

La teatralidad en la obra de Italo Calvino

Sebastián Carricaberry

Facultad de Filosofía y Letras, UBA-CONICET

sebastian1979@gmail.com

Resumen

A partir de la revisión de la obra narrativa de Calvino, en particular de la manera en que sus personajes se relacionan con su realidad social, cultural y política, postulamos que hay a lo largo de ella un componente que remite a la noción de teatralidad entendida como reconocimiento de una falsedad en ella ante la cual es necesario establecer una actitud: la actitud de quien se obstina en sostener ese orden, la de quien busca un contacto con una otredad para reinstalarse en el orden artificial, el que pretende instalarse en un ámbito que permita el contacto con lo real, el que se acopla a un orden cósmico espontáneamente.

La teatralidad permite trazar un eje que, por un lado, plantea la comicidad de un hombre que insiste en el sostenimiento de lo establecido a pesar de lo insatisfactorio a la vez que su deseo lo incita a contactarse con aquello que no tiene forma y que se transfigura permanentemente. A partir de la recuperación de esta oposición en su obra narrativa, es posible reconocer en Calvino un proyecto de escritura que construye un arte que puede caracterizarse como teatral, en la medida que en lugar de querer representar la realidad cerrada, intenta crear una moral que postula una realidad abierta, inestable pero por eso mismo gozable.

1. Introducción

Hablar de teatralidad en la obra de Calvino implica reconocer un vínculo con el teatro del propio autor (advertido y concreto, aunque su productividad no haya sido contundente)¹ que se proyecta en una escritura preponderantemente narrativa. Es una presencia que no sólo se reconoce en lo formal sino que implica una determinada manera de entender el mundo y una postura frente a la visión establecida de la realidad. Britt Gran y Oatley consideran que la teatralidad está “producida por varios discursos siempre entrelazados con varias formas históricas, sociales y filosóficas de entender el mundo” (2002)². Es esta segunda forma de reconocerlo la que resulta más productiva.

La excesiva e imprecisa recurrencia a la noción de teatralidad hace necesario un recorte y especificación a partir de una problemática específica y en función de una aplicación concreta.

Al margen de la milenaria comparación del mundo como teatro, el primer desarrollo teórico del término lo hace Evreinov en 1929, quien define la teatralidad como un instinto del hombre que tiende a transfigurar la realidad frente a la constatación de su chatura (1956). Esto

¹ Dentro del corpus calviniano encontramos dos obras de teatro completas –*I fratelli del Capo Nero* (1994a), de 1943, y “La panchina” (1994), de 1956–, varias referencias a obras escritas o proyectadas en su epistolario de las que no se tiene el texto (la única en representarse fue *La scuola di Socrate*), guiones para escenificar algunos relatos propios y varios guiones radiofónicos y televisivos (como *Vento nel camino*), aunque ninguna de ellas tuvo éxito o trascendencia. Un registro meticuloso de todas ellas está en *Calvino e il teatro* (Ferrara 2012).

² Salvo que sea aclarado, las traducciones son propias.

inscribe la noción en la problemática de la Modernidad, en la medida que la Modernidad implica, por un lado, el reconocimiento de las operaciones que se llevan a cabo para instalar y sostener un orden, y la noción sirvió para caracterizar negativamente los acontecimientos en los que se reconoce o un apego ostensible a la norma o la invocación a una legitimidad trascendente; y por otro lado, una vez que se erradicaron tales operaciones, la Modernidad tiene la pretensión de construir un conocimiento de la realidad que permita un dominio absoluto de ella en términos completamente inmanentes. En esta línea, la teatralidad sirvió para dar cuenta de la sensación de falsedad que provoca un sistema rígido de convenciones o conceptos, un orden cotidiano perfecto y clausurado y una experiencia de la realidad que produce tedio debido a la desaparición de toda presencia desestabilizadora e inquietante, que elimina la alegría que provenía de esa instancia de control de lo indefinido y, con ella, consistencia de la realidad.

Se puede ejemplificar la cuestión con dos personajes del relato de Calvino. “La formica argentina” (2002a): frente a la pretensión de erradicar a las hormigas que impedían una vida idílica, apacible y estable, está la solución precaria y aproximativa de Reginaudo, que utilizaba venenos siempre nuevos para controlarlas sin eliminarlas, creando una fórmula distinta cada vez, y la solución “científica” del capitán Brauni, que crea un mecanismo que engaña a las hormigas y las erradica de su jardín definitivamente, o al menos las sustrae de la vista, y sólo debe llevar a cabo un gesto automático para sostener la buena apariencia de su jardín.³ La realidad aparece controlada, pero deslucida y carente de encanto.

La reducción del acontecer a un orden inmanente y reconocible encuentra su expresión literaria en la pretensión de representación totalizante de la novela decimonónica. Pero en el siglo XX, como señala Barthes, esa representación es percibida como “proyecciones planas de un mundo curvo y ligado” (1997: 35), es decir, se percibe cómo esa representación instala una chatura. Ante la caída de toda trascendencia y consiguientemente la imposibilidad de contrarrestar esa representación inmanente, surge un arte que en el intento de restablecer un atractivo del mundo busca quebrar la representación cerrada y mimética para reponer o restituir una indefinición.

En esta indefinición se establece un vínculo con el teatro, ya que la teatralidad se opone a la precisión, primero porque implica un uso desproporcionado de los signos:

resulta dudoso que el pedante pueda limpiar el lenguaje de expresiones teatrales [...] si uno ha de agradecer a un amigo o pedir un vaso de agua sin recurrir a expresiones teatrales habría de pasarse varios minutos a la búsqueda de las palabras exactas. (Evreinov 1956: 70)

Y en segundo lugar, porque lo que caracteriza la representación teatral es la posibilidad de una representación esquemática que funciona icónicamente (De Toro 2008), lo que desencadena la conciencia de un no agotamiento del objeto: en la escena, el ojo “ve más allá de lo que mira” (Maci 2012: 21). Frente a la inmanencia de la representación decimonónica, el arte que posee teatralidad muestra que lo representado tiene un resto respecto a la representación: según Scheinin (2005), hay en la escenificación una demasía de los objetos representados que percibe el espectador, un exceso que conecta a la escena con un mundo primigenio ligado a lo pulsional y por lo tanto a una plenitud.

En “Cibernetica e fantasmi” (2002b), Calvino postula una diferencia entre un arte que funciona como confirmación del orden existente a través de su naturalización, y un arte más conveniente a la actualidad que critica el mundo y el modo de ver el mundo, permitiéndole al

³ La eliminación de lo que arruina la escenificación deseada y que produce la misma civilización aparecerá reiteradamente en la obra de Calvino, incluso le dedicará un texto entero, *Le poubelle agréée* (1994a).

hombre adquirir un espíritu crítico. Es un arte que, como el signo trazado por Qfwfq en “Un segno nello spazio” de *Le cosmicomiche* (Calvino 2002c), no responde al modelo de signo dominante y por lo tanto no aparece bello sino que es lo que aún no puede comprenderse y reconocerse como una forma, lo inconcebido y no lo previamente establecido, pero que permite establecer una relación con el universo.

Por lo tanto, en el marco de la literatura, es una línea que se inscribe en la tradición realista con una actitud crítica y revisionista hacia ella. Frente a la invalidez de los mecanismos culturales que establecían ese orden y plenitud y a la insatisfacción que generaba esa imagen clausurada y falsificante de la realidad, existe una literatura que intenta recuperar una experiencia posible de lo real que implica el quiebre de esa rigidez.

A partir de esta noción, entonces, se puede revisar en la obra de Italo Calvino la forma en que representa el orden establecido en términos espaciales y las distintas formas de desestabilizarlo de los personajes.

2. Primera etapa: la comicidad del orden disfuncional

Calvino establece explícitamente la relación entre el teatro y la Modernidad en su versión de la metáfora del mundo como teatro que da en “Dall’opaco”: para él, el mundo “está dispuesto como muchos palcos que irregularmente se asoman a un solo gran palco que se abre sobre el vacío del aire” (1994a: 89). El proceso de civilización elimina esa perspectiva con la creación de edificaciones que obstruyen la posibilidad de contacto con ese vacío. Ante esto, la manera de tener contacto con el universo es el sol que ilumina y opaca progresiva y cíclicamente, por lo que “luminoso” y “opaco” se transforman en dos categorías: lo luminoso es lo que se muestra abiertamente, y lo opaco “un anuncio que el mundo que estoy describiendo tiene un revés, una posibilidad de encontrarme de otra manera y con otra orientación”, aquello que cuando se percibe “impulsa hacia otro lugar” (Calvino 1994a: 99). El objetivo del arte es la recuperación de “lo opaco”, aquello que esa realidad oculta y que, paradójicamente, implica una apertura. No mucho después, hace soñar a Kublai Kan con “ciudades filigrana para verlas a través de su opaco y ficticio espesor” (Calvino 2002d: 73).

Como antecedente y primer acercamiento al teatro (y una de sus primeras obras, escrita en 1943), el drama teatral *I fratelli del Capo Nero* (Calvino 1994a) –la historia de tres hermanos que viven en un terreno costero en el que tienen una casa precaria, un barco pesquero y un terreno poco fértil que intentan cultivar, cuya rutina se ve interrumpida por la incorporación de una mujer– constituye un contraejemplo: si bien la problemática a la que remite la teatralidad está presente, la obra es representación de un espacio ajeno al orden social con el que deben enfrentarse (los acecha a través de la burocracia y de la violencia: los funcionarios les exigen que paguen por los servicios públicos que aprovechan, los soldados les advierten que serán atacados si no dejan de poner las redes en el lugar que solían hacerlo) en el que la disposición no responde a un orden sino a la practicidad: cada vez que llevan a cabo una actividad reacomodan la casa en la que viven en función de ella, el escenario único no muestra un orden establecido sino que se transfigura sucesivamente, llevando a cabo la operación fundante de la teatralidad.

El problema que presenta la obra reside en la representación de ese espacio como algo ajeno a la realidad a la vez que constituye un ámbito controlable, ya que la obra termina trágicamente con la muerte de los hermanos y la incorporación de ese espacio al orden establecido. Pero sienta las bases de la problemática de la teatralidad en Calvino, que tendrá como eje la oposición entre el sostenimiento de un orden ya no válido y la posibilidad de transfigurar la realidad.

En una primera etapa, la teatralidad de los relatos de Calvino remite o a la aparición contundente e incontrolable de lo real en el ámbito de la realidad regulada a través de las operaciones que él le asigna a Cocteau: “desarma, juego con cada parte, o lo rearma a su manera en modo que se vea como funciona el mecanismo” (Calvino 1995a). Hay en sus relatos una recuperación insistente del esfuerzo constante que exige el sostenimiento del orden del cual emerge su falsedad. Los relatos de Calvino registran los mecanismos discursivos, los comportamientos y las operaciones materiales que buscan sostener el orden frente a los acontecimientos que marcan lo absurdo de ese esfuerzo o el gesto liberador que implica buscar un contacto con lo real.

Ultimo viene il corvo (Calvino 1994b) –su primera colección de relatos, escritos entre 1945 y 1949, cuya marca distintiva es la realidad de la guerra como factor que arrasa el orden establecido– es el primer registro de este funcionamiento. Los relatos marcan cómo las pautas sociales establecidas que instalaban un orden de clase implicaban un distanciamiento de la realidad, como “Pranzo con un pastore”, donde el terrateniente invita a comer al pastor que trabaja en su campo y despliega todos los gestos que demuestran su superioridad social pero no logra establecer una comunicación, es ajeno a los saberes y al mundo del pastor. También señalan la inutilidad de los conocimientos que antes permitían dominar la realidad y constituían una fuente de recursos, como en “Paura sul sentiero”, donde un pastor que conocía el territorio de montaña y eso le permitía ganarse la vida, con el advenimiento de la guerra empieza a registrar presencias incomprensibles y acechantes en el mismo camino que antes dominaba.

Lo que determina esta insistencia en el sostenimiento de lo establecido es el apego del hombre a su lugar de pertenencia: si bien la guerra instala un riesgo y una precariedad, hay una voluntad de permanecer en ese lugar de pertenencia (como sucede en “La fame a Bévera”). Este afecto implica una distorsión de la realidad que se precipita en la comicidad: en “I figli Poltroni”, se expone cómo un matrimonio se obstina en mantener una casa en ruinas y un trabajo infructuoso, en contraste con la desafección de los hijos que se instalan en la chatura de una rutina sin sentido –que es también una adecuación: van al bar pero no pueden jugar al billar ni apostar porque no tienen dinero, leen pero siempre los mismos libros. El afecto es lo que distingue a *Ultimo viene il corvo* de *I fratelli del Capo Nero*, que no sostenían ningún orden sino que se adecuaban a las necesidades, a diferencia de “I figli Poltroni”, que parecían estar atrapados en un orden sin sentido y fastidioso, “noioso”.

En “Un segno nello spazio” (Calvino 2002c) puede encontrarse una explicación del afecto. En ese texto relata el trazado de un signo en el medio de un universo vacío que permite establecer una familiaridad con un espacio delimitado. Es una referencia que se pretende perenne, y cuando esa pretensión es defraudada (porque el signo aparece borrado, o porque el signo había sido reproducido de manera burdamente imperfecta), se implementa una búsqueda de restauración que inevitablemente fracasa.

Frente al intento de sostenimiento de un orden que ya no funciona, existe una serie en *Ultimo viene il corvo* que, como en *I fratelli del Capo Nero*, parecerían plantear la transfigurabilidad de ese espacio en función de las propias necesidades desde el ámbito de lo popular: en “Si dorme come cani”, un grupo de “bassitalia” que duermen en una estación de trenes van acomodándose en su espacio para incorporar a los que van llegando; en “Il gatto e il poliziotto” la historia transcurre en un edificio donde vivían pobres y obreros descrito como un ámbito precario cuyo abandono permite una reutilización; en “Chi ha messo la mina nel mare?” dos oportunistas utilizan una mina que sobró de la guerra para “cazar” peces y luego de la explosión todos los pobres aprovechan para apropiarse de algunos de los pescados que

quedaron flotando: la mina de la guerra deja de ser un peligro para transformarse en un recurso para conseguir comida, y luego el resultado es aprovechado por otros.

La transfiguración del espacio urbano en el marco de la Modernidad tendrá una continuidad en *La speculazione edilizia* (Calvino 2002e), donde la conservación de un orden y una estética intacta, rechazando la construcción de nuevas y modernas edificaciones, es opuesta por Calvino a la vitalidad como un aprovechamiento del mundo en función de un deseo o una necesidad que indefectiblemente está fuera de la norma establecida y por eso es “abnorme, antiestética”, aunque la posibilidad de concretar este deseo también se precipita en lo cómico: para tener su “villa” en el pueblo balneario, los nuevos ricos generados por la industrialización compran casas mínimas en edificios superpoblados y mal construidos. También es profundizada en *Marcovaldo* (Calvino 2002f), donde los comportamientos a través de los cuales él y su familia buscan obtener lo que el sistema le niega pero promete constituyen la búsqueda de los resquicios que no han sido regulados o controlados. Pero en *Marcovaldo*, esos actos suelen ser incorporados al sistema: si el hijo rompe el cartel publicitario para que no lo moleste, la competencia lo contrata para que lo siga haciendo y luego poner el suyo, si juntan los cupones para obtener muestras gratis del polvo para lavar, los persiguen y los obligan a tirarlos. Del mismo modo, los casos de aprovechamiento transversal de la escenificación de *Ultimo viene il corvo* implican una voluntad de incorporación al orden. Como última versión de este espacio está la ciudad de “L’inseguimento” (Calvino 2002g) que es presentada como un organismo autónomo: el orden que la rige no constituye algo previsible y cognoscible, por lo que no es posible eludir los controles y sólo se puede actuar en base a probabilidades. El relato transcurre en medio de una congestión de tránsito donde el narrador es perseguido para ser asesinado, pero el perseguidor no puede actuar espontáneamente porque la congestión los distancia y no podría llevar a cabo un movimiento transgresor que le permita alcanzarlo a pie:

aunque hiciera a tiempo para dispararme no podría después huir del furor de los otros automovilistas dispuestos quizá incluso a lincharlo, no tanto por el homicidio en sí cuanto por el estorbo que provocarían los dos autos –el suyo y el del muerto– frenados en medio de la calle. (Calvino 2002g: 114)

La ciudad se transforma en ese “vientre de un automóvil bajo el cual estoy tendido para reparar un daño, pero no puedo salir porque, mientras estoy con la espalda sobre la tierra ahí debajo, el automóvil se dilata, se extiende hasta cubrir todo el mundo” (Calvino 2002g: 88).

Cuando el sistema es desmantelado y sobreviene el contacto con lo real, en *Ultimo viene il corvo*, el resultado es lo horroroso: en el relato que da nombre a la colección, un cazador que parece no tener ninguna pauta de conducta, y que nunca yerra un tiro, muestra el horror del comportamiento mecánico ajeno a todo miramiento en cuya mecanicidad da lo mismo una piedra, un animal o un hombre; y encontrarse en un espacio carente de todo amparo constituye la condición del extranjero de “Uno dei tre è ancora vivo”, que luego de sobrevivir a un fusilamiento, ser lanzado a un pozo y escapar por un túnel, se descubre en una zona desierta, donde los primeros hombres eran enemigos, carente de recursos.

Es ese horror lo que lleva a los personajes de *Ultimo viene il corvo* a desplegar intentos desesperados de contrarrestar la precariedad y la hostilidad, ya sea sosteniendo una escenificación –como los soldados de “Angoscia in caserma”, que hacen planes sin tener en cuenta que pueden ser enviados al frente, o el prisionero de guerra de “Andato al comando”, que oculta los indicios de que está siendo conducido a un fusilamiento clandestino en un diálogo con su captor en el que ambos insisten en sostener que están yendo a cumplir con un trámite burocrático–, ya sea a través de un relato falsificante, como en “Impicagione di un giudice”, donde el juez relata la preparación de su propio ahorcamiento sin reconocerlo

porque interpreta los hechos inscribiéndolos en el orden que él sostiene, falseando a través de la razón el sentido de los acontecimientos.

3. La noción de aventura

La insistencia en el sostenimiento del orden establecido y de la escenificación a pesar de la falsedad y lo insatisfactorio de *Ultimo viene il corvo* se transforma, en los primeros relatos de *Gli amori difficili* (2002a),⁴ en la ostentación de la formalidad de ese cumplimiento: ya en su primer relato, “L’avventura di un soldato”⁵, contrasta el comportamiento relajado de la mujer que se sacó el abrigo “descubriendo brazos torneados y claros” (2002a: 6) sin perder la compostura, con el esfuerzo descomunal por respetar las normas de comportamiento aceptables del soldado que constituyen un enmascaramiento de la búsqueda de un contacto con el objeto de deseo prohibido.⁶

La realidad regulada y escenificada deja de ser atractiva, pero el simulacro alternativo no tiene consistencia y oscila ante la aparición de un elemento que desafía su falsedad y demuestra su inconsistencia: Amedeo Oliva (“L’avventura di un lettore”) afirma que “más allá de la superficie de la página se entraba en un mundo en el que la vida era más vida que de este lado”, por lo que “tendía a reducir al mínimo su participación en la vida activa” (2002a: 85). Pero el simulacro que Amedeo había encontrado en la lectura se ve contrastado por la aparición de una figura femenina que torna atractiva la realidad, estableciendo una dialéctica que el propio Amedeo no logra resolver: reconoce algo deseable en la realidad a partir de su aparición, pero no quiere renunciar a la lectura.

El quiebre del orden deja de estar asociado al horror y se desencadena una búsqueda de una experiencia que permita un contacto fugaz con lo que está más allá de la realidad regulada y escenificada pero que permita un posterior restablecimiento del orden. En eso consiste la noción de aventura: una instancia donde la regularidad y chatura de la vida de empleado se quiebra inesperadamente; se pasa la noche con una mujer y luego, sin que nadie lo advierta y manteniendo la imagen de “decencia” ante los otros, se retoma esa vida ordenada en la que solo queda “conservar lo más que se puede de la herencia de esa noche” (“L’avventura di un impiegato”); o la adquisición de unos anteojos que contrarrestan ese sinsabor que progresivamente adquiriría la vida, que desemboca primero en el contacto con lo deseable de la realidad (logra ver en la multitud a la mujer amada) y luego en la constatación de estar excluido de la posibilidad de una felicidad porque comprende que nunca podrá encontrarse con ella (“L’avventura di un miope”).

La aventura reinstala esa alegría que implica el restablecimiento del orden frente a la amenaza de su desestabilización. Pero Calvino deja en claro que también esa operación forma parte de una falsificación: la posibilidad de entrar en contacto directo con el mar que la malla de dos piezas le ofrece a Isotta Barbarino (“L’avventura di un bagnante”), fingiendo que está desnuda a la vez que sostiene la máscara de decencia, implica el riesgo –en el que ella se

⁴ El primer núcleo de relatos de *Gli amori difficili* está escrito entre 1949 y 1951. El esquema de las “aventuras” característico de la colección lo retomará en distintas ocasiones hasta 1959.

⁵ El relato también apareció publicado en *Ultimo viene il corvo*, y conserva el esquema general de los relatos de tal colección, aunque ya proyecta la idea de la posibilidad de alcanzar un objeto de deseo sin salirse de las regulaciones del sistema.

⁶ Como se verá, esto aparece contundentemente en *Le cosmicomiche* (2002c), donde se pueden reconocer dos tipos de comportamiento: el de quien posee una técnica específica y el que se mueve de manera espontánea y puede atravesar los límites sin reconocerlos como obstáculos, como en el caso del primo de Qfwfq en “La distanza della luna” o la figura de Lll en “Lo zio acquatico”. En ambos casos se postula la posibilidad de una movilidad infinita y un deseo que no implica instalarse en un espacio definido y clausurado.

precipita– de perder la malla. Pero el restablecimiento del orden no connota la alegría sino el reconocimiento de la hipocresía que implicaba ese orden, porque una vez que perdió la parte de abajo y es rescatada, queda instalado en su conciencia que fue vista por los hombres que la ayudaron y le permitieron regresar, aunque se evite reconocerlo.

La instancia de la aventura se vuelve objeto del relato en “Le notti dell’UNPA” (1994c), de 1954: un joven se instala en la noche para custodiar la escuela de posibles bombardeos y eso le permite entrar en contacto con los placeres prohibidos u ocultos. También es el objeto de *La panchina* (1994a), otra de las pocas obras de teatro de Calvino, escrita en 1956, que transcurre en una plaza durante la noche, donde el protagonista se instala con la esperanza de descansar mejor y va encontrando a los distintos personajes que atraviesan ese espacio donde la regulación es menos estricta (de hecho, lo que marca los cambios de escena es la aparición del policía que obliga a disimular).

Podría reconocerse una recuperación de la noción de aventura en “La distanza della luna” (2002c), donde los habitantes de esa tierra geológicamente primitiva podían trasladarse a la luna para recuperar la leche lunar, compuesta por los desechos de la tierra. A diferencia de lo que le sucede a estos personajes, que quisieran establecerse en el ámbito de la aventura, los personajes de “La distanza della luna” realizan excursiones y no quieren instalarse, excepto el primo de Qfwfq, que es capaz de moverse de tal manera que puede explorarla toda; pero en este relato los personajes conservan un deseo de la tierra que no es idéntico al afecto, en la medida en que no implica un aferramiento a una escenificación insatisfactoria y establecida sino a un espacio aún no estabilizado.

4. Instalación en la aventura

Posteriormente, Calvino plantea la posibilidad de instalarse en ese ámbito donde se sostiene el contacto con lo real, intenta transformarlo en una realidad estable y existente a partir de la conducta de los personajes.

En *La nuvola di smog* (2002a), de 1958, el narrador se instala en una ciudad cuyos habitantes sistematizaron la aventura. Ante la presencia opresiva del smog, implementan distintas estrategias para sobrellevar esa realidad chata y desabrida: la creación de un espacio sagrado libre de smog cuyo sostenimiento implica abstenerse de vivir en él; las salidas de fin de semana de su colega que se va a esquiar; la militancia en el partido, que se opone a los productores de smog, caracterizada como una pose sin productividad; o la creación de un espacio donde colocar todo lo que ha sido manchado y así conservar pulcro el propio, como hacen en la redacción donde trabaja el protagonista.

En cambio, el narrador en primera persona lleva a cabo el postulado teórico de Calvino según el cual “este tiempo hay que vivirlo, zambullirse en él, padecerlo” y hacer surgir la literatura de las ansias, nervios y distracciones⁷: se instala en ese ámbito arruinado para eludir toda forma de escenificación y lograr un contacto más directo con lo real. Pero lo que descubre es que esa presencia constituye una forma conceptual de escenificación, una forma de enmascaramiento, dado que permite explicar esa imposibilidad de goce. De hecho, la preocupación por el smog comienza a ser sustituida por la de la radiación, en la medida en que constituye una explicación más efectiva, dado que es más imperceptible.

Pero el relato no concluye con la demostración de la falsedad de las operaciones que contrastaban al smog sino con el descubrimiento de un espacio ajeno al smog, estable pero no precario: el pueblo de los lavaderos, que está fuera de la ciudad. Reconoce allí una

⁷ “Dialogo di due scrittori in crisi” (Calvino 1995a).

conciencia de la realidad que no implica una falsificación, ya que aprovecha ese smog que conocen pero no lo padecen (se encargan del lavado de la ropa sucia de los habitantes). Se postula la existencia de un espacio no arruinado que coexiste con el de la realidad moderna.

El otro relato que retoma tal posibilidad es *Il barone rampante* (1991), de 1957, donde la aventura se transforma en forma de vida, ya que Cosimo logra restablecer una relación con la realidad que implica la anulación de toda conceptualización y esquema, adecuando sus movimientos al espacio, según necesita moverse, y lo sostiene hasta su muerte.⁸ El ámbito donde se establece forma parte de la realidad pero no ha sido regulado: así como el pueblo de los lavaderos de *La nuvola di smog* constituye un apéndice de la ciudad, los árboles de Ombrosa están superpuestos, lo que implica la posibilidad de formar parte de ella, no evadirse.

Como el protagonista de *La nuvola di smog*, Cosimo contrasta la forma de relacionarse de la realidad de cada uno de los habitantes de Ombrosa, que parece constituir un catálogo: sus padres, en la pretensión de sostener el privilegio y el poder que implica, asumen un comportamiento que responde formalmente al de la aristocracia, pero resulta un gesto anacrónico que remite al afecto por la escenificación de *Ultimo viene il corvo* y se precipita en la comicidad; en cambio, Cosimo elude el comportamiento formal y eso le permite establecer un poder real, no simbólico ni caducado; como los ladrones, Cosimo se mueve fuera de lo establecido y evade los controles, pero a diferencia de ellos puede participar de la vida social, económica y política; con su tío Enea colabora en la creación de distintos dispositivos que le permiten aprovechar mejor el espacio, pero mientras que para Enea lo real es un límite a su pretensión de transformar a Ombrosa en el jardín del sultán donde él vivió su “aventura” (lo que remite al capitán Brauni de “La formica argentina”) –por lo que todo queda en un proyecto inconcluso– Cosimo reconoce la realidad; de manera similar, los españoles de Olivabassa se instalan en los árboles como Cosimo, pero ellos construyen en los árboles una escenificación: crean en ese ámbito un espacio que reproduce lo mejor posible su vida cotidiana. En cambio, Cosimo reconoce la potencialidad de ese espacio que crea la ilusión de poder llegar a cualquier lado, es decir, permite representarse al mundo como una totalidad abierta y quebrar por completo la clausura que implicaba la escenificación. Esta imagen reaparecerá en la figura del padre de *La strada di San Giovanni* (Calvino 1994a), de 1962: en su saber sobre los bosques, que le permite transitarlos, hay un dominio que no tiene que ver con el lugar de pertenencia, una posibilidad de crear conexiones entre todos los bosques y así la unificación de todo lo existente:

...recorrer kilómetros a pie fuera de los caminos [...] hasta Piamonte, hasta Francia, sin jamás salir del bosque, abriéndose camino, ese camino secreto que sólo él conocía y que pasaba a través de todos los bosques, que unía cada bosque en un solo bosque, cada bosque del mundo en un bosque más allá de todos los bosques, cada lugar del mundo en un lugar más allá de todos los lugares. (1994a: 10-11)

Los bosques existen como una unidad sin que haya en ellos recorridos previstos. En cambio, la ciudad era un espacio diseñado, y todas eran equivalentes:

⁸ Cosimo afirma que la única norma que se autoimpone es no bajar nunca de los árboles, lo que resulta llamativamente semejante a los planteos de Oulipo, escuela de la que Calvino formó parte. Hay en la obra de Calvino una tradición de personajes que hacen las cuentas con las leyes establecidas: *Ultimo viene il corvo* es el ejemplo más remoto y simple, ya que muestra la inutilidad de las normas sociales en el marco de una nueva realidad; pero también se inscriben en ella *La nuvola di smog*, que pretende deshacerse de las prácticas enmascarantes, y *La speculazione edilizia*, donde Quinto quiere comenzar a comportarse como la nueva burguesía. Se establece en este último relato una diferencia aclaratoria con relación a *Il barone rampante*: mientras Cosimo rechaza las reglas para comportarse de una manera sui generis, Quinto pretende adecuarse a lo ya establecido.

Para mí el mundo, el mapa del planeta, iba de nuestra casa hacia abajo, el resto era espacio blanco, sin significado; los signos del futuro me esperaban para ser descifrados allí abajo en esas calles, en esas luces nocturnas que no eran sólo las calles y las luces de nuestra pequeña ciudad apartada, sino *la* ciudad, un espiral de todas las ciudades posibles, como su puerto era ya los puertos de todos los continentes. (1994a: 7-8, cursiva del original)

También aparece en los relatos de *Le Cosmicomiche* (2002c), de 1965, donde se muestra la constante transfigurabilidad del mundo y las distintas reacciones frente a ella.

La figura alternativa a esta dinámica es la de Agilulfo, *Il cavaliere inesistente* (1991), novela de 1959 que es el ejemplo extremo de las figuras de *Ultimo viene il corvo*: al no tener cuerpo, su única existencia está definida por esa escenificación que se empecina en sostener a través de un cumplimiento estricto de las normas implicadas en su rol.

Frente a la imposibilidad de Agilulfo, está la capacidad de Marcovaldo de eludir los controles y encontrar los espacios no regulados, y los personajes de “L’inseguimento”, quienes no pueden sustraerse al rol social impuesto por la regulación de la ciudad dado que ese sistema ya no tiene resquicios y alcanza incluso a la parte subjetiva, lo que no forma parte de los roles sociales: el relato contrasta el rol que cumplen dentro del congestionamiento de tránsito con la subjetividad de la persecución para mostrar cómo el aspecto subjetivo de la persona, el que determinaba vínculos personales y ponía en juego la supervivencia –la condición de perseguido y la de perseguidor– también estaba condicionado exteriormente, ya que el perseguido se descubre perseguidor al descubrir un arma en la guantera y cumple con su rol disparándole al conductor que tenía adelante.

5. Una nueva moral

Sin embargo, *Il cavaliere inesistente* también postula una forma de orden distinto al establecido: Sofronia y Torrismondo creían ser madre e hijo, quiebran sin saberlo el tabú del incesto pero en el momento de la anagnórisis descubren que no lo hicieron porque no lo eran, y finalmente se instalan juntos en la aldea que también se liberó de la opresión de los caballeros del San Gral en una vida comunitaria a la que deben adaptarse porque implica romper con las pautas aprendidas.

Frente al esfuerzo por incorporarse al orden estricto y a la pertenencia a un orden incontrastable, aparece la pertenencia armónica a un sistema en el que no hay adecuación o sometimiento. En el cuento “L’avventura di un sciatore” (2002a), de 1959, Calvino contrasta el comportamiento desmesurado y torpe de los esquiadores, que se adecuan a las normas y esperan su turno haciendo la cola:

La comitiva de jóvenes [...] a cada paso que avanzaba la cola [...], pisoteando hacia arriba o resbalando de costado, según dónde se hallaban, y rápidamente afirmándose con los bastones, muchas veces cargando el propio peso sobre el compañero contiguo, o tratando de liberar las raquetas de los bastones de debajo de los esquís del compañero de arriba, tropezando con los propios que se torcían y deteniendo así toda la fila (2002a: 137)

con el comportamiento liviano y simple de una esquiadora, que no cumple con las pautas (“mientras ellos estaban allí, pasó la joven con la capucha celeste cielo. No se puso en la cola, subía por el camino”) ni padece los obstáculos que impiden esquiar o las dificultades (sube la montaña sin esfuerzo): “La joven avanzaba con un paso sin esfuerzo, con un movimiento regular de sus altas rodillas [...] acompasado con el subir y bajar de los bastones” (2002a:

138). Es la misma armonía que Palomar (2002h) reconoce cuando contempla el acoplamiento o juego de seducción de las tortugas, que no permite definir su dimensión como acontecimiento: “no se puede decir cuántos de estos asaltos alcancen su objetivo, cuántos fracasan, cuántos sean sólo juego, teatro” (2002h: 22); o el trotar de las jirafas, en el que reconoce una disarmonía aparente y una armonía inconceptuable, “advierde una compleja armonía que dirige ese confuso pisoteo [...] una gracia natural que surge de esos movimientos sin gracia” (2002h: 82). Es un orden al que el hombre está ajeno, como lo plantea en “Il fischio del merlo” (2002h), donde contrasta el silbido de un pájaro con el lenguaje señalando la imposibilidad de incorporarse al sistema que crean entre ellos esos pájaros; y como lo demuestra en “L’Universo come specchio”, donde Palomar siente celos de las “personas que tienen el don de encontrar siempre la cosa adecuada para decir y el modo de dirigirse a cada uno [...] entienden inmediatamente cuándo deben defenderse y tomar distancia y cuándo ganarse la simpatía y la confianza” (2002h: 115) y decide imitarlas, registra ese orden y quiere incorporarse a él siguiendo normas. La comicidad que antes emergía de la voluntad de sostener un orden presentado como caduco ahora proviene de una pretensión que resulta absurda, dado que ese orden es lo inconceptualizable. Lo real es lo que no puede ceñirse a una forma dada porque está en permanente mutación y expansión, como aparecía en *I fratelli del Capo Nero* y como aparece en la sección “altri Qfwfq” (2002g), donde se muestra una tierra primigenia y arcaica, dura y sólida, hecha de “plástico, nylon, acero cromado, pintura vinílica, resinas sintéticas, plexiglás, aluminio, cola, fórmica, zinc, asfalto, amianto, cemento” (2002g: 6) –aunque a la distancia se reconoce lo aparente de su solidez, ya que si se pudieran recuperar esos materiales que “dicen que ahora se encuentran solamente en la Luna”, “tendríamos la desilusión de comprender que también nuestros materiales de entonces –la gran razón y prueba de la superioridad terrestre – eran algo caduco, de breve duración” (2002g: 14). La firmeza aparente de esa tierra primigenia contrasta con la inconsistencia de la luna, que es lo otro que se acerca y vuelca su material líquido sobre la tierra instalando la transfigurabilidad que debe ser contrastada:

Quizá por cuánto tiempo estamos aun condenados a hundirnos en las excrecencias lunares, podredumbre de clorofila y jugos gástricos y rocío y grasas azoadas y crema y lágrimas. Cuánto nos falta aun antes de unir las láminas lisas y exactas del escudo terrestre primigenio de modo tal que queden borrados –o al menos escondidos– los aportes extraños y hostiles. (2002g: 14)

Queda en evidencia la tendencia al desorden del devenir del mundo a pesar del orden que parece asumir y que otorga tranquilidad. Pero, a pesar de esa tendencia a aferrarse a una consistencia que se sabe engañosa y perecedera, existe también la atracción por lo cambiante que genera angustia de “La molle luna” (2002g), un “fascinado disgusto” frente a la luna que se acercaba amenazante; o el gusto por descubrir en los cristales diferencias mínimas, irregularidades, de “I cristalli”: “Lo que le gustaba a ella –lo comprendía rápidamente– era descubrir en los cristales diferencias aunque sea mínimas, irregularidades, imperfecciones” (2002g: 34).

Frente a lo real, entonces, existen dos opciones: la de intentar aferrarse a un orden, como el Qfwfq de “I cristalli”, que luego de haber vivido la época en la que la tierra no tenía corteza, donde las cosas se evaporaban, se deshacían y condensaban, “la sustancia de las cosas cambaba a nuestro alrededor minuto a minuto” (2002g: 30), queda fascinado con el primer ímpetu de la naturaleza que intenta asumir una forma creando cristales y soñó “con una indestructible, gélida primavera de cuarzo” (2002g: 32). Por eso, en la New York actual en la que vive, se aferra al orden de manera estricta, aunque afirma: “no caigo en la trampa: sé que me hacen correr entre paredes lisas transparentes y entre ángulos simétricos para que crea estar dentro de un cristal” (2002g: 29), y sabe que “la Tierra estaba yendo hacia las

preferencias de Vug” (2002g: 36), la que prefería las irregularidades e imperfecciones. O la opción de incorporarse a una armonía que no responde a normas frente al cumplimiento pesado y sin gracia de lo establecido. Esta oposición recupera el vínculo con el teatro de Calvino, que se sentía atraído por el modelo circense y la comedia del arte: dentro de su obra parece plantearse una moral que implica una adecuación a ese escenario que está cambiando permanentemente frente a un comportamiento que responde a un rol pero que se precipita en lo cómico. De hecho, Calvino define la moral como “una relación del hombre con las cosas y las posibilidades en sus manos”⁹.

La forma más acabada de esta moral es *Le cosmicomiche*, conforme la construcción de un escenario universal permite erigir el comportamiento de los personajes en modelos absolutos. Allí muestra un escenario de transfiguración permanente, un mundo y universo que aún no adquirieron un aspecto de aparente estabilidad, en el que recupera claramente las distintas formas de comportamiento de los sujetos que pueden reconocerse en su obra. Se puede establecer un contraste entre los personajes que, como en *Ultimo viene il corvo*, se aferran a las pautas de comportamiento establecidas a pesar de su invalidez ante los cambios, y los personajes que, como Cosimo, buscan adecuarse al nuevo aspecto a pesar de las dificultades que encuentran: en “Sul far del giorno”, ante la advertencia del inicio de la condensación que da lugar a los planetas, los personajes se sienten capacitados a realizar actividades que antes eran imposibles (tocar, jugar) a la vez que sufren accidentes por no comprender las nuevas condiciones del universo (se hunden, se pierden, caen), menos la abuela, que condena esas conductas y está a la espera de que el universo asuma el aspecto que tenía antes. Del mismo modo Ayl, de “Senza colori”, ante la aparición de colores en la tierra, busca un espacio en el que se sostenga el aspecto anterior, reconocible y dominable, para instalarse en esa escenificación; y N’ba N’ga, de “Lo zio acquatico”, no quiere abandonar el ámbito acuático como todos sus descendientes porque considera que eso es lo normal. En este mismo relato, aparece también Lll, que se diferencia de los otros vertebrados que salieron del agua para vivir en la tierra por su habilidad para moverse en ella: se marca una inadecuación general de los recursos y habilidades para moverse en ese espacio mientras que ella es capaz de adecuarse a cualquier ámbito. Mientras que Qfwfq quiere instalarse en un espacio que les resulte cómodo, Lll se reusa a instalarse en un ámbito limitado: como Cosimo y como el padre de *La strada di San Giovanni*, aspira a un mundo ilimitado, y la posibilidad de imaginar el mundo de esa manera depende de esa capacidad de moverse sin torpeza, ni venciendo resistencias, en cualquier ámbito que aparece en *Palomar*.

6. Apéndice: *Le città invisibili*

El contraste entre el sostenimiento de un orden a pesar de la advertencia de su invalidez, la posibilidad de implementar un comportamiento que libere de esos condicionamientos y la representación de un mundo abierto y en permanente transfiguración, que exige una adaptación constante –que constituyen el núcleo de la teatralidad de la obra de Calvino– confluyen en las ciudades descritas por Marco Polo en *Le città invisibili*.

La ciudad constituye un espacio clausurado que crea limitaciones en el espacio y regula los movimientos, en contraposición al modelo que propone Cosimo, que logra eludir todo tipo de condicionamientos y limitaciones, crearse un espacio que domina pero que se expande infinitamente, remitiendo a la teatralidad presentada en “Dall’opaco” y postulando la posibilidad de abrazar todo el mundo que retomará en *La strada di San Giovanni*.

⁹ En “Robinson Crusoe, il giornale delle virtù mercantili” (1995b: 107).

En una primera aproximación, las ciudades son espacios ordenados que condicionan al hombre: Calvino describe la ciudad de Tamara como un espacio que posee un sistema que regula el uso que se hace de ella, ostenta la función de cada uno de sus componentes y obtura toda acción inesperada. Esa exhaustividad del orden aparece también en Smeraldina, que presenta dos niveles de desplazamiento: si bien su diseño instala una forma legítima de atravesarla, existen también en ella trayectos menos legítimos, ocultos y clandestinos, pero que pueden ser representados: sus movimientos están previstos dentro de la ciudad, en contraste con el vuelo de las golondrinas, que “cortan el aire sobre los techos, se precipitan a través de parábolas invisibles con alas quietas, se desbandan para engullir un mosquito, remontan en espiral rozando un pináculo” (2002d: 90), lo que torna más difícil de fijar en el papel sus desplazamientos –ello remite a “L’origine degli uccelli” (2002g): frente a los hombres que creían que su mundo era un espacio clausurado, los pájaros, que podían desplazarse con mayor libertad por tener una capacidad de desplazamiento más desarrollada, poseían su mundo más amplio que incluía los dos continentes.

Dentro de ese orden estable, las ciudades constituyen un mecanismo que ofrece al hombre la satisfacción de sus necesidades y una forma de placer: la ostentación de la función de sus componentes de Tamara constituye una forma de obtener lo necesario de la ciudad, y Smeraldina posee un entramado que permite “recrearse” con nuevos recorridos:

La línea más breve entre dos puntos, en Smeraldina, no es una recta sino un zigzag [...] los caminos que se le abren a cada pasante no son únicamente dos sino muchos [...] De tal modo, se les ahorra a los habitantes de Smeraldina el tedio de recorrer cada día las mismas calles. (2002d: 89)

Sin embargo, el orden ciudadano desemboca ineludiblemente en la “noia”, porque el orden de las ciudades obstruye indefectiblemente el contacto con lo real, atrapa al hombre en un sistema. El ejemplo más contundente de esto es Melania, la ciudad donde todos los habitantes representan un papel de la Comedia del arte y cuando morían eran sustituidos por otros en una trama que avanza hacia un final que los habitantes-actores de la ciudad no podían captar. Esto remite a la idea de mecanismo perpetuante que aparece en *Ti con zero*: el orden tiene un funcionamiento autónomo que fagocita al individuo.

Pero *Le città invisibili* también postula la posibilidad de entrar en contacto con lo real en el marco de la ciudad: en Zemrude, Calvino presenta una ciudad que puede ser vista en un esplendor producto de una escenificación (“antepechos, cortinas que se agitan, fuentes”) o advertir “el agua de las alcantarillas, los desagües, las espinas de pescado, los papeles desechados”, una versión no escenificada carente de esplendor. Mientras la primera perspectiva es la de “quien la recuerda hundiéndose en la Zemrude de abajo”, pero “tarde o temprano llega el día en el que se baja la mirada a los caños de las canaletas”; en cambio, una vez que la mirada advierte la segunda perspectiva, “no logramos más despegarla del suelo” (2002d: 66).

Calvino postula una dialéctica entre el mundo y la ciudad, cifrada en la superposición de Lares y Penates que plantea en Leandra: los Penates son el orden que impone el hombre y los Lares un orden que está más allá del hombre y que pertenece a la realidad antes de que éste intente ordenarla. El contraste aparece en Leonia: una ciudad que para sostenerse se deshace de su basura, estableciendo un límite preciso entre lo que es el mundo y lo que es ella, pero inevitablemente termina transformándose en basurero de otras ciudades, sobrepasada por la cantidad de basura que produce. En Cecilia, Calvino muestra la aspiración del hombre de contrarrestar el orden de los Lares e instalar el dominio de los Penates: la ciudad se expande hasta cubrir el mundo. Pero lo real termina imponiéndose, como sucede en Zemrude, o en

Olivia, donde el discurso que intenta contrarrestar lo abyecto a través de una falsificación fracasa y repone el aspecto decadente, arruinado, esclavizado y animalizado de la ciudad:

...para significar su prosperidad no tiene otro medio más que hablar de palacios de filigrana con flecos en los antepechos de las bíforas [...] pero de este discurso tú entiendes de inmediato cómo Olivia está envuelta por una nube de hollín y una pátina que se pega a las paredes de las casas. (2002d: 61)

Pero el contacto con lo real es también la liberación de ese orden exhaustivo que impone la ciudad: si Tamara es una ciudad que imponía un sistema riguroso, también existe Ipazia, una ciudad que quiebra permanentemente las expectativas, “[debía] liberarme de las imágenes que hasta ahora me habían anunciado las cosas que buscaba” (2002d: 48), porque la expectativa creada era sistemáticamente quebrada debía –va a un jardín que se refleja en una laguna pero no encuentra, como esperaba, jóvenes bañantes, sino suicidas mordidos por cangrejos, en el palacio más suntuoso está la cárcel y no el sultán, etc.–; o Zoe, que quiebra siempre el esquema que el viajero lleva consigo y le permite distinguir cada uno de los lugares y prácticas convenientes de cualquier ciudad:

en cada lugar de esta ciudad se podría sucesivamente dormir, fabricar arneses, cocinar, acumular monedas de oro, desvestirse, reinar, vender, interrogar oráculos [...] el viajero da vueltas y vueltas y no obtiene más que dudas: no logrando distinguir los puntos de la ciudad, también los puntos que él tiene claros en la mente se le mezclan. (2002d: 33)

En esa instancia de quiebre es donde reside el goce que contrarresta la “noia” porque recupera la posibilidad de una transformación y desbloquea los mecanismos de control, quebrando la escenificación.

7. Conclusión

La teatralidad en la obra de Calvino aparece, entonces, primero como reconocimiento de la falsedad del orden establecido, producto de una operación que regula el comportamiento y estetiza el escenario de la realidad, lo que desencadena una sensación de falsedad y chatura. Efectivamente, se puede reconocer en la obra de Calvino una línea que registra las formas en que se oculta lo abyecto en el marco de la civilización –empezando por *La nuvola di smog* y “La formica argentina”, aparece en *Marcovaldo*, “La poubelle agréée” (1994a), que relata cómo se elimina la basura del espacio urbano y que termina comparando esos desechos con la sustancia de su escritura, y en “La distanza della luna”, donde el más allá de la luna es el espacio que permite “reciclar” los desechos y aprovecharlos en un mundo en el que todavía existe un vínculo con ese más allá, un movimiento o una operación que permite transitar de un lugar al otro. También se muestra cómo se pretende haber controlado el contacto con el vacío, tal como sucede en las aventuras o la visita a las ruinas de Monte Albano de “Sotto il sole giaguaro” (2002i), que en lugar de entrar en contacto con esa zona vacía en un rito que legitimaba los comportamientos salvajes, se entra en contacto de una manera civilizada (haciendo turismo).

Pero esa misma línea muestra los límites de esa operación y por lo tanto recupera la existencia de un vacío: la pretensión totalizante de la ciudad de *Marcovaldo* que, como se dijo, incorpora constantemente al propio orden los gestos que desafían su funcionamiento, encuentra un límite no sólo en la incapacidad de lograr un control total de los sucesos –por lo cual los hijos de Marcovaldo logran “robar” madera de los carteles publicitarios para calefaccionarse en invierno– sino también en ese jardín que aparece en “Il giardino dei gatti ostinati”, donde luego de la muerte de la dueña de la casa no logran llevar a cabo el edificio proyectado por el

constante ataque de los animales que allí vivían, y queda como el núcleo irreductible de esa ciudad.

Junto a la exposición de la regulación dominante y su consiguiente chatura, hay en la obra de Calvino la recuperación de distintas formas de ruptura: la conducta pautada está desarticulada por Cosimo, el simulacro es contrastado por Palomar, etc. A partir de la dialéctica entre ambas es que emerge la teatralidad de su obra: como lo plantea en “Filosofía e letteratura” (2002b), la escritura, para Calvino, es la práctica que logra eludir tanto la pesantez del mundo (esa pesantez que proviene de los comportamientos que se ciñen estrictamente a reglas) como la ligereza de las teorías (que crean mundos irreales ajenos a cualquier realidad). Pero esto no implica una literatura autorreferencial, que se encierre en sí misma, sino que constituye un mecanismo que a partir del relato de ese sistema recupera aquello que no está representado, señala la existencia de lo otro como algo que no se puede representar, para crear una moral que reinstale la posibilidad de esa experiencia a través del arte.¹⁰

Bibliografía

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. Traducción de Nicolás Rosa. Madrid: Siglo XXI, 2005.

Britt Gran, Anne y Oatley, Diane. “The Fall of Theatricality in the Age of Modernity”. En *SubStance*, vol. 31, Nº 2/3 (98/99): 251-264.

Burns, Elizabeth. *Theatricality: A study of convention in the theatre and in social life*. London: Longman, 1972.

Calvino, Italo. *I nostri antenati*. Milano: Mondadori, 1991.

_____. *Romanzi e racconti*, vol. 1. Milano: Mondadori, 1994a.

_____. *Ultimo viene il corvo*, Milano: Mondadori, 1994b.

_____. *Romanzi e racconti*, vol. 3. Milano: Mondadori, 1994c.

_____. *Saggi*. Milano: Mondadori, 1995a.

_____. *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori, 1995b.

_____. *Gli amori difficili*. Milano: Mondadori, 2002a.

_____. *Una pietra sopra*. Milano: Mondadori, 2002b.

_____. *Le Cosmicomiche*. Milano: Mondadori, 2002c.

_____. *Le città invisibili*. Milano: Mondadori, 2002d.

_____. *La speculazione edilizia*. Milano: Mondadori, 2002e.

_____. *Marcovaldo*. Milano: Mondadori, 2002f.

_____. *Ti con zero*. Milano: Mondadori, 2002g.

_____. *Palomar*. Milano: Mondadori, 2002h.

_____. *Sotto il sole giaguaro*. Milano: Mondadori, 2002i.

¹⁰ También en este caso *Le città invisibili* ofrece un ejemplo: en la ciudad de “Le città e il cielo” se describe a Eudossia, donde, frente a la experiencia cotidiana que registra la multitud masiva, hay un tapiz que demuestra que existe un punto en el que todavía se puede percibir esa armonía geométrica de la ciudad.

De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna, 2008.

Evreinov, Nicolas. *El teatro en la vida*. Traducción de Malkah Rabell. Buenos Aires: Leviatan, 1956. (1ª ed.: 1929)

Ferrara, Enrica Maria. *Calvino e il teatro: storia di una passione rimossa*. Berna: Peter Lang, 2012.

Maci, Guillermo A. *La escena y el ojo: semiótica del a puesta en escena de la palabra*. Buenos Aires: Letra Viva, 2011.

Scheinin, Norma A. “La demasia del cuerpo: un abordaje de la teatralidad”. En *Telón de fondo* [en línea]. 2005, N° 2. Disponible en Internet: <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero2/articulo/18/la-demasia-del-cuerpo-un-abordaje-de-la-teatralidad.html>.