja ejerce su fuerza isotópica en el sentido adoptado por Algirdas Julien Greimas (2007, 171). Isotopía que proyecta múltiples significados sobre todo el libro y cuyos efectos han entrado a formar parte de la teoría literaria, como tal vez pasa en los casos que estoy tratando, cuando el Autor y el Lector se vuelven narración a partir de la invención cervantina; una peculiaridad, la isotopía, intrínseca al texto, que tiene que ser reconocida a través de la competencia de quién lee, por lo menos de la de aquél que sabe reconocer la transformación de las reglas del juego literario.

Por otra parte este enfoque permite seguir investigando sobre Cervantes al margen de nociones como la de intertextualidad con la cual se esclarece el dinamismo de la asunción en el *Quijote* de varios materiales sea cultos, sea folklóricos, legendarios o populares, y no sólo literarios. Y es por eso que renuevan su utilidad las investigaciones que se sirven de orientaciones histórico literarias como han sido las de Francisco Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas* (1973) y sobre todo *Personajes y temas del Quijote* (1975).

Para corroborar lo que voy diciendo sería suficiente recordar que si por una parte, como se verá mejor después, en los decenios de la segunda mitad del siglo pasado, Calvino entraba en las experimentaciones de nuevas fórmulas narrativas, de las cuales la novela *Il castello dei destini incrociati* (1969) constituye un ejemplo, por otra parte se adueñaba de los instrumentos narratológicos elaborados precisamente en esos años. Enfoques e instrumentos que, por primera vez a lo largo de siglos y después de largas incomprensiones críticas, revelaban estar a la altura del nivel del discurso de la obra cervantina. Es lo que a este propósito, en *Il Chisciotte «disvelato»: intertestualità, transcodificazione, dialogicità e scrittura*, afirma la hispanista italiana Rosa Rossi (1994, 153-154), convencida de que:

gli orizzonti di senso – e di distruzione del senso – presenti nel Chisciotte siano rimasti a lungo nascosti, «velati», a noi lettori professionisti, finché non ci siamo dotati di strumenti teorici e di analisi capaci di svelare quegli orizzonti, di rendere formalizzabile criticamente la forza anticipatrice del Chisciotte [...]. Voglio dire che in questo secolo non si sono avute tanto nuove «interpretazioni» del Chisciotte, quanto vere e proprie scoperte rese possibili dalla fondazione di una ingegneria teorica che è stata per la prima volta alla pari della genialità anticipatrice di Cervantes che in questo suo libro instaurava un livello nuovo nel discorso del genere narrativo.

Aunque es a través de la que Rosa Rossi llama “ingeniería teórica” que en *Don Quijote* se vislumbran o hasta se descubren facetas nunca vistas, aquí no se trata de evaluar Autor y Lector a la luz de las diferentes orientaciones críticas y teóricas que a partir de los años cincuenta del siglo pasado se han subseguido o se han superpuesto. Elocuente para esclarecer la actitud de Calvino a propósito de la relación entre narrativa y su relativa teoría, es lo que afirma en el ensayo citado al principio: “*Jacques il fatalista* è una specie di pietra di paragone su cui mettere a prova un buon numero di definizioni coniate dai teorici della letteratura” (Calvino 2017, 119), una observación, por supuesto, aplicable sea al *Quijote*, sea al mismo Calvino.

Los enfoques teóricos han producido una larga y todavía inacabada lista de términos que Umberto Eco enumera (1990, 16) y que es útil citar por extenso para recordar la compleja sistematización de los puntos de vista en la narración, o sea de las focalizaciones que a partir de los años sesenta se han multiplicado, todas con el objetivo de explicar cómo funciona un texto. El léxico relacionado es elocuente

de la complejidad a la que ha llegado tal sistematización que Eco enuncia con cierta ironía:

oggi abbiamo, oltre al narratore e al narratario, narratori semiotici, narratori extrafittizi, soggetti della enunciazione enunciata, focalizzatori, voci, meta narratori, e poi lettori virtuali, lettori ideali, lettori modello, superlettori, lettori progettati, lettori informati, arciletteri, lettori impliciti, meta lettori e via dicendo.

Y a la lista se tendría que añadir la estética de la recepción, la hermenéutica, la deconstrucción, las teorías semiológicas y de la recepción.

Por supuesto Calvino posee y tiene a la mano esta “ingeniería teórica” de la cual habla Rossi, y se tendrían que añadir los aportes de Michail Bachtin, publicado en Italia a partir de los años sesenta precisamente por la editorial Einaudi de Turín, donde el autor italiano trabajaba. Una “ingeniería teórica”, repito, que es con la que y sobre la cual Calvino construye sus libros.

Si por una parte la lista de Eco indica el alcance de los estudios en este sector, por otra parte justifica mi opción: la de simplificar porque en el caso de Calvino el Lector y la Lectora ya se han 'autonomizado', o sea funcionan como personajes, o más bien su existencia procede como tales y a veces los substituye, subraya y discute. Como la crítica subraya a menudo, y como recordé en otra ocasión a propósito de Juan Goytisolo (Piras 2009, 5394), al formar parte de los escritores que se han preguntado sobre los modos y procedimientos cervantinos, Calvino ha entendido la fuerza con la que el autor del *Quijote* ha expresado la crisis de las certezas: es por eso que matiza las contradicciones y las polarizaciones tajantes, que profesa la multiplicación de las salidas, para parafrasear un título de Jorge Luis Borges, cuando los senderos se bifurcan. Considerado un arquetipo de la literatura hipertextual, la idea clave de *El jardín de senderos que se bifurcan*, es precisamente, en palabras de Calvino (1988, 116): “un tempo plurimo e ramificato in ogni presente si biforca in due futuri, in modo da formare «una red crescente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos»”, donde el autor italiano en la segunda parte de la cita, a su vez cede la palabra a Borges.

Si la lectura de Borges está asumida en *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ya antes, en los años sesenta, establecido en París, Calvino había entrado en contacto con las tendencias críticas para las cuales era central la reflexión sobre la manera con que los textos literarios están contruidos, o podrían construirse: el estructuralismo, la semiología de Roland Barthes y por otra parte las tendencias experimentales del grupo de “Ouvroir de littérature potentielle” (Oulipo), como ha observado Mariolina Bertini (695), donde Raymond Queneau ejercía su influencia con sus propuestas radicales de las estrategias compositivas: la contemporaneidad de múltiples estilos y el intento de comunicar en cada dirección, por ejemplo. Y para cerrar esta lista escueta, tal vez demasiado pero necesariamente escueta, del contexto crítico literario en que se inserta la obra de Calvino, se tiene que recordar el lapidario René Girard, que bien expresa lo que en aquél ambiente se pensaba del autor del *Quijote*. En una sentencia sobre la importancia general del libro cervantino Girard afirma: “Non esiste idea del romanzo occidentale che non si trovi in embrione in Cervantes” (Milano 1981, 47).

Es el mismo Calvino (1988, 116-117) quien nos revela en *Lezioni americane* (116) que para él otro modelo ha sido precisamente “la red de los posibles” de Borges, con toda la carga cervantina del escritor argentino y es aquí donde se fundan sus novelas *Il castello dei destini incrociati* (1969) y sobre todo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979): “Queste considerazioni sono alla base della mia proposta di quello che chiamo «l'iper-romanzo» e di cui ho cercato di dare un esempio con *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.” Por lo tanto, definida por el mismo Calvino, “iper-romanzo”, o por la crítica en general, “metanovela”, “novela sobre la novela” o “novela sobre el placer de leer”, *Se una notte*

d'inverno un viaggiatore, se sitúa en el periodo en el cual sus reflexiones teóricas se orientan hacia las formas posibles de la literatura, sin que se le olviden las finalidades inmediatamente después enunciadas en la misma ocasión: “Il mio intento era di dare l'essenza del romanzesco concentrandola in dieci inizi di romanzi, che sviluppano nei modi più diversi un nucleo comune, e che agiscono su una cornice che li determina e ne è determinata.” (Calvino 1988, 116-117). Con esto, que constituye la mejor síntesis de la novela, no sólo explica el montaje con el que construyó su novela, sino que exalta también su construcción por fragmentos.

Estamos al principio de la novela: “Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino” (3), donde ya aparece un Lector visible, **como** el mismo Calvino observa al hablar de Diderot en el ensayo citado al abrir este trabajo, con una llamada al lector para que participe al espacio del libro. Por lo tanto ese “tú” implícito se refiere probablemente como aquel tan ambiguo y por eso discutido “Desocupado lector” cervantino con su “tú” del *Prólogo* de la Primera Parte del *Don Quijote*, que se abre, como ya se ha observado (Socrate 1974, 124), en cuanto principio, sobre el espacio artístico narrativo de la obra, y al recortarlo, se propone como marco de la novela. Algo parecido sucede en este *Capitolo Primo* de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, en número romano, aunque el capítulo siguiente no sigue la secuencia del número y tiene como título, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, o sea el mismo de la novela en su conjunto. Este segundo capítulo empieza con el más usual de los incipit: “Il romanzo comincia in una stazione ferroviaria, sbuffa una locomotiva, uno sfiatare di stantuffo copre l'apertura del capitolo, una nuvola di fumo nasconde parte del primo capoverso” (Calvino, 13), con lo cual el inicio de la novela ratifica la acción de la lectura ‘potencial’, y declara y explícita el género, o sea el hecho de que de novela se trata, la que empieza con “Il romanzo comincia”, en el cual se tendría que ver aquella “essenza del romanzesco” de la cual en el ya citado *Lezioni americane* habla el mismo Calvino (1988, 117).

En el *Capitolo Primo* calviniano nunca el Lector del libro aparece como tal, con la palabra que lo denota: sólo está designado con un “tú” implícito. Sucede en el *Prólogo* cervantino donde aparece sólo en aquél inicial, e isotópico como se ha dicho, “Desocupado lector” y también en este primer *Capitolo* de Calvino que, como veremos, desempeña la función de prólogo.

A la primera persona se confía el papel de voz en los capítulos siguientes, designados con números progresivos ordinales que, sin embargo, están alternados con capítulos cuyo título, no numerado, situados uno detrás del otro, constituyen en su conjunto un pasaje que, como una especie de resumen y todo seguido, se encuentra al final de la novela. Este resultado es evidente al recorrer el Índice final. O sea que la novela está trabada con insertos que observan la novela misma o bien las demás novelas a través de citas de todo tipo. Recordamos la ya citada síntesis del mismo Calvino (1988, 116-117): “dieci inizi di romanzi, che sviluppano nei modi più diversi un nucleo comune, e che agiscono su una cornice che li determina e ne è determinata.”

La función del *Capitolo Primo* por lo tanto es la de formar parte del paratexto: un marco que encauza la lectura, donde, como en el *Prólogo* de *Don Quijote*, se narra su propia constitución como prólogo, se anticipan temas que se retomarán dentro del libro y donde se presenta el protagonista, en el caso de Calvino, al Lector, y en el caso del *Don Quijote*, a don Quijote. Un vez más hay que recordar la fusión y pasaje del objeto libro, de alguna manera considerado un interlocutor, o sea el “libro, como hijo del entendimiento”, que se traslada al personaje don Quijote, connotándolo con las adjetivaciones bien conocidas: “hijo seco, avellanado, antojadizo...” (*Quijote*, I, 50).

Dentro de las posibles relaciones entre los “dos prólogos” podemos señalar otros aspectos como la descripción de la gestualidad de los respectivos narradores, por ejemplo. Los gestos del Autor cervantino se agotan en una rápida enumeración con connotaciones intertextuales como lo es “la pluma

en la oreja”, basada en un recuerdo de refranes populares: “y estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría” (I, 51-52 y nota 11).

En Calvino, en el *Capitolo Primo* el que cuenta se dirige a un Lector que empieza a leer el libro de Calvino. Es el Lector que se demora por toda una página en una larga y divertida lista de las posiciones para que el Lector lea lo más cómodo posible, enumerando el mobiliario, donde o sobre el que sentarse, los objetos que harían que la lectura fuera más cómoda, los que le resultarían agradables, la mejor luz para leer y al final: “Le sigarette a portata di mano, se fumi, il portacenere. Che c'è ancora? Devi far pipì? Bene, saprai tu.” (Calvino 1979, 4).

Con auto ironía larvada, la voz escondida del narrador sigue con el “tú” con el que se dirige al Lector, y hace que aparezca el Autor: “Ecco dunque ora sei pronto ad attaccare le prime righe della prima pagina. Ti prepari a riconoscere l'inconfondibile accento dell'autore. No. Non lo riconosci affatto” (9). Saliéndose del texto, la última afirmación se esclarece en seguida: se debe al hecho de que en la realidad Calvino no había publicado novelas desde hacía diez años. De todos modos las reflexiones sobre los libros precedentes del mismo autor, son libros, objetos de la literatura, como es de papel el nombre del autor nombrado “Italo Calvino”, que es más propio al título apenas enunciado que al autor extradiegético, o sea, bien consciente del papel teórico del Autor, Calvino juega con el dentro y el fuera de la novela. El pasaje de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* que reproduzco abajo se encuentra más o menos en la mitad del libro y por lo tanto sus opciones léxicas extraídas de la gramática recurren a lo largo de toda la narración, por eso representan un ejemplo de lo que quiero decir, o sea de como lo que se cuenta ubica en el espacio y en el tiempo no sólo al Autor y al Lector, sino también los elementos del paratexto nombrados en el discurso, dándoles voz como si fueran personajes, y lo son en cierto sentido, aunque como ‘fantasmas’, enunciados en el léxico de sus papeles y funciones gramaticales:

Come sei, Lettrice? È tempo che questo libro in seconda persona si rivolga non più soltanto a un generico tu maschile, forse fratello e sosia d'un io ipocrita, ma direttamente a te che sei entrata fin dal Secondo Capitolo come Terza Persona necessaria perché tra quella Seconda Persona maschile e la Terza femminile qualcosa avvenga, prenda forma, s'affermi o si guasti seguendo le fasi delle vicende umane. Ossia: seguendo i modelli mentali attraverso i quali viviamo le vicende umane. Ossia: seguendo i modelli mentali attraverso i quali attribuiamo alle vicende umane i significati che permettono di viverle (142).

En seguida, sin embargo, el narrador va explicando la razón por la cual al Lector, masculino, le ha asignado la tarea de expresarse con el pronombre, parte gramatical sin consistencia, que por lo tanto no necesita un nombre para desempeñar su papel, y que 'tiene' que ser abierto: a través de este recurso el Lector que lee puede identificarse con el Lector que es leído.

A la Lectora, al contrario se le asigna la oportunidad de tener un nombre, Ludmilla, en cuanto personaje expresado con una connotación gramatical, la “Terza Persona”, persona verbal de las narraciones omniscientes.

Al “libro”, a su 'materialidad', que a su vez tiene una 'conciencia' constructiva (como se recordará es lo que Calvino afirma en la cita aquí inicial a propósito de Diderot), se le asigna el papel de supervisor con la tarea de establecer el rumbo de la historia, de describir la figura del personaje de la Lectora, hasta llegar a los detalles del paratexto:

Questo libro è stato attento finora a lasciare aperta al Lettore che legge la possibilità d'identificarsi col Lettore che è letto: per questo non gli è stato dato un nome che l'avrebbe automaticamente equiparato a una Terza persona, a un personaggio (mentre a te, in quanto Terza Persona, è stato necessario attribuire un nome, Ludmilla) e lo si è mantenuto nell'astratta condizione dei pronomi, disponibile per ogni attributo e ogni azione. Vediamo se di te, Lettrice, il libro riesce a tracciare un vero ritratto, partendo dalla cornice per stringerti da ogni lato e stabilire i contorni della tua figura. (Calvino 1979, 142-143).

Es a través de la enunciación del léxico del género literario, “novela”, del paratexto, “Segundo Capítulo”, de las personas verbales, “Tercera Persona”, “Segunda Persona”, de la gramática, “pronombres”, que todos estos elementos no sólo adquieren valores metalingüísticos, sino que entran a formar parte de la especie humana al tomar voz. De aquí que la explicación de la clave con la cual se entra en el libro reside en la funambulesca y abismal afirmación, en diálogo con la teoría, del pasaje reproducido arriba: “Questo libro è stato attento finora a lasciare aperta al Lettore che legge la possibilità d'identificarsi col Lettore che è letto”. Dentro de la novela en efecto el Lector es descrito en secuencias donde se apela a él a veces en cuanto Lector que está dentro del libro, el que procede con la historia, y a veces en cuanto Lector que está afuera, llamando su atención, o sea llamándonos a nosotros que tenemos entre manos el libro de Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Por un momento vuelvo a lo que dije antes, al “libro”, a su 'materialidad', al que teniendo una 'conciencia' constructiva se le asigna el papel de supervisor con la tarea de establecer el rumbo de la historia, y como hemos visto, entre otras cosas, la de describir la figura del personaje de la Lectora. Pero su presencia se adensa y amontona a lo largo de tres páginas iniciales donde con una escritura experimental, como las mayúsculas y la distribución de los espacios en la página, realiza un recorrido compuesto con la lista de todas las tipologías posibles relacionadas con el Lector frente a los libros. Reproducir el pasaje entero sería muy largo: de todos modos, para dar una idea a quien va a leer:

Dunque, hai visto su un giornale che è uscito *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, nuovo libro di Italo Calvino, che non ne pubblicava da vari anni. Sei passato in libreria e hai comprato il volume. Hai fatto bene.

Già nella vetrina [...] ti sei fatto largo nel negozio attraverso il fitto sbarramento dei Libri Che Non Hai Letto che ti guardavano accigliati dai banchi [...] tra loro s'estendono per ettari ed ettari i Libri Che Puoi Fare A Meno Di Leggere, i Libri Fatti Per Altri Usi Che La Lettura [...] Sventando questi assalti, ti porti sotto le torri del fortilizio, dove fanno resistenza i Libri Che Da Tanto Tempo Hai In Programma di Leggere, i Libri Che Da Anni Cercavi Senza Trovarli, [...].

Tutto questo per dire che, percorsi rapidamente con lo sguardo i titoli dei volumi esposti nella libreria, hai diretto i tuoi passi verso una pila di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* freschi di stampa, ne hai afferrato una copia e l'hai portata alla cassa perché venisse stabilito il tuo diritto di proprietà su di essa.

El *Prólogo* del *Don Quijote* no es para menos: por dos tercios del espacio desarrolla el tema de las citas que deberían acompañar la “historia” de tal modo que reciban la admiración del “antiguo legislador que llaman vulgo”(52). Y tanto el “yo” que narra, el Autor, como el “amigo mío, gracioso y

bien entendido”, enumeran la gran cantidad de nombres de autoridades con los que llenar los vacíos que según el parecer del primero son los que le faltan:

De todo esto [¿es un paralelo con Calvino: “Tutto questo per dire che”?] ha de carecer mi libro, porque ni tengo qué acotar en el margen, ni qué anotar en el fin, ni menos sé qué autores sigo en él, para ponerlos al principio, como hacen todos, por las letras del A B C., comenzando en Aristóteles y acabando en Xenofonte y en Zoilo o Zeuxis, aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro. También ha de carecer mi libro de sonetos al principio, a lo menos de sonetos cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celebérrimos; aunque si yo los pidiese a dos o tres oficiales amigos (53).

Y según el parecer del amigo, el problema se resuelve con una serie de “anotaciones y acotaciones” prestigiosas que deberían haber estado a su cargo:

Que yo os voto a tal de llenaros las márgenes y de gastar cuatro pliegos en el fin del libro. Vengamos ahora a la citación de los autores que los otros libros tienen, que en el vuestro os faltan. El remedio que esto tiene es muy fácil, porque no habéis de hacer otra cosa que buscar un libro que los acote todos, desde la A hasta la Z, como vos decís. Pues ese mismo abecedario pondréis vos en vuestro libro (57).

Sería demasiado largo desarrollar aquí el análisis de este fragmento y con mayor motivo porque se sale del argumento principal que me he propuesto tratar. El lector disculpará la larga cita: espero sólo que quien lee disfrute repasando un pasaje del prólogo que pasa un poco desapercibido ante el interrogativo abierto por el Lector y sobre todo por el Autor respecto a los autores que aparecen sucesivamente a lo largo de todo el libro.

Es precisamente a propósito de Autores y Lectores que funcionan en la narración que la capacidad de experimentación de Cervantes se concretiza en las voces de la ficción, autores, destinatarios (lectores), narradores, narratarios etc., todos los que aparecen en *Don Quijote* sobreponiendo y cruzando sus papeles. Papeles que en el *Quijote* la crítica ha examinado múltiples veces al demostrar el hecho de que exista un «complejo entramado de los múltiples “autores”», como afirma Margit Frenk en el *Prólogo* a uno de los más ponderados trabajos con este enfoque, o sea la investigación de María Stoopen, *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605* (2002, 11), donde Stoopen aborda tal multiplicidad a través de la narratología más avisada. Y a propósito de lo difícil que es establecer una tipología de las diferentes voces en el *Quijote* recuerdo a James A. Parr (1994) cuando distingue entre “voz” y “presencia”, asignando el Cervantes histórico en el interior del texto – y también la pluma y Cide Hamete -, a la calidad de “presencia” y no de personaje o de narrador.

Es por todo esto que, en una materia tan controvertida, como compleja, las voces que mencionaba al principio merecen ser retomadas bajo la esclarecedora noción de “instancias narradoras” que Mauricio Molho (1989: 273) aplica a *Don Quijote*: “Por “instancias narradoras” entiendo todos los personajes, personas y personillas que intervienen en la narración del *Quijote*, todos los que toman a su cargo el narrar partes o momentos de lo que en el libro se menciona como “Historia de don Quijote.”

A propósito del *Quijote*, sigue afirmando Molho (1989), “nunca” Cervantes se asoma en *El Quijote*, a no ser en la portada, en la *Dedicatoria*, en los *Prólogos*, o en las *Aprobaciones* (275). Como aprendió a hacerlo en 1580, al organizar la *Información en Argel*, como sostuvo quien escribe (Piras 2014), donde Cervantes inaugura un esquema que irá repitiendo con variaciones a lo largo de toda su obra y sobre todo en *El Quijote*, el autor “sólo” aparece en el paratexto: en los umbrales de sus obras

prologadas, *Novelas ejemplares* o *Persiles*. Sobretudo en *El Quijote* Molho ha examinado a fondo el juego de niveles que abre el camino de la metanovela moderna: un autor que aparece en el *Prólogo*, ambiguamente el mismo autor inicial que “no quiere acordarse”, uno árabe, un tal que glosa su libro, un personaje que en la obra es conocedor de su misma existencia en la ficción, etc. Un juego complejo de intermediarios en la narración, cada uno con un papel ambiguo: el autor y los autores, el del manuscrito encontrado, los anales de la Mancha, el traductor morisco, Cide Hamete, Avellaneda, su pluma, etc. O sea, bajo estas “instancias narradoras”, el Autor quiere, o a veces tiene, que esconderse, y sin embargo, también quiere afirmar su autoría a través de su nombre o firma, como ya afirmó quien escribe (Piras 2014).

Como lo hace Calvino al abrir su libro que, como hemos visto, empieza con el Lector, que a su vez empieza a leer: “Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d’inverno un viaggiatore* di Italo Calvino”, y nosotros, lectores reales, tenemos que perseguirlo dentro del libro, siguiendo sus tenaces estrategias narrativas dentro las que non enmaraña. Y como en el texto de *El Quijote*, que alude a su propia producción, simultáneamente discurso y metadiscurso. Lo cual, entre otras cosas, abre a la novela moderna, proyecta quién lo ideó en la reducida lista de los innovadores en el campo de la literatura y concentra en él un punto de referencia para la escritura que vendrá después. Por todo lo dicho, en los dos casos, para Cervantes y para Calvino, deriva que el lector empírico a lo largo del tiempo de su lectura intenta contestar a la pregunta ¿quién escribe?

Ahora bien, si el Autor extratextual Calvino es bien consciente del papel teórico del Autor y juega con el dentro y el fuera de la novela, la cuestión del “quién escribe” se plantea sobre todo para *Don Quijote* y sus varios autores entrecruzados. Entre otros, la ficción del Autor Cide Hamete Benengeli, sujeto y objeto de la narración, que es sólo uno de los procedimientos puestos en acto para la construcción de los múltiples puntos de vista narrativos del libro. En definitiva, de Calvino también se puede decir lo que Juan Goytisolo escribe al concluir, en *Crónicas sarracinas*, su ensayo cervantino: “Tres siglos y medio después, los novelistas 'cervanteamos' aún sin saberlo: escribiendo nuestras obras, escribimos desde y para Cervantes; escribiendo sobre Cervantes escribimos sobre nosotros mismos” (Goytisolo 1989, 61).

Obras citadas

- Bachtin, Michail. *Dostoevskij – Poetica e stilistica*. Torino: Einaudi, 1968.
- . *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi, 1979.
- . *L'autore e l'eroe*. Torino: Einaudi, 1988.
- Berardinelli, Alfonso. "L' incontro con la realtà." En Franco Moretti ed., *Il romanzo*. Torino: Einaudi, 2002. Vol. II, 342-381.
- Bertini, Mariolina. "La vita istruzioni per l'uso (Georges Perec, 1978)." En Franco Moretti ed., *Il romanzo*. Torino: Einaudi, 2002. Vol. II, 695-701.
- Borges, Jorge Luis. *El jardín de senderos que se bifurcan*, en *Ficciones*, Buenos Aires: Emecé, 1956.
- Calvino, Italo. *Il castello dei destini incrociati*, Parma: Franco Maria Ricci, 1969.
- . *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino: Einaudi, 1979.
- . *Il visconte dimezzato*. En *I nostri antenati*. Milano: Mondadori, 1996 [I ed.1957].
- . *Il barone rampante*. En *I nostri antenati*. Milano: Mondadori, 1996 [I ed.1958].
- . *Il cavaliere inesistente*. En *I nostri antenati*. Milano: Mondadori, 1996 [I ed.1959].
- . *I nostri antenati*. Milano: Mondadori, 1996 [I ed.1960].
- . *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano: Garzanti, 1988.
- . "Perché leggere i classici." En Esther Calvino ed. *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori, 2017 [1981]. 5-13.
- . "Denis Diderot, Jacques le fatalist." En Esther Calvino ed., *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori, 2017. 118-124 [I ed. 1984].
- . "Tirant lo Blanc." En Esther Calvino ed., *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori, 2017 [1985]. 63-68.
- Cervantes, Miguel. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Luis Andrés Murillo ed. Madrid: Clásicos Castalia, 1986. 3 vols.
- Eco, Umberto. *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani, 1990.
- Frenk, Margit. "Prólogo." En María Stoop, *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605*. México, D. F.: Secretaría de Extensión Académica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 2002. 11-12.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel. "El Quijote: intentio operis." En Miguel Ángel Garrido Gallardo, Luis Alburquerque García eds. *El Quijote y el pensamiento teórico-literario*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008. 9-18.
- Girard, René. *Menzogna romantica e verità romanzesca*. Milano: Bompiani, 1981.
- Goytisolo, Juan. *Crónicas sarracinas*. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- Greimas, Algildras Julien/Courtés, Joseph. *Semiotica-Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Paolo Fabbri ed. Milano: Bruno Mondadori, 2007.
- Márquez Villanueva, Francisco. *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid: Gredos, 1973.
- . *Personajes y temas del Quijote*. Madrid: Taurus, 1975.
- Molho, Mauricio. "Instancias narradoras en *Don Quijote*." *Modern Language Notes* 104 2: 273-285.
- Ossola, Carlo. "Cervantes, Il cavaliere dell'ideale." *Avvenire*, 20 aprile 2015. <https://www.avvenire.it/Archivio/rubriche/2015/4>.
- Parr, James A. "Anatomia di un discorso sovversivo." En Maria Rosa Scaramuzza Vidoni ed. *Rileggere Cervantes*. Milano: LED, 1994. 138-152.

- Piras, Pina Rosa. "Goytisolo, Juan", *Gran Enciclopedia Cervantina*, VI, Madrid: Centro de Estudios Cervantinos - Editorial Castalia, 2009. Vol. VI. 5393-5395.
- . *La Información en Argel de Miguel de Cervantes: entre ficción y documento*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá-Biblioteca de Estudios Cervantinos, 2014.
- Rossi, Rosa. "Il *Chisciotte* «disvelato»: intertestualità, transcodificazione, dialogicità e scrittura." En Maria Rosa Scaramuzza Vidoni ed. *Rileggere Cervantes*. Milano: LED, 1994, 153-163.
- Socrate, Mario. *Prologhi al «Don Chisciotte»*. Venezia: Marsilio, 1974.
- Stoopen, María. *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605*. México, D.F.: Secretaría de Extensión Académica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 2002.
- Volpe, Galvano della. *Critica del gusto*. Milano: Feltrinelli, 1972.