

Características de la nueva fábula en *Marcovaldo* de Italo Calvino: una lectura semiótica

Alexandra Ruiz Marín

Trabajo de Grado presentado para optar al título de Licenciada en Humanidades y Lengua
Castellana

Asesora: Catalina Higuera Serna, Magíster (MSc) en Educación



Universidad de San Buenaventura
Facultad de Educación (Medellín)
Licenciatura en Humanidades y Lengua Castellana
Bello, Colombia
2021

Citar/How to cite

(Ruiz Marín, 2021)

Referencia/Reference

Ruiz Marín, A. (2021). *Características de la fábula moderna en Marcovaldo de Italo Calvino: una lectura semiótica* [Trabajo de grado profesional]. Universidad de San

Estilo/Style:
APA 7th ed. (2020)

Buenaventura Medellín.



Biblioteca Digital (Repositorio)

www.bibliotecadigital.usb.edu.co

Bibliotecas Universidad de San Buenaventura

Biblioteca Fray Alberto Montealegre O.F.M. - Bogotá.

Biblioteca Fray Arturo Calle Restrepo O.F.M. - Medellín, Bello, Armenia, Ibagué.

Departamento de Biblioteca - Cali.

Biblioteca Central Fray Antonio de Marchena – Cartagena.

Universidad de San Buenaventura Colombia - www.usb.edu.co

Bogotá - www.usbbog.edu.co

Medellín - www.usbmed.edu.co

Cali - www.usbcali.edu.co

Cartagena - www.usbctg.edu.co

Editorial Bonaventuriana - www.editorialbonaventuriana.usb.edu.co

Revistas científicas – www.revistas.usb.edu.co

Dedicatoria

A quienes me han dado las palabras, y a quienes deseen leerlas.

Tabla de contenido

Resumen	5
Abstract	6
Nota preliminar	7
1 Los buenos propósitos	9
1.1 Sobre las posibilidades de significación a través de la crítica literaria	9
1.2 La fábula y la obra de Italo Calvino: abordajes y conceptualizaciones	12
1.3 Sobre el lugar de la semiótica en el análisis de la obra <i>Marcovaldo</i>	25
2 La espina dorsal	27
2.1 Definiciones de territorios: la literatura	27
2.1.2 De fábula.....	30
2.2 Hacia una lectura semiótica de <i>Marcovaldo</i>	32
2.2.1. La Semiótica de la interpretación	32
2.2.2. Los juegos de des-montaje como mecanismos de sentido en la interpretación	34
2.2.3. Por último, <i>Marcovaldo</i>	35
3 La mirada del arqueólogo	37
3.1. Primavera: <i>Setas en la ciudad</i>	37
3.2. Verano: <i>Un viaje con las vacas</i>	40
3.3. Otoño: <i>La lluvia y las hojas</i>	43
3.4. Invierno: <i>Los hijos de Papá Noel</i>	45
3.5. Hallazgos generales	50
3.6. <i>Marcovaldo</i> y la nueva fábula	52
4 Epílogo	55
Referencias	57

Resumen

Este trabajo de investigación literaria recoge la experiencia sensible de una lectora que se acerca por primera vez a la nueva fábula cuando decide leer *Marcovaldo, o sea las estaciones de la ciudad*, un libro de Italo Calvino publicado en 1963. Movida por la curiosidad, busca comprender cómo se manifiestan las características del género a través del análisis semiótico de la obra, basándose en los planteamientos teóricos de Umberto Eco y del Grupo de Entrevernes alrededor de los mecanismos productores del sentido, no sin antes explorar diversas definiciones del género a partir de la crítica literaria.

Bajo la premisa de que no hay interpretaciones categóricas, el trabajo se concibe como una propuesta de lectura que rastrea la oposición esencial entre Naturaleza y Ciudad. De esta se desprenden descripciones temáticas y conjuntos figurativos que funcionan como una red de hilos entreverados en las fábulas de *Marcovaldo*. Finalmente, se plantean nuevas aperturas investigativas de la obra de Italo Calvino que nacen de la experiencia de la lectura como un bastión íntimo y personal.

Palabras clave: Marcovaldo, Italo Calvino, análisis semiótico, isotopías, conjuntos figurativos, producción de sentido, nueva fábula, naturaleza, ciudad.

Abstract

This literary research work collects a reader's sensitive experience who approaches the new fable for the first time when she decides to read *Marcovaldo, o sea las estaciones de la ciudad*, a book by Italo Calvino published in 1963. Moved by curiosity, she searches to understand how gender's characteristics are manifested through a semiotic analysis of the book, based on theoretical approaches of Umberto Eco and Grupo de Entrevernes around mechanisms that produce meaning, but not before exploring definitions of gender-based on literary criticism.

Under the premise that there are no categorical interpretations, the work is conceived as a reading proposal that traces the essential opposition between Nature and City. From these thematic descriptions and figurative ensemble emerge that function as a network of intertwined threads in Marcovaldo's fables. Finally, new investigative openings are proposed in Italo Calvino's work that is born from the experience of reading as an intimate and personal bastion.

Keywords: Marcovaldo, Italo Calvino semiotic analysis, isotopies, figurative sets, meaning production, new fable, nature, city.

Nota preliminar

Me ocurrió una vez, mientras leía. De repente, una palabra muchas veces pronunciada se me hizo incomprensible cuando la vi impresa. En ese instante supe dos cosas: que ya no sabía leer y que debía encontrarle significado a la palabra. Paradójicamente comencé por lo segundo. Por eso, en la primera parte de este ejercicio de escritura me sumerjo en los abismos de la fábula, la palabra dudosa, y sólo cuando creo haberla entendido, emprendo la búsqueda de una nueva forma de lectura. Mi vehículo o mi excusa es *Marcovaldo, o sea las estaciones de la ciudad*, un libro de Italo Calvino publicado en 1963 que, desde las primeras líneas, empezó a mimetizarse con mis adentros.

Varias preguntas podrían surgir en la lectura de mi texto, si es leído, claro, y una de ellas sería por los alcances pedagógicos de mi trabajo porque, finalmente, seré maestra y no literata en el sentido legal de los términos. Después de pensarlo, he llegado a tres conclusiones: la primera es que antes de concebirme como maestra de lengua castellana, necesitaba concebirme como lectora; la segunda es que este ejercicio de escritura es también una propuesta de formación lectora, en la que intento poner en tensión algunos modos anquilosados y tediosos bajo los que se presenta la literatura en la escuela; la última, pero acaso la más importante, es que quería hacer un trabajo nacido desde la profundidad de mi ser, donde sólo habita la literatura.

Por esta razón, en el tono de la escritura pueden sentirse largos matices personales alternados con la voz de otros, de esos muchos otros que me han ayudado a nombrar el mundo escrito y no escrito. Gran parte de las palabras que se despliegan en las páginas siguientes no son mías, sino retazos de discursos escuchados y leídos que permanecen en mí como un murmullo en el fondo.

Ahora, este trabajo se divide en tres capítulos: en el primero, *Los buenos propósitos*, hablo de cómo fue mi primer encuentro con la palabra fábula y de los estremecimientos que el suceso causó en mi ser lectora. Poco a poco, comienzo a explorar las posibilidades de significación a través de la crítica literaria y de artículos investigativos que comparten, de alguna forma, mis inquietudes. En uno de estos últimos descubro un concepto que me permite clarificar mis puntos de partida: la nueva fábula y *Marcovaldo*.

El segundo capítulo, *La espina dorsal*, tiene tres momentos. En el primero me propongo definir los territorios de la literatura y de la nueva fábula. Después, abordo la semiótica de la interpretación propuesta por Umberto Eco y el modelo de análisis semiótico descrito por el Grupo

de Entrevernes; discursos que pueden entenderse como la dimensión metodológica del trabajo. Y, en el tercer momento, expongo las razones por las que estoy interesada en hacer un análisis semiótico de *Marcovaldo*.

En el tercer capítulo, *La mirada del arqueólogo*, desarrollo el análisis de cuatro fábulas del libro, donde rastreo el esquema básico de los relatos, los conjuntos figurativos y una isotopía esencial. Posteriormente, presento una propuesta para entender mi lectura en términos de las características de la nueva fábula.

Hacia el final, el lector se encontrará con un epílogo en el cual recojo mi experiencia de lectura de *Marcovaldo*. Pero, más que la culminación de mi ejercicio de escritura, es un espacio de aperturas a nuevas reflexiones y nuevos proyectos, porque creo férreamente que el caudal del pensamiento nunca debería cerrarse.

1 Los buenos propósitos

1.1 Sobre las posibilidades de significación a través de la crítica literaria

Hasta hace poco, cada vez que me encontraba en cualquier contexto con la palabra *fábula*, pensaba en las zorras astutas y en los lobos malvados, en las hormigas laboriosas y en las liebres perezosas concebidas en los escritos de Esopo y representadas grácilmente en las películas animadas de Disney; pensaba en moralejas que se convirtieron en patrimonio cultural, en consecuencias caricaturescas; pero, sobre todo, pensaba que las fábulas eran historias cortas hechas sólo para niños. Toda una reminiscencia de mis primeros años escolares adobada con un eco de la voz de mi maestra.

Un día saqué desprevenidamente de la estantería un pequeño libro de lomo marrón, y, recostada en la pared, leí en el prólogo: «De las tres fábulas de Italo Calvino que componen el ciclo de *Nuestros antepasados*, acaso *El barón rampante* sea la más redonda y perfecta» (Benítez, 1980, p. 5). ¿Fábulas? La búsqueda rápida de respuestas me ratificó que mi definición era correcta, pero la lectura del relato me desorientó: no había nada allí que se pareciera a una fábula. ¿A qué podría estarse refiriendo Esther Benítez cuando catalogó de esta forma al libro?

Semanas después la misma escena se repitió con otro libro de Calvino. Ávidamente rasgué el celofán y contemplé la magnífica portada azul de *Marcovaldo*, en la que se ve de pie al autor entre un jardín de plantas trepadoras que tapiza a su vera la alta pared. Comencé a leer el prefacio y en la segunda página leí, no sin cierta turbación, que «Marcovaldo protagoniza una serie de fábulas modernas» (Calvino, 2015, p. 10). Las sendas de la literatura me llevaban de nuevo a esta palabra... Aun segura de que tampoco esta vez encontraría las características que le atribuía a la fábula, me entregué a una lectura consciente que pronto fue revelándose, con el pasar de las páginas, un entramado simbólico de irrefutable belleza: Marcovaldo, un hombre «bufo y melancólico» (Calvino, 2015, p. 10), sumido invariablemente en la nostalgia por el paraíso perdido, recorre las calles de la ciudad en busca de un indicio de vida animal o vegetal que le señale el avance de las estaciones, pero en cada relato hay un elemento de la leonina industrialización que lo desilusiona profundamente. Pocas estaciones me faltaban para llegar al fin de *Marcovaldo*, y en

cada punto y aparte pensaba: ¿cómo es posible que un relato que no es protagonizado por animales ni por cosas y que no deja ninguna moraleja puede considerarse una fábula?

De esta forma, una duda fugaz perfectamente evadible se convirtió en un problema trascendental para mi ser lectora. Comencé a indagar con más profundidad. Pronto advertí una acepción que desconocía: *fábula*¹ como estructura narrativa. En la *Poética*, Aristóteles denominó de esta forma a la «ordenación de los sucesos» (1948, p. 25), lo que constituiría para él «lo supremo y casi el alma de la tragedia» (1948, p. 26). En otras lecturas más dispersas me encontré con que para Boris Tomachevski, la *fábula* «constituye un sistema más o menos unitario de hechos, derivados el uno del otro, y recíprocamente relacionados» (2010, p. 183); en otras palabras, la *fábula* es el tránsito de una situación a otra. El planteamiento del formalista ruso fue retomado por Umberto Eco en *Lector in fabula* para precisar que la *fábula* es una isotopía narrativa que representa el «esquema fundamental de la narración, la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes, el curso de los acontecimientos ordenado temporalmente» (1973, p. 145).

De esta forma, el territorio de la fábula crecía lentamente. Además, ahora entendía (y ratificaba) que mi interés residía en comprender el género literario en el que se movían los universos de Italo Calvino. Giré mi vista a otros textos. En el *Diccionario de retórica, crítica y teoría literaria* encontré dos acepciones: se puede llamar fábula a «un tipo de poemas que reproducen asuntos procedentes de la mitología» (Marchese & Forradellas, 2013, p. 161), y también puede denominarse de esta forma a una «composición breve, constituida en el mayor de los casos por un solo episodio (...) que puede estar compuesta en prosa o versos, cuyos protagonistas son animales o seres inanimados, y que comporta un propósito moral o ideológico» (Marchese & Forradellas, 2013, p. 161). Además, unos renglones más abajo leí que «Los límites entre fábula, apólogo, exemplum medieval y algún tipo de cuento popular no están bien definidos» (Marchese & Forradellas, 2013, p. 162).

¿Hasta qué punto era cierto? Me costaba creer que un género antiquísimo como la fábula no hubiese sido estudiado y caracterizado a profundidad. Rápidamente comprobé la veracidad de esta afirmación. La definición de fábula que encontré al revisar el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin fue «Apólogo, es decir, breve narración en prosa o en verso de un suceso de cuya ocurrencia se desprende una enseñanza para el lector llamada moraleja» (1995, p. 207). Tras

¹ Para evitar confusiones entre la fábula como género y la *fábula* como estructura narrativa, pondré esta última siempre en cursiva.

leer esto, me devolví varias páginas en busca de la entrada de apólogo, donde tan solo aparecieron dos palabras: ver fábula (Beristáin, 1995). ¿Cómo interpretar esto sino como un vacío en el análisis literario?

La mención de Marchese y Forradellas a los límites imprecisos entre fábula, apólogo y cuentos populares me hizo pensar que tal vez Vladimir Propp habría escrito al respecto. En *Morfología del cuento maravilloso* (2006) encontré una mención a Wilhelm Wundt, quien en su *Völkerpsychologie* propuso una clasificación del cuento que incluyó la fábula en cinco de las siete categorías,² trabajo que Propp cuestionaría al señalar «que no hay ningún principio que rija la división» (2006, p. 21), y, por lo tanto, tal clasificación es tan sólo un índice eventual. Más adelante, el autor ruso ejemplifica la absoluta imposibilidad de clasificar los cuentos por temas refiriéndose al estudio *The types of the folktale* de Antti Aarne (en el cual la fábula aparece como una subdivisión de los cuentos de animales), ya que los temas están unidos por parentescos tan cercanos que no se podría determinar dónde termina uno con sus variantes y dónde comienza otro sin antes acudir a la permutabilidad de los elementos del cuento (Propp, 2006). Por lo demás, valdría la pena preguntarse qué entendía el mismo Propp por fábula, pues en algunos apartados de su libro no está totalmente claro si la considera un género literario autónomo, o si por el contrario la cataloga como una subdivisión del cuento.

Sobre el apólogo no encontré nada, ni en Propp ni en Bruno Bettelheim, autor al que consulté más tarde. En cambio, en su libro *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, la fábula aparecía con gradual constancia en una expresa determinación por diferenciarla de los cuentos de hadas. En medio de una de sus tantas comparaciones, el autor cita la definición de Samuel Johnson: «Una fábula es, en su estado original, una narración en la que, con fines moralistas, unos seres irracionales, y a veces inanimados, actúan y hablan como si tuvieran intereses y pasiones humanas» (2010, p. 60). Esta definición me resultó, en un principio, muy novedosa: ya no hablaba de animales, sino de seres irracionales, lo cual ampliaba un poco el espectro. Pero una segunda lectura

² Cuentos-fábulas mitológicas

2. Cuentos maravillosos puros

3. Cuentos y fábulas biológicos

4. Fábulas puras de animales

5. Cuentos "sobre el origen"

6. Cuentos y fábulas humorísticos

7. Fábulas morales

me advirtió que, en realidad, el plano del contenido no variaba en lo absoluto de lo que había leído en otras partes y, por lo tanto, nada nuevo había en sus palabras.

Más adelante no pudo dejarme de llamar la atención que, según Bettelheim, «Ya sea de modo beato o divirtiéndonos, las fábulas afirman siempre, y explícitamente, verdades morales; no hay ningún significado oculto, no queda nada para nuestra imaginación» (2010, p. 60). Basta volver a una de las fábulas clásicas, a *La hormiga y la cigarra* de Esopo, a *El lobo y la grulla* de Fedro o a *La polilla y la vela* de Leonardo da Vinci para comprender que el mecanismo interno de los relatos es de tal simpleza y linealidad que el sentido es naturalmente visible. Pero, ¿en *Marcovaldo* se gesta la misma operación? Es evidente que, si así fuera, otra sería la temática de este trabajo.

Por supuesto, sería imposible pensar en una literatura estática: la fábula clásica innegablemente se ha transformado al mismo ritmo de la humanidad, y una prueba irrefutable de ello es que sus características no coincidan con las de la fábula moderna. ¿Y cuáles son estas características?, ¿cuáles son las partes constitutivas de la fábula moderna que permitirían efectuar una descripción más exacta? Aproximarme a la respuesta de estas preguntas será, entonces, el camino que me he fijado explorar sin separarme en ningún momento de ese diálogo entre hombre y naturaleza llamado *Marcovaldo*.

1.2 La fábula y la obra de Italo Calvino: abordajes y conceptualizaciones

Pero antes de explicitar plenamente mis propósitos, es necesario revisar algunos estudios académicos previos alrededor de la fábula y de la obra de Italo Calvino.

El Esopete ystoriado y las teorías sobre la fábula es un ensayo publicado en el 2011 por Hugo O. Bizzarri, hispanista de la Université de Fribourg en Suiza, en el cual el autor hace un breve recorrido histórico por la tradición esópica de la fábula, que se extendería en el mundo romano con Fedro y continuaría hasta la Edad Media con Rómulo. El tema principal de su ensayo puede reconocerse en la segunda página cuando menciona que hay algo que diferencia a la fábula de otras formas breves que «se difundieron en la Edad Media (proverbios, sentencias, colecciones de enigmas, exempla en general, etc.): la fábula es el único género que reflexiona sobre sí mismo» (Bizzarri, 2011, p. 58). A partir de entonces, Bizzarri se dedica a hablar de los pequeños prólogos que aquellos fabulistas mencionados hacían al comienzo de su obra. Por ejemplo, Romulus expone tres características de las 98 fábulas recogidas en una colección: 1) los relatos buscan enseñarles a

los hombres, 2) las fábulas se configuran como una forma para representar las conductas humanas, 3) la estructura es simple, son breves, y la técnica es la de contrastar el bien y el mal. (Bizzarri, 2011). Finalmente, el autor reflexiona sobre la aparición en el siglo XV del *Esopete ystoriado*, traducido, compilado y prologado por Heinrich Steinhöwels.

Los *pequeños prólogos* en los que se enfoca Bizzarri en su ensayo es lo que se conoce como promitio, es decir, una especie de introducción que sirve para situar la fábula en el contexto donde se narraba. Según Morocho Gayo (1994), estructuralmente, el promitio es un elemento ajeno a la fábula en sí, al igual que el epimitio, el cual es un texto que en las fábulas clásicas aparece al final; es de carácter conclusivo e indica, explícitamente o no, la moraleja. Bajo esta perspectiva, considero que la tesis de Bizzarri es inválida.

Un caso contrario al de Bizzarri es el de Anne Karine Kleveland, quien hace un muy completo estudio de la transformación de la fábula esópica a través de la historia y de la aparición de la *nueva fábula* en el artículo *Augusto monterroso y la fábula en la literatura contemporánea*, publicado en el 2002³. La autora noruega presenta un amplio panorama de teóricos que han definido la fábula, partiendo de Aristóteles, quien en la *Retórica* la restringe a un recurso retórico. Esta clasificación llevó a que la fábula no fuera considerada en sus inicios como un género literario. Al respecto, Ben Edwin Perry (1988), autor citado en el artículo, señala que:

The fable in its origin is not an independent literary form, created, like the novel or the drama, by a new kind of society with a new cultural outlook, but only a rhetorical device, a mere tool. As such it may serve the needs of persons of opposite social attitudes, including the needs of the master on occasion as well as those of the slave or the underling. (citado por Kleveland, 2002, p. 124)

Tal era la definición que los antiguos retóricos le atribuyeron a la fábula. De hecho, Kleveland hace énfasis en que las fábulas clásicas tenían fines políticos y sociales que pretendían «explicar/mostrar aspectos de la actuación del hombre en sociedad, sin transmitir necesariamente una moral.» (2002, p. 125). La didactización de la fábula no aparecería sino hasta el neoclasicismo, cuando con las colecciones de Le Fontaine se comenzó a considerar como un género literario. Este

³ Es posible que al descubrir el año del que data este estudio, el lector piense que se trata de una desobediencia a las recomendaciones sobre los tiempos de publicación de los antecedentes. Sin embargo, la razón es la baja producción académica en torno a la temática. De hecho, esta no será la única investigación de hace más de veinte años que cite.

fenómeno podría explicarse a partir de la tergiversación del *Ho logos dē-loi*, frase con la que concluyen casi todas las fábulas esópicas. Al respecto, la autora cita la siguiente reflexión de Mireya Camurati:

Una cadena de errores se inició cuando en épocas dominadas por un afán didáctico se tradujo: la fábula enseña... El verbo *dēlo ō* – significa hacer visible o manifiesto, mostrar, exhibir, hacer saber, revelar, probar, explicar, pero nunca «enseñar». Al cambiar la acepción de esta sola palabra, se transformó en una «moraleja» lo que en Esopo era la conclusión normal de un esquema retórico. (Camurati, 1978, citado por Kleveland, 2002, p. 125)

De esta primera parte, la autora concluye que la fábula persigue un objetivo superior a su historia, la cual no tiene un valor propio, sino por «la doble interpretación que logra transmitir. Es en este punto donde la fábula se separa definitivamente del bestiario y el cuento fantástico, entre otros, explicados por la historia en sí misma» (Kleveland, 2002, p. 125). Esta fue precisamente la característica de la que se nutrió la consolidación de la *nueva fábula*. La aparición de textos como *Fantastic fables* de Ambrose Bierce o *Los animales hablan* de Álvaro Yunque en siglo XX significan para Kleveland una actualización del género que, por lo demás, «coincide cronológicamente con la formalización del pensamiento posmoderno» (Kleveland, 2002, p. 121). Tras esta afirmación, el estudio se centra «en apuntar algunas características específicas de la nueva fábula frente a la tradicional» (Kleveland, 2002, p. 123) a partir de la revisión de *La oveja negra y otras fábulas* de Augusto Monterroso.

Las características que Kleveland propone no se apartan de la intención retórica de la fábula y están fuertemente influidas por la posmodernidad. Algunas de ellas son: el escepticismo y la aversión a predicar una moral, lo cual da como resultado moralejas tergiversadas o antimoralejas; el uso de la sátira, la parodia y la paradoja; la destipificación e intelectuación de los animales tradicionales; el uso de la ambigüedad que busca la participación activa del lector al permitirle lecturas e interpretaciones diversas y, finalmente, la prevalencia del personaje sobre el argumento. Sin embargo, es esta última característica la que delimitaría plenamente la nueva fábula de otros géneros populares.

En la nueva fábula, al igual que en la fábula tradicional, la historia no tiene vida por sí sola y los personajes son la herramienta para transmiten *la verdad, la enseñanza de vida o moraleja*

(Kleveland, 2002). Pero, en el caso del género aparecido en el siglo XX, no representan sólo valores éticos ni se limitan a un conflicto entre actantes positivos y negativos, sino que «muchos de los personajes tienen personalidades más diferenciadas; ya no encarnan *una* característica, sino que pueden reunir varios rasgos en su idiosincrasia.» (Kleveland, 2002, p. 133). Además, al ser víctimas del escepticismo posmoderno, los personajes «sufren una alienación esencial: no tienen rasgos de personalidad o ni siquiera se reconocen a sí mismos. Representan el alejamiento más radical del personaje de su antiguo rol» (Kleveland, 2002, p. 133).

Si he dedicado cerca de dos páginas al estudio de Anne Karine Kleveland es porque su lectura marca un vértice en mi trabajo. Confieso sin ningún temor que, por un instante, me invadió la amargura al ver plasmado en un documento de hace diecinueve años lo que me habría gustado engendrar, pero descarté el pensamiento porque comprendí que la idea realmente *funciona* y tiene sentido. Ahora, convencida de que los puntos ciegos son ineludibles, me atrevo a afirmar que el estudio de la fábula no está completo, y si bien mi intención no es llegar a postulados determinantes, sí lo es asegurar la continuidad de la investigación alrededor de este género. Es cierto que el texto de Kleveland es rico en contenido, pero las ideas que he resaltado serán las que se configurarán como mi punto de partida

En esta misma línea temática está la tesis doctoral de Gordana Matić, titulada *Aesopus emendatus: la fábula contemporánea iberoamericana. Precursores, exponentes y situación actual* y publicada en el 2017. El objetivo de la autora es demostrar que «el género clásico asume los rasgos definitorios de la poética de la posmodernidad» (Matić, 2017, p. 6.), postura que, sin duda, coincide con la ya expuesta en el artículo anterior. Para lograrlo, la autora hace «un análisis genológico de la fábula que parte de su función retórica y llega hasta la fábula como género independiente» (Matić, 2017, p. 9), y después se adentra en la *nueva fábula*. De acuerdo con Hassan «postmodernism can not serve simply as a period, as a temporal, chronological, or diachronic construct; it must also function as a theoretical, phenomenological, or synchronic category» (2000, citado por Matić, 2017, p. 105), por lo que la *nueva fábula* sería entonces un reflejo de la epímete posmoderna, un producto de la posmodernidad histórica y, por lo tanto, asume sus rasgos paradigmáticos, que son «fragments, hybridity, relativism, play, parody, pastiche, an ironic, anti-ideological stance, an ethos bordering on kitsch and camp» (Hassan, 2000, citado por Matić, 2017, p. 103).

Así pues, Maticé emplea «la poética de la posmodernidad como método, categoría interpretativa o herramienta hermenéutica en el análisis de la fábula» (Maticé, 2017, p. 122), y de ella se desprende un vasto análisis de los siguientes rasgos: humor, ironía y parodia, ambigüedad y apertura, intertextualidad, metaficción y transgresiones e hibridaciones genéricas. Algunas de estas características fueron mencionadas por Anne Karine Kleveland en el artículo anterior, y por una pretensión de no malgastar el discurso que en otro capítulo retomaré, no profundizaré ahora en lo que Maticé enuncia sobre cada una.

En cambio, debo resaltar que la autora llama la atención sobre la integración de la *nueva fábula* en el libro como unidad. Tanto las fábulas clásicas (Esopo, Fedro o Babrio), como las medievales y las neoclásicas (La Fontaine, Samaniego) han llegado hasta nuestro tiempo en colecciones, pero los textos generalmente pueden ser leídos de forma independiente. Por el contrario, uno de los rasgos de la producción contemporánea de la fábula es la ligación y fuerza cohesional en distintos niveles, ya sea estructural, temático, narratorial y/o cronotópico, que da lugar a ciclos y colecciones de mayor complejidad (Maticé, 2017). De acuerdo con la autora, estos rasgos señalan

la disolución de las normas estéticas modernas y el cambio, o variación, de paradigmas anteriores donde la idea de totalidad, razón y orden ha sido sustituida por lo fragmentario, irracional y caótico, el universo donde las ‘verdades’ son desplazadas por operaciones como el desmontaje, la apropiación, la hibridación, la fragmentación y la doble codificación. (2017, p. 122)

Finalmente, Maticé explora la fábula contemporánea iberoamericana a partir de obras de Wilson Bueno, Jaime Alberto Vélez y Wilfredo Machado.

Ya antes de que su tesis doctoral fuera aceptada, Gordana Maticé había escrito otro artículo sobre el problema de la fábula, titulado *El poder subversivo de la fábula en sus diversas Manifestaciones diacrónicas* y publicado en el 2015. Si he invertido el orden cronológico en la presentación de estos dos estudios es porque, como es evidente, la tesis desarrolla con mayor profundidad aspectos que en el artículo tan sólo puede enunciar. La fundamentación es la misma: la fábula como resultado de la posmodernidad. Pero en este texto, la autora se propone analizar una selección de fábulas clásicas, medievales, dieciochescas y decimonónicas «para reflexionar sobre

el equívoco más común que comete la crítica al observar la fábula exclusivamente como una herramienta didáctico-moralizante, negando o ignorando su aspecto crítico, que se mantiene abiertamente activo aun en las épocas en las que se potencia su intención didáctica» (Matić, 2015, p. 154).

Así pues, Matić llama de nuevo la atención sobre el error histórico de reducir la fábula a una herramienta didáctica, y apela a diversos autores para argumentar su idea. Por ejemplo, cita a Ilaria Marchesi, cuando en un artículo sobre la fábula afirma que «According to Phaedrus, fable originated as coded language among slaves, who used it to circulate subversive messages that might have put them at risk of retaliation by their owners» (2005, citado por Matić, 2015, p. 21). De hecho, al igual que Klevenland, Matić recuerda que posiblemente Esopo y Fedro fueron esclavos.

Tras el análisis de fábulas de Esopo, Babrio, Gualterius Anglicus, Odón de Cheriton, María de Francia, de Samaniego, entre otros, la autora hace un rastreo de las fábulas iberoamericanas y concluye que «su mayor auge coincide con las guerras de la independencia Hispanoamérica» (Matić, 2015, p. 164), en las cuales el material temático que se plasma y comenta tiene que ver con «las luchas fratricidas, las alianzas con las fuerzas imperiales, los comportamientos de los gobiernos coloniales, las distintas orientaciones políticas, la competencia y los antagonismos entre los pueblos vecinos» (Matić, 2015, p, 164). Sin embargo, la mayoría de estas fábulas tienen mensajes aleccionadores inclinados a ensalzar el sentimiento patriótico.

Los aportes que cada uno de los textos que mencioné son invaluable para el trabajo que yo misma me he propuesto, pues como si de una puerta se tratase, me han mostrado que la fábula no se reduce a ser un relato creado para niños, como inicialmente lo pensara. Para finalizar este primer punto, citaré una vez las palabras de Matić que bien podrían sintetizar la esencia de la fábula: «Como se ha podido ver en este breve recorrido por la historia de la fábula, los propósitos de la misma varían entre el didáctico-moralizante y el crítico-satirizante, con esporádicas incursiones en los territorios de lo cómico» (2015, p.166).

**

Ahora me adentraré en algunos estudios alrededor de la obra de Italo Calvino. Comenzaré hablando del artículo *Levedad, rapidez, consistencia: vida y literatura en Italo Calvino*, de Germán Bula publicado en el 2014. Como el autor colombiano ya anticipa en el título, su investigación

parte de tres de los valores literarios que Calvino plantea en *Seis propuestas para el próximo milenio*. Es sabido, sin embargo, que la consistencia, la última de las propuestas, quedó inconclusa por la muerte de autor en 1985, y Bula aprovecha las posibilidades del vacío para intentar su reconstrucción a partir de la lectura de las propuestas anteriores y del análisis de *El barón rampante*.

El autor, en una primera parte, retoma las definiciones de levedad y rapidez, así como los ejemplos con los que Calvino ilustra su visión, y es por esta razón que textos de Kafka y de Cervantes aparecen en el artículo. Posteriormente, Bula trata la reconstrucción de la consistencia aludiendo a *Bartleby, el escribiente* de Herman Melville. En la segunda parte, trata directamente *El barón rampante* a la luz de sus otros hallazgos, pero sus búsquedas se inclinan a develar en el argumento los rasgos descritos por Calvino (Bula, 2014). Y, por último, hace una reflexión en torno a la relación entre la biología y la literatura.

La mención a este artículo ha sido bastante ligera, pero mi decisión se debe a que tanto el objeto de estudio como el método del que Bula se sirve no tienen otra relación con mi trabajo que el autor de las obras literarias. Advierto desde ya que este mismo suceso se habrá de repetir con los dos siguientes estudios de los que hablaré. Uno de ellos es la tesis doctoral de Elena del Carmen Toriano titulada *Variaciones teóricas y resoluciones estéticas en el siglo XX: Italo Calvino*, y publicada en el 2007. La autora argentina hace un recorrido por las transformaciones más importantes en la reflexión de literaria en el siglo XX y, posteriormente, analiza cómo se corresponden y se funcionalizan en la obra de Italo Calvino. En palabras de Toriano, «La intención es mostrar, en el cruce entre teoría y práctica creadora, cómo ambos desarrollos iluminan, retroalimentan y potencian los diferentes modos de considerar el hecho literario durante el tiempo puesto en cuestión» (2007, p. 7). Para esto, plantea tres instancias de aproximación: producción, manifestación textual y recepción.

Es de resaltar que la autora tome como objeto de análisis toda la obra teórica y literaria de Calvino, pero es inevitable que centre su atención en una producción específica, en su caso la que corresponde al *ars combinatoria*. De esta forma, le da prioridad en el análisis a textos como *El castillo de los destinos cruzados* y *Si una noche de invierno un viajero*, a los cuales les dedica la tercera parte de su tesis doctoral en la que reflexiona sobre la recepción del lector y el canon literario.

Por el contrario, con *Marcovaldo* no ocupa más de tres páginas, a pesar de que este libro hace parte del juego combinatorio, aunque ciertamente de una forma más simple (Toriano, 2007).

Además, sus observaciones al respecto se limitan a retomar la presentación que Calvino hace en las primeras páginas. El mayor aporte de Toriano en este punto es la esquematización del contenido de la presentación:

1. organización del libro; 2. El protagonista; 3. La situación generadora de las narraciones; 4. La secuenciación narrativa básica; 5. El espacio; 6. El estilo; 7. El tono; 8. El libro y su contexto; 9. El libro y su autor; 10. El libro y sus destinatarios. A su vez, los cinco primeros puntos atienden a la sencillez de la obra y el resto de la introducción, en cambio, pone el acento en su complejidad y, eventualmente, en el sentido más profundo. (2007, p. 170)

En otra línea aún más alejada está el artículo de Georgina Strasser, quien, tras un viaje a El Salvador, hace un ejercicio de reflexión sobre «el vínculo entre territorio, población, clase y modelo político-económico» (2014, p. 73). En su narrativa, la autora argentina entretiene la descripción de su estadía en la ciudad con las fábulas de *Marcovaldo*, las cuales funcionan como un marco de referencia para hablar no sólo de su situación como extranjera, sino también de sus observaciones de los social y cultural.

Por otro lado, Elizabeth Sánchez Garay, en el marco de una investigación sobre los *Cándidos* de la literatura, escribió en el 2001 un artículo al que denominó *La poética de Italo Calvino: Elementos para el análisis literario*. Allí, la autora plantea que *Seis propuestas para el próximo milenio* constituye un pilar fundamental en el estudio de la literatura irónica, tema central de su reflexión, y se dedica a hacer una breve exploración de las conferencias de Calvino en función de las cuatro obras que constituyen el corpus de su investigación; estas son «*Cándido* de Voltaire, *Bouvard y Pécuchet* de Gustave Flaubert, *Marcovaldo* de Italo Calvino y *Cándido o el sueño siciliano* de Leonardo Sciascia» (Garay, 2001, p. 1).

Así pues, Garay comienza hablando de la levedad, la primera propuesta, señalando la necesidad expresa de Calvino de «distanciarse del mundo sin perderlo nunca de vista» (Garay, 2001, p. 4), y más adelante cita al autor cuando hablaba de su proceso creativo: «cuando siento que están por atraparne las tenazas de piedra, como me sucede cada vez que intento una evocación histórico-autobiográfica, Perseo...acude en mi ayuda» (Calvino, 1993, citado por Garay, 2001, p. 4). La relación entre ambas afirmaciones no podría ser más clara: el mito de Perseo es una alegoría de la levedad. Así pues, la historia de cómo el héroe griego corta la cabeza de Medusa ayudándose

de unas sandalias aladas, un casco de acero y un escudo de bronce, gracias al cual puede observar el reflejo de la Gorgona y evitar así convertirse en piedra, es retomada por Calvino para plantear que la levedad se refiere menos a *algo* concreto, como a una forma de «mirar el mundo, a través de la literatura, con otra óptica, otra lógica, otra escritura» (Garay, 2001, p. 5), para escapar de la petrificación que produce el peso del mundo. Esto en palabras del autor significa ver «la literatura como función existencial, la búsqueda de la levedad como reacción al peso de vivir» (Calvino, 1993, citado por Garay, 2001, p. 6), pues sólo así «podremos ascender sin complacencia ni contemplación, sino con sentido de responsabilidad hacia el universo» (Garay, 2001, p. 6).

El segundo valor literario que propone Calvino es la rapidez tanto de estilo como de pensamiento. El autor expresa «su predilección por los textos breves, donde la imaginación poética y narrativa está contenida en unas pocas páginas» (Calvino, 1993, citado por en Garay, 2001, p. 6), como es el caso de *Diálogos* de Leopardi o de la obra de Jorge Luis Borges, sobre la cual señala que

Lo que más me interesa subrayar es cómo realiza Borges sus aperturas hacia el infinito sin la más mínima congestión, con el fraseo más cristalino, sobrio y airoso; cómo el narrar sintéticamente y en escorzo lleva a un lenguaje de absoluta precisión y concreción, cuya inventiva se manifiesta en la variedad de los ritmos, del movimiento sintáctico, de los adjetivos siempre inesperados y sorprendentes. (Calvino, 1993, citado por Garay, 2001, p. 7)

En esta apreciación, Calvino delimita eficazmente las características de la rapidez, y reafirma su interés por la brevedad de los relatos que «impide la vaguedad o la retórica vacía y estimula la concreción de una sola idea o imagen cristalina y concisa» (Garay, 2001, p. 7). De acuerdo con Garay, este valor literario puede apreciarse en Calvino. Excepto por algunas novelas de corte neorealista, como *Il sentiero dei nidi di ragno*, *La speculazione edilizia* o *La giornata d'uno scrutatore*, su obra se compone de relatos cortos articulados temáticamente, como *Le cosmicomiche* y *Ti con cero*, *Marcovaldo*, *Il castello dei destini incrociati* o *Le città invisibili*. (Garay, 2001, p. 7).

No obstante, la rapidez en la literatura también se refiere a «la narrativa de acción, donde la voluntad se impone a la resignación y lo excepcional a lo habitual» (Garay, 2001, p. 7). El punto

de partida para Calvino es *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, quien en sus relatos épicos de Roland-Roldán-Orlando crea «un juego abigarrado donde las historias se ramifican, se bifurcan, se entrecruzan» (Garay, 2001, p. 7); un juego narrativo caracterizado por «su velocidad, por su brío, por la mezcla de alta poesía y humor; por el extraordinario uso de imágenes fantásticas» (Garay, 2001, p. 7). Además, representantes de esta segunda propuesta son también *Cándido* de Voltaire y *Las metamorfosis* de Ovidio.

La tercera propuesta de Calvino es la exactitud. Este valor literario se caracteriza por: «un diseño definido y calculado de la obra; la evocación de imágenes nítidas, incisivas y memorables, y la utilización de un lenguaje preciso que permita expresar los matices del pensamiento y de la imaginación» (Garay, 2001, p. 9). La razón que impulsa al autor a defender la exactitud radica en lo que él considera

una peste del lenguaje que se manifiesta como pérdida de fuerza cognoscitiva y de inmediatez, como automatismo que tiende a nivelar la expresión en sus formas más genéricas, anónimas, abstractas, a diluir los significados, a limar las puntas expresivas, a apagar a cualquier chispa que brote del encuentro de las palabras con nuevas circunstancias. (Calvino, 1993, citado por Garay, 2001, p. 10)

Tras reflexionar sobre este pasaje, Garay señala que Calvino busca lograr en su escritura un estilo claro y visual, el cual está orientado en función «la creación de un orden mental tan sólido y complejo que contenga en sí mismo el desorden del mundo, que tienda a establecer un método tan sutil y dúctil que sea el equivalente de la ausencia de armonía» (Garay, 2001, p. 10).

La cuarta propuesta, la visibilidad, inicia con un enunciado muy dicente: «la fantasía es un lugar en el que llueve» (Calvino, 1993, citado por Garay, 2001, p. 12). La referencia al verso de Dante advierte de entrada que para Calvino la visibilidad se trata de «resaltar la capacidad del escritor para imaginar visualmente lo que sus personajes ven, imaginan, sueñan, recuerdan o narran, dentro de una historia igualmente imaginada» (Garay, 2001, p. 12), y, así mismo, reconoce dos tipos de procesos imaginativos: «uno parte de la palabra y llega a la imagen visual (como sucede en la lectura); el otro parte de la imagen visual y llega a la expresión verbal» (Garay, 2001, p. 12). Más adelante, Garay apunta que, así como la exactitud nace de una oposición a la generalización del lenguaje, la visibilidad es el resultado de la «preocupación por el diluvio de

imágenes prefabricadas que impide distinguir la experiencia directa de lo visto en los *mass media*» (Garay, 2001, p. 13), y que origina en Calvino una necesidad de crear imágenes desde lo fantástico e imaginativo.

Desde una apreciación más subjetiva, Garay afirma que la capacidad de Calvino de crear personajes visibles se muestra en *Nuestros antepasados*, especialmente en *El caballero inexistente*, pues el autor hace notar la inexistencia del personaje Agilulfo sirviéndose de objetos materiales bastante visibles. Esto podría traducirse como «una relación problemática entre los signos y su referente porque remiten los signos a una realidad cuya existencia se encuentra desmentida» (Garay, 2001, p. 14).

En su quinta propuesta, la multiplicidad, Calvino reconoce que la «totalidad sólo puede ser concebible como algo potencial, conjetural y múltiple» (Garay, 2001, p. 14). La obstinación que Calvino encuentra en algunos autores como Carlo Emilio Gadda, Goethe, Lichtenberg, Novalis o Flaubert por atrapar el mundo entero a través de la escritura propende a un «gusto por el orden mental y la exactitud, la inteligencia de la poesía y al mismo tiempo de la ciencia y de la filosofía» (Calvino, 1993, citado por Garay, 2001, p. 17). Además, el autor señala que *Boward et Pécuchet* de Flaubert es una novela enciclopédica que representa las características de la multiplicidad, pues los personajes «para alimentar sus aventuras capítulo por capítulo tienen que construirse una competencia en cada rama del saber, edificar una ciencia que los dos héroes puedan destruir» (Calvino, 1993, citado por Garay, 2001, p. 16), y, para lograrlo, el autor francés tuvo que leer más de mil quinientos libros (como bien lo apunta en una carta), asimilando de esta forma todo el conocimiento que los personajes no pueden alcanzar (Garay, 2001, p. 16).

Finalmente, Garay termina no presenta ningún tipo de conclusión. En mi opinión, esto se debe a que su trabajo está inscrito en una investigación más vasta desperdigada en diferentes sitios de almacenamiento, a la cual, por cierto, tuve acceso, por lo menos en parte. Sin embargo, me interesa especialmente el análisis de *Marcovaldo* en función de la literatura irónica publicado ocho años después y titulado *Destrucción de la naturaleza y melancolía irónica: "Marcovaldo" y otros relatos de Italo Calvino*.

En el artículo, la autora parte claramente de una perspectiva historiográfica para dar cuenta de la evolución de la obra de Calvino y, en especial, para tratar de explicar la añoranza por una supuesta naturaleza perdida que, de acuerdo con Garay, es una de las grandes preocupaciones del autor. Para esto se remite a textos de corte memorial, como *El camino de San Giovanni*. De sus

palabras referentes a dicha perspectiva me interesa específicamente la revisión de las variaciones que las fábulas de *Marcovaldo* sufren a medida que Calvino las publica. Garay comienza afirmando que el libro

se publica por primera vez como volumen en 1963, bajo el nombre original de *Marcovaldo o sea las estaciones en la ciudad (Marcovaldo ovvero le stagioni in città)*. Sin embargo, es en el año de 1952 cuando aparece el primero de los cuentos y así sucesivamente (Garay, 2009, p. 5).

Como pequeño paréntesis, debo llamar la atención sobre la forma en que Garay denomina los relatos que componen el libro de Calvino; señal de que no hay claridad sobre el tipo de texto que se trata. La autora continúa diciendo que a la diferencia en el momento de la publicación se debe que «la tesitura de los mismos se vaya modificando con el tiempo, conforme se van modificando, también, las perspectivas vitales y los recursos literarios del autor» (Garay, 2009, p.5). Garay clasifica en tres categorías las fábulas de *Marcovaldo*: los primeros «son cortos, rápidos, chispeantes y se caracterizan, como las caricaturas, en el imprevisto fin, donde casi siempre todo sale mal» (Garay, 2009, p. 5); otro grupo tienen matices realistas donde se combina el humor con la miseria y, a pesar de su levedad son tristes, «incluso en algunas de ellas al tono amargo, al describir la miserable existencia de los marginados del mundo, de aquellos que no tienen qué comer, ni casas dignas para vivir, ni un trozo de leña para calentarse en invierno» (Garay, 2009, p. 5); y hay otras fábulas que se acercan «al cuento surrealista, tal vez debido a que por esas fechas la obra del autor se encamina hacia el experimentalismo literario» (Garay, 2009, p. 5).

Más adelante, Garay comenta una a una las veinte fábulas de *Marcovaldo* siguiendo su anterior clasificación. Sobre *Setas en la ciudad*, *La cura de las abejas*, *De unas vacaciones en banco*, *El pichón municipal* y *Un sábado de sol, arena y sueño*, Garay dice que su desarrollo general se da a partir de un encuentro con la naturaleza, de un recuerdo, de una espera y de un desengaño (Garay, 2009). Según ella, en estos primeros relatos *Marcovaldo* no hace directamente juicios sobre la destrucción de la naturaleza o sobre la indiferencia ante tal aniquilación, pues «la aflicción del personaje es intensa, pero personal, sólo suya porque sólo a él interesa lo natural en un mundo utilitario y superficial. En ese sentido, las narraciones no tienen tintes moralistas, aunque sí éticos» (Garay, 2009, p. 6).

Por el contrario, en otros relatos hay, según Garay, una denuncia más directa, una «fuerte crítica a la publicidad industrial y al consumismo de la ciudadanía en contraposición con la pobreza de Marcovaldo y su familia» (Garay, 2009, p. 6). Sin embargo, allí también Calvino se cuida de usar un discurso aleccionador, ya que considera que «la transfiguración fantástica es todavía más crítica que el discurso directo» (Garay, 2009, p. 7). Ejemplo de esta segunda categoría es *La luna y Gnac*, en el cual hay una crítica al diluvio de imágenes publicitarias que incitan al consumo, y que, al ser simples, sin pliegues, pueden ser comprendidas fácilmente, de modo «que no sólo estimulan la compra desmesurada, sino que desarrollan la pereza del pensamiento» (Garay, 2009, p. 7). En cuanto a *Marcovaldo en el supermercado*, Garay llama la atención sobre la transformación del tono irónico en amargura, no por cómo se narra, sino por lo que se narra: lo que comienza como un juego en un supermercado que representa todos los supermercados del mundo termina siendo el retrato de la miseria (Garay, 2009).

Intercalados entre las fábulas de corte realista están los que corresponderían al periodo de experimentación literaria de Calvino. Garay destaca *La parada equivocada*. En este relato, Marcovaldo sale del cine y se encuentra con que una espesa niebla ha borrado toda la ciudad. Para Garay, allí el autor desarrolla un modelo de

lenguaje, de visión, de imaginación, de trabajo mental, con la conciencia de que la literatura no es espejo del mundo o una expresión directa de los sentimientos, puesto que los libros a veces dicen algo diferente de lo que pretendían decir. (Garay, 2009, p. 8)

Garay termina su artículo con algunas conclusiones, de las cuales sólo resaltaré dos: por un lado, afirma que en *Marcovaldo* mora una crítica al deterioro ecológico y a la industrialización «sin una actitud moralista sino de responsabilidad ética hacia el mundo compartido» (Garay, 2009, p. 9); y, finalmente, que los valores literarios descritos por Calvino en *Seis propuestas para el próximo* son claramente identificables en *Marcovaldo*.

**

Ahora bien, la revisión de investigaciones alrededor de la obra de Italo Calvino me ha permitido comprender que, generalmente, los estudios buscan develar en un texto determinado los

valores literarios que el mismo autor plantea en *Seis propuestas para el próximo milenio*. La razón es más que evidente: si un escritor teoriza sobre su oficio, es comprensible que se estudie su obra a la luz de sus propios postulados. Sin embargo, creo detectar un sesgo en esta tendencia que produce vacíos analíticos, pues si sólo se analizan los libros de un autor en función de su poética, es posible que otros elementos de suma importancia se vean relegados. Tal es el caso de la producción fabulística de Italo Calvino que, deliberadamente, es tratada como cuento o novela corta.

Algún lector incauto podría afirmar que todo esto se reduce a un simple problema de denominación. Sin embargo, en mi opinión, ningún escritor se hace a partir de palabras gratuitas, y mucho menos uno de los más influyentes del último siglo. Si Calvino le otorgó el carácter de fábula a los relatos enmarcados en *Marcovaldo* es porque debe existir un sentido de fondo. Así pues, vale la pena preguntarse **de qué manera se manifiestan las características de la nueva fábula en la obra *Marcovaldo* de Italo Calvino.**

1.3 Sobre el lugar de la semiótica en el análisis de la obra *Marcovaldo*

Hasta el momento he hablado tanto de las variaciones que admite el concepto de fábula, como de las perspectivas que de él han adoptado distintos paradigmas literarios, pero poco he hablado de la naturaleza de este trabajo. Ciertamente es, como ya pudo verse, que el problema central surge de una sola palabra, pero su trasfondo proviene de una tensión vital: la de mi ser lectora. Todo proviene realmente de allí, pues desde hace un tiempo que ahora parece incalculable he cifrado mi existencia en la literatura, en sus posibilidades y en sus ausencias. Por esto, encontrarme en una de mis lecturas con parajes ignotos e inciertos puede instalar permanentemente en mi cabeza una sospecha o una duda, como en el caso que me convoca.

La idea inicial se trataba de un complejo proceso de resemantizar la fábula como género a partir de una categorización semiótica de las características inmanentes de *Marcovaldo*. Trabajo amplio y arduo que, por fortuna, estaba hecho en su primera mitad. De la reivindicación de la fábula se habían ocupado ya movimientos culturales y estéticos, y de su teorización abundaban páginas, aunque un poco ocultas en el entramado académico. Restaba la segunda mitad, con algunas variaciones, por supuesto.

No deja de ser llamativo que las investigaciones que encontré alrededor de la obra de Italo Calvino buscaban, en su mayoría, demostrar cómo los preceptos planteados por él en *Seis propuestas para el próximo milenio* se cumplían en sus libros, y otras tantas investigaciones indagaban sobre la combinatoria. Ninguno, sin embargo, parecía estar interesado en hablar de las fábulas, a pesar de que a Calvino alguna vez se le llamó «fabulador» (Calvino, 2002, p. 10). Este era, entonces, el resquicio por el que podía adentrarme aprovechando la disponibilidad de teoría alrededor de la *nueva fábula* o *fábula moderna*.⁴

En consecuencia, opté por plantear el siguiente objetivo: **comprender las características de la nueva fábula a través del análisis semiótico de *Marcovaldo de Italo Calvino***. Para esto, considero conveniente acudir a los planteamientos de Umberto Eco (1973) sobre la semiótica de la interpretación, la cual se refiere a la teoría del Lector Modelo y de la lectura como acto de colaboración, y, asimismo, valerme de los postulados prácticos que el Grupo de Entrevernes propuso para el análisis semiótico de los textos. Las definiciones y precisiones de estos territorios podrán encontrarse en el capítulo siguiente. Al final, voy a contrastar los hallazgos con los rasgos de la nueva fábula que Kleveland (2002) y Matic (2017) describen.

⁴ La discusión sobre cómo denominar este género la abordaré más adelante.

2 La espina dorsal

De ninguna forma podría afirmar que mi trabajo de grado se ha caracterizado por ser un cúmulo de certezas; de hecho, si ha habido alguna es el deseo de entender la obra de Calvino a la luz de la fábula. Todo lo que hasta ahora he escrito, todo lo que me falta por escribir es un descubrimiento de lo conocido, y acaso me asombra saber que los conceptos en los que creí poder moverme con soltura son los que mayor dificultad me representan ahora que debo definirlos. ¿Qué sé yo de la investigación literaria, de la semiótica, de la fábula o de la literatura misma? Poco. Algunas ideas, alusiones... Por este motivo, creo razonable comenzar a hablar de lo que no sé y de lo que he ido aprendiendo.

2.1 Definiciones de territorios: la literatura

Para definir la investigación literaria sería necesario buscar qué es la investigación y qué es lo literario, aunque lo más pragmático es buscar el concepto completo. Encontré en una guía de investigación que el objeto de estudio de esta rama investigativa no es, al contrario de lo que suponía, la naturaleza de «lo literario», sino la textualidad. Esto supone, según las autoras, prestarle atención sobre todo al lenguaje de un texto, sus resonancias, matices y efectos sutiles para, finalmente, proponer una manera de interpretarlo. Asimismo, es válido en la investigación literaria acceder y analizar el texto a la luz de la filosofía, la historia, la sociología (Hibbett & Ríos, 2019), o de cualquier disciplina que tenga interés en la literatura, lo cual determinará el significado que se le otorga a esta noción. En consecuencia, antes de hablar sobre la semiótica como forma de acceder a *Marcovaldo*, es necesario delimitar lo que se entenderá como literatura en este trabajo.

Definir la literatura es una tarea que muchos teóricos se han impuesto sin obtener mayores satisfacciones, como es natural si se trata la actividad intelectual y artística del ser humano (Silva, 1999). Terry Eagleton (1998), por ejemplo, afirma que «No hay absolutamente nada que constituya la "esencia" misma de la literatura» (p. 9), y por tal razón, «la literatura no pasa de ser lo que la gente caprichosamente decide llamar literatura» (p. 13). Pero esto, en otras palabras, significa reducir el problema a lo que una sociedad determinada entiende y arbitra como literatura, delimitando su estudio a una investigación histórica que buscaría explicitar los criterios utilizados por los diferentes grupos interesados en ella (Culler, 1993). Tal perspectiva no sería descabellada

en este momento si no continuara extendiéndose la idea prefabricada que Michel Foucault (2015) describe como la concepción de que la literatura «es un lenguaje, un texto hecho de palabras, palabras como cualesquiera otras, pero que han sido escogidas y dispuestas de tal modo y tanto que, a través de ellas, pasa algo que es un inefable» (p. 39). Al contrario, otros autores, como el mismo Foucault, Culler y Aguiar e Silva coinciden en que la literatura sí tiene unas propiedades singulares que la diferencian de otros discursos y de otras prácticas artísticas.

Foucault (2015), en la conferencia *Literatura y lenguaje* sostiene que la pregunta «¿*Qué es la literatura?*» es, a la vez, punto de partida y punto de llegada; es el ser mismo de la literatura. Esta en modo alguno está hecha de lo inefable, sino que se compone de

un no inefable, de algo que podríamos por consiguiente llamar, en el sentido estricto y originario del término, fable, fábula. Está hecha pues de una fábula, de algo que es para decir y puede decirse, pero esa fábula se dice en un lenguaje que es ausencia, que es asesinato, que es desdoblamiento, que es simulacro. (Foucault, 2015, p. 39)

Más adelante, complementa que toda obra literaria

dice no sólo lo que dice, lo que cuenta, su historia, su fábula: dice además qué es la literatura. Con una salvedad: no lo dice en dos tiempos, uno para el contenido y otro para la retórica; lo dice en una unidad (Foucault, 2015, p. 43).

Y, por último, sostiene que la singularidad de la literatura consiste en que cada palabra es transgresión, reiteración y simulacro: transgresión del paradigma literario que relega todo lo que antes fue dicho o escrito y, por eso mismo, abre un «espacio vacío donde la literatura moderna va a tener su lugar» (Foucault, 2015, p. 42); reiteración de la biblioteca que significa la continuidad de la literatura a partir de los trozos que existen porque adelante y atrás existen otros; y simulacro de la vida y del lenguaje al que no se le puede atribuir un referente real.

Como puede verse, para Foucault la singularidad de la literatura radica principalmente en un lenguaje literario que es diferente al lenguaje de «la vida real». Esto es lo que el formalismo ruso denominó como literariedad. Culler (1993), un autor cercano a esta corriente del pensamiento, afirma que la literariedad posee tres rasgos fundamentales. En primer lugar, está «la

desfamiliarización (ostranenie) o desautomatización del lenguaje, que produce la percepción de signos en tanto que tales» (Culler, 1993, p. 40). Si bien Foucault lo denomina como simulacro y Culler como desautomatización, ambos autores hacen referencia a que en el discurso de la literatura hay, como Jakobson lo enunciaba, «una focalización en el mensaje en cuanto tal» (1960, citado por Culler, 1993, p. 41). Es decir que hay una finalidad sin objetivo, de manera que en la literatura no se comunica un mensaje práctico vinculado a una situación comunicativa y, por lo tanto, estructuras rítmicas o elementos de similitud producen «efectos semánticos y temáticos mediante estructuras formales» (Culler, 1993, p. 44).

Un segundo rasgo de la literariedad es la dependencia del texto de la tradición literaria, porque es innegable que la forma de una obra literaria está íntimamente unida a otras formas convencionales. Esto es lo que puede encontrarse en la conferencia de Foucault como reiteración y transgresión del paradigma literario. Y, como tercer rasgo, está la integración de los elementos que componen el texto y hacen de él un todo orgánico. Esta presunción de unidad, como lo denomina Foucault, ya supone un esfuerzo por «percibir cómo un momento o un elemento del texto puede relacionarse con otros, transformarlos, incluso oponerlos, y crear una estructura de conjunto» (Culler, 1993, p. 45). De esta forma, la interpretación consistiría en buscar y demostrar esa unidad.

En su planteamiento sobre las características del lenguaje literario, Aguiar e Silva (1999) profundiza un poco más en el primer rasgo que Culler menciona. El autor portugués reconoce la predominancia de la función poética en el discurso de la literatura, de suerte que «la frase literaria significa de modo inmanente su propia situación comunicativa, sin estar determinada inmediatamente por referentes reales o por un contexto de situación externa» (Aguiar e Silva, 1999, p. 17). En este sentido, el lenguaje literario es semánticamente autónomo y, por lo tanto, puede explicarse mas no verificarse, ya que constituye un discurso cerrado contextualmente que instituye una verdad propia (Aguiar e Silva, 1999). Esto, sin embargo, no puede entenderse como un desprendimiento del contexto en que se gesta la obra literaria. Según el autor, el mundo real es la matriz de la obra, pero el lenguaje literario no denota ese mundo real y, por lo tanto, la literatura no buscaría deformar el mundo real, sino crear una realidad nueva que mantiene una relación de significado con la realidad objetiva (Aguiar e Silva, 1999).

Por otro lado, el lenguaje literario es plurisignificativo, es decir que, en él, «el signo lingüístico es portador de múltiples dimensiones semánticas y tiende a una multivalencia significativa, huyendo del significado unívoco» (Aguiar e Silva, 1999, p. 20). El autor explica que

la plurisignificación se manifiesta en dos planos: en un plano vertical o diacrónico que alude a la vida de las palabras, a «la multiforme riqueza que el curso de los tiempos ha depositado en ellas, a las secretas alusiones y evocaciones latentes en los signos verbales, al uso que éstos han experimentado en una determinada tradición literaria» (Aguiar e Silva, 1999, p. 21); y en un plano sincrónico u horizontal, en el cual «la palabra adquiere dimensiones plurisignificativas gracias a las relaciones conceptuales, imaginativas, rítmicas, etc., que contrae con los demás elementos de su contexto verbal» (Aguiar e Silva, 1999, p. 22).

Como he venido diciendo, los tres autores que he referido coinciden teóricamente en los puntos fundamentales del lenguaje literario: la recusación de hábitos lingüísticos a través de la «desautomatización», la autonomía semántica, el vínculo con la convención literaria que transgrede, la presunción de unidad significativa y, por último, las múltiples posibilidades interpretativas que ofrece. En síntesis, la noción de literatura podría entenderse «como creación estética, como específica categoría intelectual y forma específica de conocimiento» (Aguiar e Silva, 1999, p. 12).

2.1.2 De fábula

Aún hay un territorio que debo definir antes de comenzar a hablar de la semiótica.

De entrada considero que no es necesario detenerme mucho en la cuestión de si la fábula es o no literatura. Sus orígenes son imprecisos, pero en la cultura occidental puede rastrearse desde la Grecia Antigua en la obra de los más severos poetas, como Hesíodo (Gayo, 1994), y en la de autores más cercanos a nuestro tiempo, como Augusto Monterroso y Jaime Alberto Vélez. Por su larga historicidad, la fábula no admite dudas sobre su pertenencia a los géneros literarios. En su forma más actual, la fábula se presenta como *nueva fábula* o como *fábula moderna*, pero lo *moderno* encierra, según Kleveland (2002), una polisemia que puede dar lugar a un falseamiento interpretativo y, por lo tanto, utilizaré para mi trabajo la noción de nueva fábula.

La nueva fábula, en esencia, no dista mucho del género original. Sin embargo, si se tiene en cuenta que Kleveland (2002) y Matic (2017) sitúan el nacimiento de la nueva fábula en la formalización de la posmodernidad, es lógico pensar que sus características sean leídas a la luz de la episteme posmoderna. Ya en las primeras páginas, anticipaba algunas características que tan sólo mencioné de soslayo. Ahora es momento de detenerme en ellas.

Hay en la nueva fábula una tendencia a presentar moralejas tergiversadas o antimoralejas que se oponen a la predicación de una moral o de una idea totalizadora, e, incluso, puede darse una ausencia total de aquellas formas. Esta es una variación esencial que implica la participación activa del lector al permitirle que decida la conclusión de la fábula en un intento de despertarlo, de «acabar con sus ideas preconcebidas para obligarle a reflexionar y hacerse ideas propias» (Kleveland, 2002, p. 152). En otras palabras, la nueva fábula apela a la cooperación del lector, para sondear la ambigüedad, el doble fondo y la frecuente aparición de relaciones transtextuales.

De igual forma, la nueva fábula retorna al carácter crítico-satírico de la fábula incipiente (hay que recordar que la función didáctica-moralizante le fue adjudicada en el neoclasicismo), posibilitando la introducción de la parodia, la paradoja, el principio de contradicción, el absurdo, el humor y lo fragmentario en oposición a la extensión del canon. Así como la ausencia de moraleja es un rechazo a la imparcialidad de la verdad, la risa «entra para desarmar un orden lógico, una representación absoluta y jerárquica con el fin de mostrar otras posibilidades» (Matić, 2017, p. 272) de interpretación.

También puede observarse en la nueva fábula «el rechazo de la tipificación del personaje, el eje alrededor del que se construían los textos tradicionales; encontramos personajes tradicionales que han perdido sus antiguas características; aparecen nuevos personajes con rasgos que les sitúan en la época actual» (Kleveland, 2002, p. 152). Y, por esta razón, «sufren una alienación esencial: no tienen rasgos de personalidad o ni siquiera se reconocen a sí mismos. Representan el alejamiento más radical del personaje de su antiguo rol» (Kleveland, 2002, p. 133). A menudo, los personajes se ven envueltos en situaciones absurdas cargadas de humor negro que representan el un elemento crítico en la nueva fábula. De acuerdo con Noguero, estas situaciones surgen cuando

el hombre racional confronta la irracionalidad del Universo, cuando capta la disparidad existente entre lo que anhela y lo que en realidad encuentra. El humor absurdo critica la falsedad de los principios que rigen nuestra existencia [...] enfatizando la trivialidad de su vida diaria». (2000, citado por Matić, 2017, p. 155)

Estas son pues las propiedades singulares de la nueva fábula que se inscriben en la poética de la posmodernidad propuesta por Matić.

2.2 Hacia una lectura semiótica de *Marcovaldo*

Ahora que he definido la noción de literatura y de nueva fábula que regirá mi trabajo, es momento de hablar sobre la ruta que me permitirá abordar *Marcovaldo*. Si se tiene en cuenta que una de las características de la nueva fábula es que posibilita la relación cooperativa entre el lector y el texto para sondear las posibilidades interpretativas, sería necesario apelar a una forma de abordaje que considere dicha relación. Este es el motivo por el que me decantaré por la semiótica de la interpretación que define Umberto Eco (1973) y por el modelo de análisis semiótico de los textos propuesto por el Grupo de Entrevernes (1982). Ambas perspectivas no son excluyentes, sino que, como ya se verá, se complementan.

2.2.1. La Semiótica de la interpretación

De acuerdo con Eco (1992), la semiótica de la interpretación se refiere a la teoría del Lector Modelo y de la lectura como acto de colaboración. Para poder comprender esto, es necesario explicar en primer lugar que, en la teoría, el texto es considerado como «una cadena de artificios expresivos» (Eco, 1973, p. 73), que el destinatario, también entendido como lector empírico, debe actualizar, pues es un texto incompleto o, en palabras de Eco, es «un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él» (1973, p. 76). El proceso de actualización que realiza el lector se refiere a dos movimientos cooperativos a los que acude: primero, al reconocimiento de postulados de significación convencional que precisan de una competencia gramatical; y, segundo, a un trabajo de inferencia de los elementos *no dichos* (Eco, 1973), de lo que no está manifiesto en el plano de la expresión.

Decir que el texto requiere la cooperación del lector para ser actualizado significa que el texto es capaz de prever los movimientos del lector y, por lo tanto, «*es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo*» (Eco, 1973, p. 79). En este sentido, el autor empírico postula una serie de competencias capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza, previendo así «un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente». (Eco, 1973, p. 80). Sin embargo, Eco (1973) aclara que la competencia del

destinatario no coincide necesariamente con la del emisor, por lo que esta previsión del autor no corresponde a la idea de que existe un único sentido válido.

Tal planteamiento puede entenderse de mejor forma al explicar que cuando Eco (1973) habla de Lector Modelo y de Autor Modelo se refiere a estrategias textuales que son utilizadas por el lector empírico y por el autor empírico, pues «el Emisor y el Destinatario están presentes en el texto no como polos del acto de enunciación, sino como papeles actanciales del enunciado» (Jakobson, 1957, citado por Eco, 1973, p. 88). Al respecto, Eco (1973) afirma que

el autor empírico, en cuanto sujeto de la enunciación textual, formula una hipótesis de Lector Modelo y, al traducirla al lenguaje de su propia estrategia, se caracteriza a sí mismo en cuanto sujeto del enunciado, con un lenguaje igualmente "estratégico", como modo de operación textual. Pero, por otro lado, también el lector empírico, como sujeto concreto de los actos de cooperación, debe fabricarse una hipótesis de Autor, deduciéndola precisamente de los datos de la estrategia textual. (p.90)

En consecuencia, el lector empírico fabrica su hipótesis de Autor Modelo recogiendo los indicios que previamente se produjeron en el acto de enunciación y que se presentan textualmente como enunciado (Eco, 1973). Así, esta cooperación del lector no puede como «la actualización de las intenciones del sujeto empírico de la enunciación, sino de las intenciones que el enunciado contiene virtualmente» (Eco, 1973, p. 90).

Tenemos entonces que la semiótica de la interpretación se refiere a la cooperación entre lector y texto para plantear, finalmente, una forma de lectura, una interpretación. Algunos párrafos atrás mencioné que la previsión de un Lector Modelo no supone la existencia de una interpretación única y mejor que cualquier otra, sino que previene la semiosis ilimitada. De hecho, las tergiversaciones emergentes del sentido son modeladas por el texto mismo. En consecuencia, si «una interpretación parece plausible en un determinado punto de un texto, sólo puede ser aceptada si es confirmada —o al menos, si no es puesta en tela de juicio— por otro punto del texto» (Eco, 1992, p. 39).

2.2.2. Los juegos de des-montaje como mecanismos de sentido en la interpretación

Ahora, ¿cómo puede reflejarse en la práctica la teoría de la semiótica de la interpretación? Sin duda existen varias posibilidades. Una de ellas es el análisis semiótico de los textos propuesto por el Grupo de Entrevernes que, a su vez, se basa en los postulados metodológicos de Greimas. Expondré brevemente los principios que rigen el análisis semiótico antes de ponerlo en relación con *Marcovaldo*.

Para empezar, es necesario comprender que el Grupo de Entrevernes concibe la semiótica como «un juego de des-montaje» (1982, p. 15), en el que se exploran las raíces del sentido, las condiciones de significado, para comprender qué está por debajo de ese sentido. Así, la pregunta que se le hace al texto «no se trata de «¿qué dice este texto? ni de «¿quién dice este texto?», sino de «¿cómo dice este texto lo que dice?»» (Grupo de Entrevernes, 1982, p. 16). De esta forma, el fin del análisis semiótico sería descubrir el mecanismo interno productor del sentido y, con ello, completar, precisar o corregir el sentido obvio. Al respecto, el Grupo de Entrevernes afirma que el sentido

no pertenece sólo al texto; surge en el encuentro entre el lector y el texto. El análisis impide, precisamente, que el lector se desvíe proponiendo sentidos arbitrarios que no corresponden a lo que el texto mismo quiere significar. [...] el sentido que el lector deduce del análisis no agota todo el sentido del texto; es decir, que, sin invalidar el sentido ya obtenido, éste puede enriquecerse siempre por nuevas confrontaciones con el texto. (1982, p. 16)

Si bien hay una evidente variación en la terminología, el análisis semiótico se correlaciona efectivamente con la semiótica de la interpretación, a tal punto que puede equipararse la producción de hipótesis de Autor Modelo por parte del lector empírico con el descubrimiento del mecanismo interno que produce el sentido.

En aspectos metodológicos, el Grupo de Entrevernes propone dos niveles de análisis del texto. En primer lugar, un nivel superficial en el que se intenta descubrir «una red de diferencias y divergencias sobre la que se elabora el significado» (Grupo de Entrevernes, 1982, p. 139). A su vez, este nivel se contempla a partir de dos componentes: un componente narrativo que se pregunta por la transición y el encadenamiento de estados y cambios que se producen a partir de papeles

actanciales, así como las coordinadas narrativas; y un componente descriptivo en el que se clasifican las figuras de sentido. Estas figuras son entendidas como «unidades de contenido que sirven para calificar, para de alguna manera dar cuerpo a los papeles actanciales y a las funciones que éstos cumplen» (Grupo de Entrevernes, 1982, p. 109). En segundo lugar, el análisis semiótico se da en un nivel profundo, en el cual se busca comprender la sucesión lógica a la que obedecen aquellas diferencias y divergencias que se plantean en el nivel anterior. Para esto, se atienden a la iteración de unidades mínimas de significado, es decir, a las isotopías emergentes del texto.

Puede concluirse entonces que el develamiento del mecanismo interno del relato oscila entre tres principios fundamentales: un análisis inmanente que busca las condiciones internas del significado; un análisis estructural que se aproxima a la arquitectura del sentido y, finalmente, un análisis del discurso que regula la organización lógica de ese sentido (Grupo de Entrevernes, 1982).

2.2.3. Por último, *Marcovaldo*

A pesar de que mi trabajo gira en torno a *Marcovaldo*, he hablado tan sólo en un par de ocasiones sobre él. Este apartado puede ser considerado entonces tanto como una breve presentación del libro, como de introducción a lo que haré en el siguiente capítulo.

No es extraño encontrarse con presentaciones preliminares en los libros de Italo Calvino que, de alguna forma, dan luces sobre lo que uno como lector incauto podría tomar a la ligera. Siguiendo con la línea de la semiótica de la interpretación, estos textos iniciales podrían entenderse como una manifestación explícita del proyecto que el autor empírico se trazó. Sin embargo, lejos de querer imponer un sentido único, Calvino estaba seguro de que «los significados verdaderos de una historia son únicamente los que el lector encuentra por sí mismo, reflexionando sobre la obra» (Calvino, 2015, p. 15).

En la presentación, el autor menciona entre varios aspectos que *Marcovaldo, o sea las estaciones de la ciudad* está compuesto por veinte fábulas protagonizadas por un personaje homónimo que, como lo enuncié varias páginas atrás, es un hombre melancólico, un alma sencilla y padre de una numerosa familia que trabaja como mozo en una empresa de la ciudad (Calvino, 2015). Asimismo, cada una de estas fábulas sigue el mismo esquema: «Marcovaldo, en medio de la gran ciudad, 1) escudriña el avance de las estaciones a través de eventos atmosféricos y en las

mínimas señales de la vida animal o vegetal, 2) sueña con el retorno a un estado natural, 3) sufre inevitablemente una desilusión» (Calvino, 2015, p. 11).

Este esquema deja en evidencia cuál es el mecanismo a través del cual se producen los cambios y estados de los papeles actanciales y, además, establece dos opuestos iniciales: naturaleza y ciudad. El esquema será, entonces, el punto de partida para el análisis semiótico que haré de cuatro fábulas de *Marcovaldo*, cada una de diferente estación y diferente ciclo. Finalmente, estableceré relaciones entre los hallazgos y la teoría sobre la nueva fábula.

Esta es entonces la metodología que como lectora empírica utilizaré para proponer una interpretación de *Marcovaldo*.

3 La mirada del arqueólogo

Este es el capítulo en el que desarrollaré el análisis semiótico de *Marcovaldo*. El corpus elegido consta de cuatro fábulas: la primera, *Setas en la ciudad*, corresponde a la primavera; la segunda, *Un viaje con las vacas*, al verano; la tercera, *La lluvia y las hojas*, al otoño, y, la cuarta, *Los hijos de Papá Noel*, al invierno.

3.1. Primavera: *Setas en la ciudad*

Setas en la ciudad es la fábula con la que inicia la serie de relatos sobre Marcovaldo. En esta pueden identificarse las instancias narrativas que van a reproducirse en las fábulas siguientes. Por un lado, se puede entender fácilmente que la narración es ulterior debido al empleo persistente del pretérito. La distancia exacta entre la historia y la narración no se conoce con exactitud, carece completamente de edad. Por otro lado, el narrador es de carácter heterodiegético, pues cuenta una historia de la que está ausente, pero su focalización está puesta en el personaje principal, por lo que conoce sus pensamientos. Asimismo, podría decirse que es un narrador omnisciente y que guarda la información que posee sobre los demás personajes, limitándose a contar cómo es su interacción con Marcovaldo. El narratario es igualmente extradiegético, ya que un narrador extradiegético sólo puede dirigirse a un narratario de su mismo carácter (Genette, 1989).

Cada una de estas instancias narrativas pueden evidenciarse en el siguiente párrafo:

Este Marcovaldo tenía una mirada poco adaptada a la vida de la ciudad: carteles, semáforos, escaparates, rótulos luminosos, anuncios, por más estudiados que estuvieran para llamar la atención, nunca lograban captar su atención que parecía vagar en la arena del desierto. Mientras que una hoja que se marchitaba en una rama, una pluma que se enganchaba en una teja nunca se le escapaban, no había tábano sobre el lomo de un caballo, boquete que no hiciera la carcoma en una mesa, una piel de higo aplastada en la acera que Marcovaldo no notara y no le llevara a reflexionar, descubriendo los cambios de estación, los deseos de su alma y la miseria de su existencia. (Calvino, 2015, p. 17)

Hay, además, otros dos elementos aquí a los que debo prestar atención. Uno de ellos es que el narrador ofrece las primeras características de Marcovaldo: un hombre algo distraído y obstinado que, en ocasiones, puede ausentarse de la realidad, de su contexto, atraído por una ilusión sencilla porque desprecia en gran medida lo que le rodea. El otro elemento es que las líneas finales ponen de manifiesto el esquema básico de los relatos.

Ahora pasaré a hablar específicamente de esta primera fábula.

De camino a su trabajo, Marcovaldo se encuentra con unas setas al borde de la calle. Disimuladamente, se agacha a mirarlas y ratifica que son setas que están naciendo. Para este momento, un programa narrativo ya se ha cumplido a cabalidad, el de la atención. Aquí, gracias a su disposición anímica, Marcovaldo se encuentra con un elemento natural, las setas; no puedo estar segura de que él estaba buscando algo así, pero en cambio puedo afirmar que la ciudad en su conjunto no logra captar ni una pizca de su atención, a pesar de todos sus mecanismos. Una vez las setas han causado un influjo sobre Marcovaldo, este se obsesiona con apropiarse de ellas, pues la ilusión ya se ha creado:

Se agachó para atarse los zapatos y miró mejor, ¡eran setas!, ¡setas de verdad que estaban brotando justo allí, en el corazón de la ciudad! A Marcovaldo le pareció que el mundo gris y mísero que le rodeaba se había vuelto de pronto generoso en riquezas ocultas, y que algo se podía esperar aún de la vida, además del salario mínimo por hora, la gratificación, el subsidio familiar y el plus de carestía de la vida. (Calvino, 2015, p. 18)

Otras características del personaje se develan en este momento: Marcovaldo es pobre, su trabajo (como mozo en la compañía Sbav) no es bien remunerado, y lo poco que gana no alcanza a suplir todas las necesidades de él y su familia. No es extraño entonces que bajo tales circunstancias busque desesperadamente una forma de resolver su situación, por lo menos temporalmente. En este punto el programa narrativo de la atención se realiza, y comienza a su vez el programa narrativo de la ilusión.

La instalación de la idea continúa desarrollándose. Al llegar a casa les cuenta a sus seis hijos y a su esposa Domitila sobre el descubrimiento. Entonces, Marcovaldo como sujeto de acción realiza un intercambio del saber con su familia en una clara comunicación participativa, pero no sólo les transfiere su conocimiento del lugar donde crecen las setas, sino que también les transfiere

sus ilusiones. Esta acción desencadena en Marcovaldo un cambio en su comportamiento, pues teme que las setas le sean robadas:

«Supongamos que les explico dónde están, van a buscarlas con su habitual pandilla de mocosos, se corre la voz en el barrio y las setas van a parar a las cacerolas de otros». Así, el descubrimiento que de pronto le había colmado el corazón de amor universal, ahora se convertía en obsesión por poseer, le cercaba un temor celoso y desconfiado. (Calvino, 2015, p. 18)

Puede notarse a partir de este fragmento que mientras se desarrollan los programas narrativos de atención e ilusión, se desarrollan también unos programas inversos o antiprogramas. En el de antiprograma de atención, la ciudad en su conjunto intenta atraer la curiosidad de Marcovaldo, y fracasa, por lo menos aparentemente, ante el influjo que causan las setas. Posteriormente, surge el antiprograma de la ilusión en el cual aparece el miedo de no poder obtener el objeto. Aquí, el papel actancial de sujeto agente es encarnado por «la pandilla de mocosos» y por Amadigi, un barrendero que también descubre las setas; si el antiprograma triunfara, ellos despojarían a Marcovaldo del objeto del que quiere apropiarse desde el inicio.

El programa narrativo de la ilusión triunfa, pero no sería correcto afirmar que el antiprograma fracasa por completo. Esto se puede observar cuando, después de una noche lluviosa, Marcovaldo va con su familia a recoger las setas y se encuentran con que Amadigi también ha estado recogéndolas. Sin embargo, el barrendero les comunica otro descubrimiento: en otra calle han crecido unas setas más grandes. Así pues, Marcovaldo no sólo no es despojado de su objeto, sino que obtiene un nuevo saber que desvanece sus temores:

Marcovaldo se quedó sin palabras: setas aún más grandes que no había visto, una cosecha que ni soñada y le era arrebatada así, en sus narices. Durante un momento permaneció casi petrificado por la ira, por la rabia, luego –como a veces sucede– el fuego de esas pasiones individuales se transformó en un arranque de generosidad. (Calvino, 2015, p. 19)

Y tras este cambio de estado, invita a los demás transeúntes a que vayan a recoger todas las setas prometiéndoles unas buenas frituras para la noche. Aquí entonces sucede la realización del

programa narrativo de ilusión y comienza el programa narrativo de decepción que se realiza inmediatamente, porque después de repartir las setas, todos vuelven a verse muy pronto:

de hecho esa misma noche, en el mismo pasillo del hospital, después del lavado de estómago que los había salvado a todos de la intoxicación: nada grave, porque la cantidad de setas que habían comido era bastante pequeña. Marcovaldo y Amadigi tenían camas cercanas y se miraban de reojo. (Calvino, 2015, p. 20)

La pasmosa decepción se produce porque realmente es cada antiprograma el que triunfa, dejando los programas narrativos suspendidos en la virtualidad. Este mecanismo narrativo es efectivo no sólo por el juego de apariencias, también lo es porque el esquema básico se transfiere al proceso de lectura. Me explico: la primera vez que leí *Setas en la ciudad* esperaba, por una extraña, aunque profunda identificación que sentía, que la aventura de Marcovaldo terminara bien, pero, al igual que él, sufrí la decepción mientras miraba la prolongación de la página en blanco.

3.2. Verano: *Un viaje con las vacas*

Otro elemento iterativo a nivel estructural es que las primeras líneas de cada fábula tienen la función de introducir el tema referente a cada estación (Calvino, 2015). En *Un viaje con las vacas*, el verano se anuncia de la siguiente manera:

Los ruidos de la ciudad, que en las noches de verano entran por las ventanas abiertas de las casas de quienes no pueden dormir por el calor, los verdaderos ruidos de la ciudad nocturna, se escuchan cuando a cierta hora el estruendo anónimo de los motores disminuye hasta cesar y en el silencio surgen discretos, nítidos, más o menos fuertes según la distancia: un paso de noctámbulo, el rechinar de una bicicleta de un guardia, un acallado y lejano bullicio, un cuchicheo en los pisos superiores, el gemido de un enfermo, un viejo reloj de péndulo que suena marcando cada hora. (Calvino, 2015, p. 63)

La predominancia de descripciones de los sonidos son ya un indicio de la importancia que tienen a lo largo de la narración. Esto se refleja también en la construcción sintáctica de todo el relato: algunas composiciones sintagmáticas son extensas, por lo que demandan una lectura rápida,

fluida, pero la introducción de oraciones relativas apositivas y relativas explicativas igualmente extensas rompe con la unidad acentual y entonativa inicial en varias ocasiones, dando como resultado un relato absolutamente sensitivo.

De igual forma, las manifestaciones de los estímulos influyen en el estado de ánimo de Marcovaldo. En *Un viaje con las vacas* se sabe que esos ruidos inherentes a la vida urbana tienen una apreciación negativa porque son la representación de las adversidades. En el siguiente párrafo puede verse cómo se asocian las cadenas, el calor abrazador, o, en todo caso, lo pesado con la ciudad:

En cualquier presencia humana Marcovaldo reconocía tristemente a un hermano encadenado como él, incluso durante las vacaciones, en aquel horno de cemento cocido y polvoriento, sometidos por el peso de las deudas, de la familia, del salario escaso. (Calvino, 2015, p. 64)

En contraste, los sonidos que podrían escucharse en un espacio campestre se asocian al sueño, al esparcimiento:

Y como si la idea de unas vacaciones imposibles le abriese de pronto las puertas de un sueño, le pareció escuchar a lo lejos un ruido de cencerro, los ladridos de un perro y hasta un breve mugido. (Calvino, 2015, p. 64)

Al escuchar los ruidos, Marcovaldo muy consecuente con su inclinación a la naturaleza, sale con sus hijos a ver la escena: una manada de vacas se dirige a la montaña atravesando la ciudad. Este es el punto de partida para el programa narrativo de atención, pero que para el caso tiene como centro a Michelino, el hijo mayor. Si bien el narrador no lo enuncia directamente, no es descabellado afirmar que el joven ve en lo natural, al igual que su padre, una posibilidad de bienestar. Así podría explicarse la determinación con la que se marcha al lado de las vacas sin advertir a nadie. Su partida es la realización del programa de atención y el inicio del programa de ilusión.

El narrador no va tras Michelino; su mirada sigue a Marcovaldo descubriendo que su hijo se fue, yendo de un lado a otro en su búsqueda, acercándose a la comisaría a denunciar la

desaparición. No se vuelven a tener noticias del joven hasta que un compañero de trabajo le da la razón de que vio al hijo con la manada y le envía sus saludos. El lector no asiste al desarrollo del programa de ilusión, pero puede encontrarse en las noticias del compañero su plena realización. Por último, hacia el final del verano, el sonido con el que se marchó trae de vuelta a Michelino. La decepción es inevitable. El bienestar idealizado sucumbe ante la realidad del campo:

—Trabajaba como mulo —dijo, y escupió, Se le había puesto cara de hombre—. Cada tarde llevaba los cubos a los ordeñadores, de un animal a otro, para luego vaciarlos en los bidones, deprisa, cada vez más deprisa, hasta muy tarde. Y por la mañana muy temprano, arrastrar los bidones hasta los camiones que los traen a la ciudad... Y contar, contar siempre: los animales, los bidones, cuidado con equivocarse... (Calvino, 2015, p. 67)

Puede observarse que la experiencia en el campo termina por ser calificada con rasgos que le pertenecen a la ciudad: el afán, el excesivo trabajo, la supervisión continua, lo sistematizado. Esta es una fábula en la que la decepción es verbalizada. El narrador permite que Michelino cuente su experiencia para enfatizar en la emoción que le ha generado su primer tropiezo con la realidad

Ahora bien, mientras se desarrollan los programas narrativos de Michelino, surgen otros paralelos centrados en Marcovaldo. El programa narrativo de atención se realiza, al igual que en el de su hijo, cuando escuchan acercarse los pasos de las vacas y salen a verlas, pero en ese momento, Marcovaldo no tiene la disposición anímica ni la capacidad para emprender el programa de la ilusión, por lo que decide regresar a dormir. De esta forma, triunfa el antiprograma de la ciudad que siempre está latente. No obstante, cuando la desesperación por no saber nada de su hijo cede ante las noticias que le llevan, comienza y se realiza un programa narrativo de ilusión que aparece más como una esperanza puesta en el otro: si él no puede atender la posibilidad que se le presenta de adentrarse en la naturaleza, que lo haga entonces su hijo. En otras palabras, Marcovaldo se proyecta en Michelino:

—Dichoso él, que está al fresco, atiborrándose de mantequilla y queso —decía Marcovaldo, y cada vez que al fondo de una calle se le aparecía, velado un poco por la calina, la silueta blanca y gris de las montañas, se sentía como enterrado en un pozo a cuya luz en lo alto le parecía ver centellear la espesura de arces y castaños, oír el zumbido de

abejas silvestres, y a Michelino allá arriba, perezoso y feliz, entre la leche, la miel y las zarzamoras. (Calvino, 2015, p. 66)

Una vez más, la desilusión es inminente, para ambos.

En *Un viaje con las vacas*, el narrador presenta la historia de una manera simple, pero los puntos ciegos complejizan el relato de manera que el lector deba imaginar qué le pasó a Michelino en su aventura: el lector, a partir de su experiencia de la lectura como en la vida, va creando una urdimbre de especulaciones que apenas los últimos párrafos ratifican y completan.

Finalmente, esta fábula pertenece al conjunto de otras tantas en las que Marcovaldo comparte escenario con su familia. El narrador necesita mostrar los sistemas bajo los que funciona el mundo que habitan, y la escena más propicia después de las representaciones interiores, es la de la familia.

3.3. Otoño: *La lluvia y las hojas*

La primera fábula, *Setas en la ciudad*, apareció en 1952, y por varios años Calvino agregó más relatos del mismo tipo, hasta que en 1963 la editorial Einaudi publicó la serie completa. *La lluvia y las hojas* pertenece al penúltimo ciclo, y aunque no conozco la fecha exacta de publicación, advierto distancias entre este y el primer relato: por una parte, la elaboración de la trama es más compleja, y por otra, el desarrollo psicológico del personaje muestra más explícitamente la injerencia que tiene la naturaleza sobre él y la forma en que la integra en su existencia.

Lo natural en el relato adquiere la forma de una planta enferma que se marchita en el vestíbulo de la compañía Sbav. Entre las tareas que Marcovaldo tiene, le corresponde regar la maceta cada mañana. Su atención se centraba en esta actividad más que en cualquier otra:

Y suspiraba, no se sabe si por la planta o por sí mismo; porque en aquel arbusto escuálido que se marchitaba entre las paredes de la empresa reconocía a un hermano en la adversidad (Calvino, 2015, p. 98)

Marcovaldo reconoce a un *otro*, pero antes se reconoce a sí mismo en la decadencia de la planta. Para él, la miseria, el abandono, la enfermedad son producto del encierro de la ciudad, de

la falta de aire, y así como la planta necesita luz y agua para crecer, Marcovaldo ve en los encuentros con la naturaleza el remedio de sus males y tristezas. Por tal razón establece con la planta una reciprocidad: mientras la cuida cada mañana, esta le provee a Marcovaldo la ilusión de estar acercando a su idilio natural. La transformación que experimenta se ve reflejada en el siguiente fragmento:

La atención con la que examinaba el cielo, buscando la acumulación de nubes, no era la de un urbanita que se pregunta si debe o no llevar paraguas, sino la de un agricultor que cada día espera el final de la sequía. Y en cuanto, levantando la cabeza de su trabajo, advertía a contraluz, a través de la ventanita del almacén, la cortina de lluvia que comenzaba a caer recta y silenciosa, lo dejaba todo, corría hacia la planta, cogía en brazos la maceta y la colocaba fuera, en el patio. (Calvino, 2015, p. 98)

La presencia de la planta por esos días dota de sentido la existencia de Marcovaldo. Esto a nivel semiótico significa que el programa narrativo de atención comenzó ya antes del tiempo de la narración, y, en consecuencia, la parte inicial del relato muestra sólo el momento de su paulatina realización y la transición al programa narrativo de ilusión: la decisión que toma Marcovaldo de llevarse la planta a su casa (porque continúa lloviendo y siente pena de entrarla) es el punto donde ambos convergen. Desde entonces, va siendo más evidente que el crecimiento de la planta se configura como una metáfora de los cambios sufridos por el personaje a lo largo de la fábula. Incluso, ambos actores llegan a mimetizarse:

Detrás, en el portapaquetes, iba amarrada la planta en su maceta. Bicicleta, hombre y planta parecían una sola cosa, incluso el hombre encorvado y abrigado desaparecía, y se veía solo una planta en bicicleta. (Calvino, 2015, p. 99)

Este mecanismo del relato podría describirse así: al principio, la planta está marchitándose, y Marcovaldo se reconoce en su desfallecimiento; más tarde, la planta crece rápidamente, se expande vigorosa gracias a los nuevos cuidados, y de ese nuevo estado se alimentan los sueños de Marcovaldo de resignificar su existencia a partir de la naturaleza; por último, así como la planta se

agota por el esfuerzo de crecer, casi como si se inflara un globo hasta hacerlo romper, y termina por perder todas sus hojas, las esperanzas de Marcovaldo se inflan hasta consumirse.

La visión multicolor al final de las hojas desprendiéndose una por una del tallo es la realización del programa narrativo de decepción. Este comenzó cuando el jefe le reclamó por dejar que la planta adquiriera el tamaño de un árbol y lo obligó a cambiarla en el vivero. A este respecto, el narrador menciona que Marcovaldo «no tenía corazón para separarse de su criatura, ahora que la había hecho crecer tan bien, le parecía que nada en su vida le había dado tantas satisfacciones como con esa planta» (Calvino, 2015, p. 102). Qué tan incuestionable resulta este pensamiento para Marcovaldo que la simple confirmación del jefe de que la planta creció un poco de la noche a la mañana se configura como una satisfacción laboral. Este es un claro indicio de cómo el mundo exterior interviene en la forma en que el personaje percibe la vida y en su estado de ánimo.

Otro elemento interesante en *La lluvia y las hojas* tiene que ver, precisamente, con el mundo del trabajo. Como lo mencionaba en los primeros párrafos del apartado, el personaje trabaja en la compañía S Bav, de la cual el narrador no da información en lo absoluto. Por otras fábulas puede saberse que las funciones de Marcovaldo van desde cargar cajas, hasta cuidar plantas y remover la nieve de la entrada; tareas que perfectamente podrían ajustarse a varios perfiles laborales en incontables tipos de empresas. Esta indeterminación voluntaria da la impresión de que no es *una* compañía, sino *la* compañía «símbolo de todas las empresas, de todas las compañías» (Calvino, 2015, p. 12), a las que cualquier persona podría pertenecer.

Este mismo mecanismo se repite en la representación de la ciudad, con la diferencia de que esta nunca es nombrada. Las características que se alcanzan a percibir de ella están mediadas por las posibilidades de la vida urbana: la atraviesa un río al que se puede ir a pescar o a nadar, tiene bares, edificios, parques, puentes, aeropuerto, tranvía; todo lo que una metrópoli promedio pudiera albergar en su interior. Esta es entonces *la* ciudad, *la* ciudad imaginaria fuente de todo simbolismo, *la* ciudad arquetípica.

3.4. Invierno: *Los hijos de Papá Noel*

Los hijos de Papá Noel es la última fábula del libro. Si bien los relatos no guardan mayor relación entre sí, es visible que el Marcovaldo de *Setas en la ciudad* no es igual al de la fábula final. Su relación con el mundo externo también es distinta, en parte porque el mundo externo ya no es

el mismo. Ambos, entorno y personaje, se han transformado paralelamente. Por ejemplo, la atmósfera de la ciudad cambia poco a poco: se siente la ilusión de que se está alcanzado «un nivel de desarrollo tecnológico aceptable con posibilidades de trabajo y consumo como en los países ricos» (Calvino, 2015, p. 14).

Sobre todo, en los últimos dos ciclos los embates de la ciudad son más duros porque, cada vez, esta encuentra maneras más efectivas de revelarse. Una de ellas es a través de la publicidad, la cual no aparece ya como *algo* que pueda mirarse con ingenuidad, como ocurre, por ejemplo, en *El bosque de la autopista*, sino que ahora se manifiesta explícitamente como estrategia mercantil que busca influir sobre el comportamiento. De esta forma, los anuncios, las vallas publicitarias y los escaparates de exhibición son una metáfora de la ciudad que, como espacio de desarrollo social, modela al sujeto que la habita. En otras palabras, la publicidad funciona como representación absoluta de la ciudad.

En *Los hijos de Papá Noel* se ve claramente cómo se entretienen todas estas relaciones desde las primeras líneas:

No hay época del año más agradable y buena, para el mundo de la industria y del comercio, que Navidad y las semanas precedentes [...] Las luces de las compañías permanecen encendidas hasta muy tarde, especialmente la del almacén donde el personal trabaja horas extras embalando paquetes y cajas; detrás de los cristales opacos, en las aceras cubiertas por una capa de hielo, avanzan los gaiteros, venidos de oscuras y misteriosas montañas; se paran en los cruces del centro, un poco deslumbrados por la luz tan intensa y los escaparates demasiado adornados. (Calvino, 2015, p. 135)

En las líneas siguientes, el narrador se dedica a contar que todas las compañías se sienten en la obligación de darles a sus clientes y al personal humano un regalo por la época navideña, con la firme intención de reforzar los vínculos, ya sean comerciales o laborales. Y para aquel año, en la empresa Sbav deciden que la mejor estrategia publicitaria es disfrazar a un trabajador como Papá Noel para que vaya a los domicilios de los clientes más importantes a entregar los aguinaldos.

Gracias a un contrapunto narrativo, se sabe que mientras los jefes discutían la pertinencia de la idea, Marcovaldo estaba en el almacén cargando y descargando cajas, pero, igualmente, participando del espíritu de fiesta, porque sabía que en alguno de esos paquetes aguardaba un regalo

para él. Todavía se emociona más cuando sabe cuánto le darán «a fin de mes entre la gratificación navideña y las horas extras» (Calvino, 2015, p. 136). De las escasas calificaciones positivas que obtiene la ciudad por parte de Marcovaldo, una se dirige al hecho de conseguir más dinero trabajando en Nochebuena, con el cual «también podría correr a las tiendas y comprar, comprar, comprar para regalar, regalar, regalar, según sus más sinceros deseos y los intereses generales de la industria y el comercio» (Calvino, 2015, p. 136). Las reduplicaciones que hace el narrador en la mitad del enunciado refuerzan la idea de la transacción, y, al mismo tiempo, le otorga una suerte de musicalidad rasgada, como el sonido que hace el papel de moneda y el papel de regalo al usarse.

En los primeros relatos este contrapunto mostraba las disparidades entre Marcovaldo y el resto del mundo, pero, en cambio, en *Los hijos de Papá Noel* se da una correspondencia entre ambos. Esto se ve reflejado en la inexistente resistencia de Marcovaldo al ser nombrado como el Papá Noel de la compañía por el jefe. Aquella figura legendaria tiene, por supuesto, una connotación religiosa, pero es sabido que en los tiempos actuales es utilizada como una estrategia mercantil. Pero que el narrador muestre a un Marcovaldo vestido así significa, de una u otra forma, que el personaje se ha dejado seducir, de un lado, por la lógica consumista, al punto de sentirse orgulloso de ser Papá Noel, y de otro lado, por la lógica institucional, porque ver a muchos trabajadores representando su propia empresa con barbas falsas y abrigo rojo, le despierta un sentimiento de competencia.

Todo lo que sucede alrededor del disfraz pone en evidencia que el modelo bajo el cual funcionaban los programas narrativos en los anteriores relatos se invierte en *Los hijos de Papá Noel*. Aquí, la atención del personaje es captada por la ciudad, por las comodidades que le ofrece. La ilusión se manifiesta como el deseo de prescindir de las preocupaciones monetarias para hacer felices a los suyos con adquisiciones materiales, o en todo caso, como la esperanza de que sea posible alcanzar un tipo de igualdad económica. Y la decepción, siempre inevitable, se da al comprender que por más horas extras que trabaje, por más tareas que acepte, su condición social seguirá siendo la misma.

Este último programa narrativo comienza a desarrollarse cuando sus hijos, a quienes esperaba sorprender con su traje, no le prestan la más mínima atención porque ya se habían acostumbrado a ver a los vecinos disfrazados de Papá Noel. Después de esto, Marcovaldo descubre que los niños están preparando regalos para un niño pobre, porque así lo demanda el libro de lectura, y tiene con ellos un diálogo:

Marcovaldo estaba a punto de decir: «¡Nosotros somos los pobres!», pero aquella semana se ha habido convencido hasta tal punto que se creía un habitante del país de Jauja, donde todos compraban y se divertían, se daban regalos, que no le pareció de buena educación hablar de pobreza, y prefirió declarar:

—¡Ya no hay niños pobres!

Michelino se levantó y preguntó:

—¿Por eso no nos trajiste regalos? (Calvino, 2015, p. 138)

Este fragmento sintetiza los tres programas narrativos que tienen lugar en el relato. El de ilusión, por ejemplo, está implícito en la mención al país de Jauja. Es sabido que allí los ríos, las montañas y los árboles proveen alimentos, como leche, vino, queso o carnes, de manera inmediata e inagotable, y al no ser necesario trabajar gracias a la abundancia, los habitantes tienen tiempo suficiente para dedicarse a satisfacer sus vicios y pasiones. Todas estas cargas simbólicas me llevan a considerar que, en el relato, el país de Jauja significa una convergencia, temporal por lo menos, de las esperanzas que la naturaleza y la ciudad despiertan en Marcovaldo a lo largo de la historia. En este sentido, el país mitológico es la perfecta representación de los anhelos del personaje y, al mismo tiempo, de su imposibilidad.

Ahora bien, continuando con el programa narrativo de decepción, vale añadir que el anterior fragmento funciona como preámbulo de los desengaños que desde entonces comienza a sufrir Marcovaldo. Por un lado, el reclamo de Michelino le recuerda que no es un habitante del país de Jauja y, por otro lado, se da cuenta de que las personas a quienes les lleva los regalos lo reciben como al cartero de siempre y no con júbilo y curiosidad como él esperaba. Así, el Marcovaldo estimulado por el pago y el sonido de las gaitas, ve cómo se desmorona poco a poco la convicción con que se unió a la fiesta del consumo y a las relaciones de intereses disfrazadas de relaciones humanas (Calvino, 2015).

Una de las dos cualidades más claras de Marcovaldo es la ingenuidad. Fábula tras fábula, el narrador se encarga de reforzar esta idea, pero acaso el relato donde más resalte sea *Los hijos de Papá Noel*. Él es consciente de que, al igual que todos los otros hombres disfrazados de Papá Noel,

es sólo un engranaje más en la gran maquinaria de las festividades, pero ignora, o parece ignorar, la malvad oculta tras el sistema.

Mientras leía una y otra vez la fábula para analizarla, no dejaba de pensar que las ilusiones simples y fáciles a las que cede Marcovaldo son indicio de un autoengaño. Es posible que esto mismo suceda en las fábulas anteriores, pero la inversión de los programas narrativos en este relato y la manera en la que el personaje se deja cautivar por la ciudad, me parecen una exposición de los autoengaños en los que el personaje incurre. Estos, finalmente, son desenmascarados, porque las continuas decepciones, y aun las pequeñas satisfacciones que siente al recibir sustanciosas propinas, van haciendo mella en su espíritu, hasta el punto de sentir que algo le falta.

Dicho sentimiento me lleva a hablar de la segunda cualidad del personaje: la obstinación. Después de diecinueve fábulas e incontables decepciones, Marcovaldo no desfallece en su búsqueda de «un mundo hecho a su medida» (Calvino, 2015, p. 13) en medio de la hostilidad y siempre vuelve a empezar. Por tal razón es que creo que si Marcovaldo asume el papel de Papá Noel no es porque se haya rendido ante la ciudad, sino que esta, implacablemente, se ha impuesto sobre sus ilusiones demostrándole que lo separa un abismo de su anhelada naturaleza primigenia. No obstante, en su universo ficticio, Marcovaldo seguramente no estará dispuesto a resignarse.

Hacia el final de *Los hijos de Papá Noel*, el narrador pierde de vista a Marcovaldo después de que este se adentra en la calle llena de niños y familias y gaiteros y Papás Noel, y, súbitamente, la mirada que parecía ir siempre al lado del personaje, se aleja hasta convertirse en una imagen cenital, donde la ciudad se ve

más pequeña, apretada bajo una campana luminosa, sepultada en el corazón de un bosque oscuro, entre troncos de castaños centenarios y un manto de nieve infinito. Desde alguna parte de aquella oscuridad se oía el aullido de un lobo; las liebres tenían sus madrigueras bajo la nieve, en la cálida tierra roja cubierta por una capa de erizos de castaña. (Calvino, 2015, p. 142)

Sobre este fragmento, Calvino (2015) advierte que no se trata de una alegoría. Sin embargo, no puedo dejar de ver a la ciudad como el lobo acechante, oculto en la oscuridad del bosque, que ante la menor oportunidad saltará con sus fauces abiertas sobre Marcovaldo, ese lebrato blanco que da pasitos ligeros en la nieve que lo hace invisible al lobo, que lo oculta de la ciudad, y cuando

salta, muerde el viento. El lebrato, o Marcovaldo, huye. «¿Está aquí?, ¿está allí? No, ¿está un poco más allá?» (Calvino, 2015, p. 143), se pregunta el narrador, pero sólo ve la extensión de la nieve blanca como la página del libro (Calvino, 2015).

La imagen que se desvanece en la nada guarda una gran similitud con este análisis: cuando creo que estoy a punto de encontrar el sentido, o los sentidos, cuando creo haber tirado de todos los hilos, *Marcovaldo*, libro y personaje, se me escapan entre los dedos, entre estas líneas horizontales que escribo.

3.5. Hallazgos generales

Una de las primeras cosas que saltan a la vista tras el análisis es que, invariablemente, el esquema básico propuesto por Calvino se cumple en las cuatro fábulas a través de tres programas narrativos, atención, ilusión y decepción, en los que Marcovaldo participa como sujeto agente o como sujeto de estado. Además, relatos como *Un viaje con las vacas* dan cuenta de que los mismos programas narrativos también pueden aplicarse a otros personajes, siempre y cuando estén ligados, por lo menos en segundo plano, a Marcovaldo.

La iteración de los programas en todas las fábulas me permitió identificar ocho conjuntos figurativos; tres de los cuales atañen a Marcovaldo y son transversales a todos los relatos, mientras que las demás dependen de condiciones externas. Los conjuntos figurativos son, por un lado, los estados anímicos, la familia y lo somático; de otro lado son la empresa, los animales, la vegetación, la publicidad y lo económico. En las fábulas analizadas, algunos resaltan más que en otros: la vegetación y la empresa en *Setas en la ciudad* y en *La lluvia y las hojas*; los animales, en *Vacaciones con las vacas*; la publicidad y la empresa, en *Los hijos de Papá Noel*.

Ahora bien, la aparición o no en un relato de un conjunto permite un número limitado de cambios y estados alrededor de Marcovaldo, o lo que es lo mismo, explora las posibilidades narrativas como un sistema combinatorio cuyo código general es el del esquema básico de los relatos. Pero hay todavía un elemento que determina el funcionamiento de dicho esquema, y es, en términos del Grupo de Entrevernes (1982), un juego de diferencias: en *Marcovaldo*, la oposición entre naturaleza y ciudad es el motor de la maquinaria.

En este punto, debo señalar que no considero que el sentido de las fábulas se encuentre resumido en esas dos palabras, pero lo que sí creo cierto es que engloban de manera muy general las articulaciones semánticas a lo largo de la obra. Por tal razón, afirmo que la iteración de elementos alrededor de la naturaleza y la ciudad garantizan la configuración de una isotopía sobre la que se fundamentan todos los relatos.

Ya en el análisis de *La lluvia y las hojas* y de *Los hijos de Papá Noel* anticipaba que las características de esa ciudad habitada por Marcovaldo son nebulosas. La indeterminación en este caso obedece a una estrategia narrativa para que el lector se establezca en el espacio ficcional como si fuera su propio espacio, para que se encuentre en esa ciudad como si estuviera en la suya. El modelo, sin embargo, es limitado, porque un lector meridional, en cuyo contexto las estaciones no existen o bien se dan a la inversa, inevitablemente va a trasladarse al contexto septentrional y con él, todo su imaginario.

Aun así, esta ciudad tan invisible como las de Marco Polo es innombrable para darle el don de la oblicuidad, y, en consecuencia, sólo puede ser descrita desde la generalidad o, incluso, desde el significado que cada lector le dé a *la* ciudad. Para mí, por ejemplo, *la* ciudad es poliédrica. Acaso he vivido, he andado una cara; otras tantas son apenas relatos compuestos por múltiples bocas, y las demás posibilidades de ella quizás permanezcan vedadas para mí, ocultas e insospechadas.

Ahora, partiendo de la generalidad, diré que *la* ciudad es un espacio de desarrollo individual y social, que, inevitablemente, trasciende al sujeto y lo modela. Además, la uniformidad y grandeza de esa mole en constante expansión termina por absorber al sujeto, desdibujándolo, privándolo de su individualidad porque, entre millones de rostros, uno sólo se pierde en lo indistinto. Precisamente la escena previa a la del lobo y el lebrato muestra a Marcovaldo desapareciendo entre la multitud, entre otros Papás Noel, porque ni siquiera su disfraz le ha valido para ganar el reconocimiento de sus hijos. Esta última imagen del personaje es la representación del anonimato al que la ciudad arroja a los sujetos.

La naturaleza, igualmente indeterminada, aunque un poco menos difusa, también traslada al lector al contexto del norte, donde existen los lobos y cae nieve en Navidad. Pero esta es una naturaleza cercada por el avance de la ciudad y, por lo tanto, aparece modificada: los conejos son potencialmente radioactivos, los ríos brillan bajo el sol como un arcoíris por las sustancias en él vertidas, el cielo desaparece bajo las luces led de avisos publicitarios...

Hay, sin embargo, otra naturaleza distinta en las fábulas: la idealizada por Marcovaldo como un «paraíso perdido». Un dato sobre el personaje que hasta ahora no había mencionado es que llegó a la ciudad siendo joven, pero el narrador nunca dice desde dónde llegó, «ni cuál podría ser esa «otra parte» por la que siente nostalgia» (Calvino, 2015, p. 10). Si su lugar natal fuera el campo, podría suponerse que sus disposiciones anímicas y espirituales lo empujan al viaje de retorno, de reencuentro consigo mismo. Si en cambio nunca hubiera conocido más espesor que el del cemento, como es el caso de Michelino, las fábulas serían un viaje de descubrimiento personal.

Sea cual sea la opción adecuada, la idea de una naturaleza primigenia representa la negación del sujeto en cuanto tal y de su desarrollo social o individual, debido a que la inmensidad natural y la ausencia del *otro*, es decir, de las convenciones y los consensos sociales, terminarían por anular al sujeto. A diferencia de la ciudad, en la cual la desindividualización es un riesgo constante, la naturaleza primigenia y total no permitiría ni siquiera la individualización, porque no hay un límite, no hay un *otro* que ponga en tensión al sujeto.

Así pues, el paraíso perdido de Marcovaldo es sólo una ilusión; no existe y quizás nunca ha existido. Pero a la idealización de la vida civilizada no le correspondería un tratamiento distinto. La última fábula, *Los hijos de Papá Noel*, da cuenta de que la ciudad también despierta simpatías y esperanzas en Marcovaldo, aunque sean un poco más débiles, que igualmente terminan en decepciones. De esta manera, la crítica se despliega en ambos sentidos y pone de manifiesto la inviabilidad de ambas idealizaciones. En otras palabras, la crisis de la ciudad es la otra cara de la crisis de la naturaleza (Calvino, 2018).

En conclusión, fábula tras fábula, Marcovaldo establece una tajante división entre naturaleza y ciudad; cree que donde termina una, comienza la otra develada en toda su espesura. Pero no, hace falta un punto medio y, de hecho, él mismo es esa intersección: es el hombre de ciudad que sueña con el campo y con el estado primigenio del ser humano, pero, al fin y al cabo, es el perfecto ciudadano.

3.6. Marcovaldo y la nueva fábula

Una de las primeras cosas que se debe tener en cuenta para hablar de *Marcovaldo* en términos de la nueva fábula es su estructura. Ya se sabe que el libro se compone de veinte relatos, cada uno dedicado a una estación. Aunque entre sí no guardan una relación de continuidad, sí

dependen del esquema básico, de los conjuntos figurativos y de las isotopías analizadas anteriormente para garantizarse el sentido. Pero, por lo demás, cada relato es autónomo, o, en otras palabras, operan de manera fragmentaria. Esta característica de la nueva fábula descrita por Matić (2017) puede evidenciarse en *Marcovaldo* desde dos sentidos: como una alusión a la brevedad y a la concisión de los relatos, o como desmontaje de las historias que hasta ayer se desarrollaban en un cauce lineal, y que hoy tienden a aparecer como una serie de estados discontinuos y combinables entre sí.

Por lo demás, esta estructura expulsa al lector de la confortable pasividad brindada por la novela decimonónica y le exige una participación activa (Kleveland, 2002), le demanda que coopere interpretativamente con el texto. Así, el lector puede acercarse al espacio de la ficción como prefiera, ya sea perdiéndose y encontrando varias salidas, o siguiendo el curso numerado de las hojas, pero a cambio deberá crear hipótesis de interpretación porque el texto va a ofrecerle, entre muchos elementos, varios puntos ciegos. Por ejemplo, las indeterminaciones de algunas instancias narrativas son puntos ciegos voluntarios. O como sucede en *Un viaje con las vacas*, donde la falta de información alrededor de la experiencia de Michelino en la montaña obliga al lector a imaginar y a especular qué le pasó al personaje mientras estuvo ausente.

Todos estos juegos narrativos están contruidos en torno a Marcovaldo. Aun siendo el personaje principal, Marcovaldo carece de rasgos de personalidad categóricos. De él se sabe que es sensible, obstinado y melancólico, pero está sometido a una alienación que lo encierra en una nebulosa donde poco o nada puede ser definido. Este recurso narrativo de la nueva fábula encierra una paradoja: el personaje, aun poco caracterizado, prevalece sobre el argumento, pues aquel más que un medio auxiliar, es una herramienta para transmitir la verdad o moraleja de la fábula (Kleveland, 2002).

Ahora bien, los relatos de *Marcovaldo* no tienen moraleja al estilo de las fábulas tradicionales. En la presentación, Calvino menciona al respecto que la vena didáctica del libro está, en gran medida, en la crítica a la idealización de la vida campestre y de la vida urbana, pero también en la mirada «tan llena de simpatía por los seres humanos y por toda manifestación de vida» (Calvino, 2015, p.13). No obstante, la ausencia de moralejas o antimoralejas en la nueva fábula deja un espacio en blanco para que el lector formule sus propias conclusiones.

Un último elemento que se debe considerar es la caracterización del narrador. Como lo decía en el análisis de la primera fábula, es un narrador omnisciente, del tipo heterodiegético, que

acude al humor y a la paradoja para mostrar precisamente esa disparidad entre lo que Marcovaldo desea e idealiza y la realidad. Pero no contento con esto, el narrador juega con el lector al hacerlo entrar en el mismo círculo de ilusiones y decepciones donde habita Marcovaldo, para mostrarle que, finalmente, la literatura es como la vida misma.

4 Epílogo

Ahora que me encuentro en el último tramo de este camino, pienso en aquella tarde que, entre todos los libros que me hacían guiños en la librería, escogí *Marcovaldo*. Entonces no sospechaba ni siquiera que varias satisfacciones y otras tantas angustias llevarían ese título como estandarte. En cambio, sí sabía, y por eso estaba segura de haber elegido bien, que tenía por delante una ardua lectura, porque la sinopsis impresa en la contraportada me auguraba un personaje donde probablemente me reconocería.

Soy consciente de que la propuesta de lectura puede parecer muy rígida o esquemática a primera vista, pero esta no es más que el resultado de una experiencia sensible y del deseo de comprender a profundidad los relatos, ya que lograrlo significaba también comprenderme un poco más a mí misma. En otras palabras, aunque guardo un gran respeto por el análisis literario riguroso, también veo en la literatura una estrategia para enfrentar la vida sin que me aniquile. Y es que la lectura y los libros han sido en muchas ocasiones mi único bastión. Por eso, mi trabajo de grado no podía tratarse de otra cosa distinta a la literatura.

Todavía cuando vuelvo a las páginas del libro me pregunto qué estaré tomando para mí de *Marcovaldo*. ¿Su melancolía?, ¿su obstinación?, ¿su simpatía por la vida? Mientras escribo esto se me ocurre que la indeterminación de las características del personaje es también una estrategia narrativa para que cualquier lector pueda reconocerse un poco en él.

Otros libros de Italo Calvino han despertado en mí sensaciones parecidas, en parte porque la temática de *Marcovaldo* es una constante con la que me he encontrado. De hecho, el análisis de las fábulas me llevaba a pensar frecuentemente en *Palomar* y en *La especulación inmobiliaria*. Me atrevo a afirmar que la oposición esencial entre naturaleza y ciudad también podría encontrársela en un primer plano de estas obras y, quizás, en un segundo plano en el ciclo de *Nuestros antepasados*. Establecer relaciones entre estos textos es ya un proyecto incipiente que me llena de grandes expectativas, porque no me parece descabellada la idea de que cada cuento, cada fábula o cada novela hacen parte de un universo, de un Todo.

Ahora bien, la propuesta de lectura que he desarrollado es sólo una posibilidad entre muchas. La mía no pretende ser categórica, porque los conjuntos figurativos, las isotopías y todo lo dicho sobre las fábulas es, precisamente, una propuesta. Abarcar un corpus más amplio o, incluso, adoptar una perspectiva diferente seguro permitiría añadirle más hilos a este tejido a través

de nuevas relaciones semióticas y categorías de análisis. Como sé que he dejado varios hilos sueltos a lo largo de mi ejercicio de escritura, hago una invitación directa a que se tire de ellos, a que se tomen estas palabras como punto de partida si se quiere, porque *Marcovaldo* es un pozo inagotable de múltiples sentidos.

Un paso más y habré llegado al final del camino. Al mirar atrás me encuentro con el inicio como un ídolo envuelto en la calima. Alguna vez he de regresar allí, porque sólo volviendo entenderé cuánto más he caminado.

¿Qué camino le sigue a este?

Sólo lo sabré después del punto y aparte.

Referencias

- Aguilar e Silva, V. M. (1999). *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles. (1948). *Poética*. Buenos Aires.
- Benítez, E. (1980). Prólogo . En I. Calvino, *El barón rampante* (pp. 5-10). Barcelona: Bruguera.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. Ciudad de México: Porrúa.
- Bettelheim, B. (2010). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona : Crítica.
- Bizzarri, H. O. (2011). El Esopete ystoriado y las teorías sobre la fábula. *Acta Poética*, 32(2), 55-73.
- Bula, G. (2014). Levedad, rapidez, consistencia: vida y literatura en Italo Calvino. *Polis*, 13(37) *Revista Latinoamericana*, 277-298.
- Calvino, I. (2002). *De fábula*. Madrid: Siruela.
- Calvino, I. (2013). Naturaleza e historia en la novela. En I. Calvino, *Punto y aparte* (pp. 28-50). Madrid: Siruela.
- Calvino, I. (2015). *Marcovaldo*. Madrid: Siruela.
- Calvino, I. (2018). *Las ciudades invisibles* . Madrid: Siruela.
- Culler, J. (1993). La literaturidad. En M. Angenot, J. Bessière, D. Fokkema, & E. Kushner, *Teoría de la literatura* (pp. 36-50). Ciudad de México: Siglo Veintiuno.
- Eagleton, T. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica .
- Eco, U. (1973). *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Entrevernes, G. d. (1982). *Análisis semiótico de los textos*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Foucault, M. (2015). Literatura y lenguaje. En M. Foucault, *La gran extranjera: Para pensar la literatura* (pp. 36-65). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Garay, E. S. (2001). *La poética de Italo Calvino: elementos para el análisis literario*. <https://bit.ly/3kBFfuU>
- Garay, E. S. (2009). Destrucción de la naturaleza y melancolía irónica: “Marcovaldo” y otros relatos de Italo Calvino. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. <https://bit.ly/3CBGwbG>

-
- Gayo, G. M. (1994). *Esopo y Babrio; Antología de fábulas Griegas*. León: Universidad de León.
- Gayo, G. M., Ibáñez, J. M., Dominguez, A. N., & Casas, E. (1994). *Esopo y Babrio Antología de fábulas griegas*. León: Universidad de León.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Hibbett, A., & Ríos, M. G. (2019). *Guía de investigación en letras y ciencias humanas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Kleveland, A. K. (2002). Augusto Monterroso y la fábula en la literatura contemporánea. *América Latina Hoy*, (30), 119-155.
- Leo, J. (2016). La interpretación en la investigación literaria: intuición y método científico. *La Colmena*, (89) 11-21.
- Marchese, A., & Forradellas, J. (2013). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Matić, G. (2015). El poder subversivo de la fábula en sus diversas manifestaciones diacrónicas. *Lectura Y Signo*, (10), 153-168.
- Matić, G. (2017). *Aesopus emendatus: la fábula contemporánea iberoamericana. precursores, exponentes y situación actual*. Universidad de Zagreb.
- Propp, V. (2006). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Rancièrè, J. (2009). *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Strasser, G. (2014). Marcovaldo en El Salvador. Una lectura crítica de la ciudad de San Salvador y alrededores. *Fundamentos en Humanidades*, 15(29), 73-97.
- Tomachevski, B. (2010). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.
- Tomashevsky, B. (1978). Temática. En T. Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 199-232). Ciudad de México : Siglo Veintiuno .
- Toriano, E. del C. (2007). *Variaciones teóricas y resoluciones estéticas en el siglo XX. Italo Calvino* [tesis de doctorado, Universidad Nacional de Cuyo]. Biblioteca Digital UNCUIYO.