

Dos clásicos de la modernidad: Marguerite Yourcenar e Italo Calvino

Mercedes LÓPEZ SUÁREZ
Universidad Complutense de Madrid

Como ya señalaba Marguerite Yourcenar en 1981 (*Misshima ou la vision du vide*), es difícil juzgar a un escritor contemporáneo pues nos lo impide el insuficiente distanciamiento cronológico. Por lo tanto, llevar a cabo este propósito es todo un reto.

Según es sabido, hoy en día la literatura tiende a concebirse en una dimensión universal, y en este sentido, la atención a las distintas fórmulas metodológicas propuestas por el comparatismo más innovador que orienta sus investigaciones en esta línea universal resultará sin duda útil. A pesar de los múltiples criterios ofrecidos, los comparatistas actuales coinciden sin embargo en la utilización de dos criterios, el cronológico y el espacial que, a su vez, pueden ser concretados. En relación al primero, el cronológico, no debe identificarse con la fecha de publicación de una obra, y, por lo que concierne al espacial, en ningún caso debemos limitarnos a una distribución en áreas geográficas nacionales, pues se estaría negando a la obra la dimensión universal que la define.

¿Cómo entender entonces estos instrumentos de trabajo?

La reciente propuesta del comparatista G. M. Vajda (1990) me parece una de las más válidas para resolver el problema. El estudioso húngaro sostiene cómo el criterio cronológico, que comporta la inscripción de la obra en el contexto cultural y artístico en el que se produce, se concreta en el momento de su *recepción*, y sobre todo en una recepción que trasciende los límites nacionales hasta convertirse en universal. Es decir, cuando, como afirmaba Goethe, la obra pasa a ser «patrimonio de la humanidad» (Eckermann, 1827).

Así, y de modo simultáneo, queda garantizada la dimensión espacial, y en consecuencia la universalidad de la creación literaria.

Si a estos dos criterios sumamos el principio de *selección* defendido por algunos teóricos (Hesse, 1920; Rüdiger, 1973), podemos considerar a Marguerite Yourcenar y a Italo Calvino como los novelistas contemporáneos más representativos del panorama universal. Por ello, podemos proponer su lectura como ejemplo de una teoría literaria. Asimismo, se podrá subrayar rotundamente su universalidad, por los motivos siguientes:

a) por la recepción universal de sus obras traducidas y difundidas mundialmente desde la década de los '80. En España, por ejemplo, dos editoriales, Tusquets y Alfaguara, a través de importantes campañas publicitarias, han difundido en nuestra lengua sus producciones literarias.

b) Porque la esencia de la universalidad de ambos novelistas radica en la propia concepción global o totalizadora que poseen de la literatura.

A esta visión ecuménica del hecho literario llegan tanto Yourcenar como Calvino, en una misma cronología (Calvino nace en 1923 en Cuba y muere en 1985, en Siena; Yourcenar nace en Bruselas en 1903 y muere en E.E. U.U., en 1987), pero desde dos áreas de cultura nacional diferentes y desde distintas experiencias. Aunque comparten muchos otros rasgos comunes, el nomadismo, por ejemplo, que marca las dos trayectorias vitales (más acusado en Yourcenar), es un estímulo para su curiosidad intelectual, para esa natural inclinación hacia la «sagesse» (dicho en términos yourcenianos) que determina su concepción universal de la literatura.

Los dos son creadores polifacéticos, escriben teatro, lírica o ensayo, pero ante todo son novelistas, demostrando así que pertenecen a su propio tiempo. En otras palabras, a una actualidad donde la prosa triunfa sobre la poesía o a este tiempo de hegemonía burguesa, donde como dijo Hegel en su *Estética*, la novela, es «la moderna epopeya burguesa» porque es el reflejo de un mundo que «ha perdido la concreta frescura vital del espíritu». Por esa razón, tanto Yourcenar como Calvino, intentan superar en sus novelas este árido prosaísmo de nuestra actualidad mediante un lirismo que surge de un intento de conciliar subjetividad y objetividad o, en definitiva, de una interrelación entre el yo y el mundo.

La visión universal que los dos escritores tienen del hecho literario, y que se manifiesta en sus respectivas obras narrativas a través de una intertextualidad en muchos casos evidente sólo para el lector avisado, es producto de una concepción global o totalizadora del saber y sin distinción de fronteras espaciales. Esta es pues la premisa que puede llevar a situarlos en un neo-humanismo. Así Calvino, respondiendo a una encuesta (1962) manifestaba lo siguiente:

Almeno due cose in cui ho creduto lungo il mio cammino e continuo a credere, vorrei segnare qui. Una è la passione per una cultura globale, il rifiuto della incomunicabilità specialistica per tener viva un'immagine di cultura globale come un tutto unitario, di cui fa parte ogni aspetto del conoscere e del fare, e in cui i vari discorsi d'ogni specifica ricerca e produzione fanno parte di quel discorso generale che è *la storia degli uomini*, quale dobbiamo riuscire a padroneggiare e sviluppare in senso finalmente umano (*e la letteratura dovrebbe appunto stare in mezzo ai linguaggi diversi e tener viva la comunicazione*) (subrayados míos) (*La generazione degli anni difficili*).

Sobre este saber «totalizador» se pronunciaba también Yourcenar (M. Galey, 1980) en términos muy semejantes, proponiendo una educación universal para el hombre del futuro fundamentada en una familiaridad con los libros, con el conocimiento de las plantas y de los animales, y en una educación moral para saber convivir en sociedad... En definitiva, una «éducation universelle». Yourcenar subrayaba al mismo tiempo cómo una cultura exclusivamente nacional era una cultura «esclerótica» a la que siempre se había opuesto, pues ella misma, proclamando así su universalidad intelectual, pertenecía a todas las culturas (ibid.).

La literatura, significando para ambos escritores la expresión de una visión totalizadora y no parcelada del mundo, ya que aún todo aspecto del conocimiento y de la acción del hombre, se convierte asimismo en la manera de combatir la situación de nuestra actualidad. Concretamente, el modo de superar la multiplicidad, la visión caótica y fragmentada que el hombre de hoy tiene del mundo en el que se inscribe gracias al progreso tecnológico, y en consecuencia a la multiplicidad de informaciones que recibe. La literatura así concebida propone frente a este caos, la armonía (entre hombre /realidad o cosmos), intentando evitar así la desorientación, la soledad, la angustia del ser humano que se ha ido acentuando desde finales del XIX. Yourcenar y Calvino, testimonian de esta manera y desde el presente en que escriben, la decadencia de la humanidad. Una humanidad, que según ya preconizaba Baudelaire a mediados del siglo pasado, camina hacia «un but inconnu». Una humanidad que se autodestruye, como Yourcenar confirma recogiendo las palabras de Cejov (*Atlas de geografía histórica*) donde afirmaba que la ciencia y la tecnología sólo servían para aniquilar al ser humano (M. Galey). Por ello la literatura se formula en ambos novelistas desde una visión neo-humanista o de «ritorno all'uomo» (Pavese, 1945), según se ha comprobado en los testimonios citados. De ahí esa vuelta a los clásicos que propone Calvino en su libro *Perché leggere i classici*, donde subraya:

Forse l'ideale sarebbe sentire l'attualità come il brusio fuori dalla finestra, che ci avverte degli ingorghi del traffico e degli sbalzi meteorologici, mentre seguiamo il discorso dei classici che suona chiaro e articolato nella stanza.

Calvino reconoce sin embargo que,

il leggere i classici sembra in contraddizione col nostro ritmo di vita, che non conosce i tempi lunghi, il respiro dell'otium umanistico (ibidem).

Una vez señalada esta concepción universal de la literatura entendida por ambos escritores como propuesta de un nuevo humanismo, es necesario, en un segundo paso, comprobar de qué manera se formula a través de sus novelas.

Para ello, será necesario recurrir de nuevo a una cuestión de método y concretamente al teorizado por el comparatista rumano A. Marino (*Comparatisme et théorie de la littérature*, 1988) quien representa la tendencia actual de la literatura concebida como fenómeno sintético y totalizador atendiendo a las coordenadas de espacio y tiempo sobre las que reposa el hecho literario. Se trata de una teoría compleja, que Marino destina al investigador de la literatura, pero perfectamente aplicable a la perspectiva del escritor (de ambos escritores). De todo el complejo sistema propuesto, la denominada técnica de la «lectura simultánea» resulta suficiente para el objetivo trazado.

Con el fin de aprehender la literatura como un todo unitario, Marino se refiere al principio de simultaneidad que abarca dos dimensiones: temporal y espacial. Por lo que respecta a la primera coordenada, se exige en primer lugar, una nivelación temporal en que presente y pasado confluyan. No se trata sin embargo, advierte Marino, de situarse fuera de la historia sino de fusionar dos «historicidades»:

a) «l'empreinte de son moment historique (del escritor en nuestro ejemplo) et de la tradition historique où il se situe».

b) «l'horizon historique des oeuvres qui forme l'objet de ses «comparaisons» et avec lequel il fusionne»

En este caso se trata del horizonte histórico de las obras que constituyen el objeto de interés del escritor. Así, sigue especificando Marino,

intégré dans une certaine tradition historique en continuel déplacement et qui devient si elle assume (el escritor) à travers sa grille la totalité des données historiques et traditionnelles qu'il récupère. Les deux «historicités» coïncident donc à l'intérieur d'une synthèse, d'un *continuum*, où le *passé devient présent*, et où le *présent prend le visage d'un passé actualisé par assimilation*.

Este movimiento progresivo —regresivo que realiza el escritor (para el crítico, insisto, se trata del investigador), permite «d'appréhender simultanément la littérature ancienne et la littérature moderne, et, ipso facto, d'appréhender "d'un coup" la littérature universelle».

Esta coordenada temporal la representa Marino con un eje vertical que reúne o sintetiza diacronía y sincronía, y que a su vez corta otro eje, el hori-

zontal, que representa la dimensión espacial, tan amplia como el propio universo (Este/Oeste).

Partamos por tanto, según el proceso metodológico de Marino, de la coordenada tiempo como dimensión que conduce a ambos autores hacia el concepto de Historia, pues para el crítico, esta concepción universal de la literatura está «marquée du sceau de l'histoire». Pero hay que especificar también que tanto en Calvino como en Yourcenar, la historia es historia de la humanidad como hecho universal y hecho individual.

Por todo ello, habrá que señalar a continuación cuál es la idea del tiempo en cada uno de estos autores.

Yourcenar lo define de esta manera: « Il n'y a pas ni passé, ni futur, mais seulement une série de présents successifs, un chemin perpétuellement détruit et continué, où nous avançons tous». (*Le temps, ce grand sculpteur*).

Y Calvino, por su parte, en *Ti con zero*: «Il presente è l'ultimo atto del passato che si compie attraverso di noi».

Fusión por tanto de presente y pasado, que tiene mucho de bergsonian, pues ya Bergson había hablado de la coexistencia de presente y pasado en el fluir de la conciencia, alejándose de una concepción del tiempo como elemento destructor. Aspecto que, por ejemplo, pondrá en práctica Proust revolucionando la estructura tradicional de la novela.

Este sincretismo temporal lleva a ambos escritores a considerar en un mismo plano tanto la historia del pasado como la del presente en que viven, porque como manifestaba Marguerite Yourcenar a P. Rosbo (*Entretiens radiophoniques*, 1980), «il n'existe pas de frontière entre l'histoire et la vie actuelle». Porque además el presente desde el que se sitúan ambos, siendo el último eslabón de un pasado continuado, les permite por tanto ese movimiento regresivo-progresivo, donde el pasado se convierte en lección o «escuela de conocimiento».

Llegamos así al concepto de Historia en el que desembocan, como presupuestos ideológicos, los dos novelistas. Sin embargo, aunque el objetivo es común para ambos, el manejo o la manera de proceder con la Historia es distinto (por lo menos al principio), y las diferencias derivan de experiencias vitales distintas.

Según escribe J. P. Castellani (1986) a propósito de M. Yourcenar, la escritora puede definirse como «romanziera della storia, (e) storica della vita». El estímulo inicial hacia la historia en Yourcenar procede de ese nomadismo practicado desde su infancia en compañía de su padre. Sus viajes por Inglaterra, y sobre todo Italia (Roma y Nápoles), le ponen en contacto con las huellas, con el testimonio que el hombre ha ido dejando a su paso por la tierra (pintura, escultura, filosofía, literatura, arquitectura). Es el estímulo para

el conocimiento de la verdad sobre el hombre. De ahí su encuentro con la Historia, su conocimiento exhaustivo y por tanto su fusión desde su presente, con aquel pasado.

Cada vez que investiga sobre el hombre, sobre algún personaje, confiesa a P. Rosbo, «je retombais avec eux dans l'histoire». Pero no se trata de un concepto de la historia como conjunto de grandes acciones o de fechas, sino de una concepción aprendida en los clásicos, y así recordaba al lector cómo la historia para Tito Livio o para Plutarco, eran tanto arte como ciencia, y más que una manera de anotar conocimientos, era un medio de adentrarse en el conocimiento del hombre. (vid. *Sous b n fice d'Inventaire*)

En consecuencia, Yourcenar aludir  entonces a tres vías de acercamiento a la Historia a fin de entender mejor cualquier hecho pasado, ya sea próximo o lejano:

1) la erudición, es decir como conocimiento de todos los datos que nos permiten el acceso a un ambiente o a un ser que nos interesa.

2) la simpatía o empatía que nos hacen penetrar en el interior de esos ambientes o seres, y

3) una v a de orden metaf sico: «cette espèce de regard qui nous fait embrasser d'un seul coup le temps dans lequel le personnage a vécu, et aussi le nôtre, ce temps qui est «de l'éternité pliée» comme le disait Cocteau dans une formule inoubliable» (P. Rosbo, p. 61).

De ahí la necesidad de recurrir al documento, a la información (vid. la función de sus «Cahiers de Notes»). «Les règles du jeu —sostiene Yourcenar— (sont) tout apprendre, tout lire, s'informer de tout... Poursuivre à travers de milliers de fiches, l'actualité des faits» (Rosbo, p. 11 y 62). Y además: «Si l'envie me prenait d'écrire un roman sur cette époque (el movimiento del '68), je ferais exactement ce que j'ai fait quand j'ai essayé d'évoquer la Rome du II siècle ou la Bruges du XVIe, c'est à dire que je relirais des documents de ce temps là... je rouvrirais les recueils dans lesquels sont imprimés les graffiti écrits sur les murs en mai 1968». (Rosbo, p. 40).

Estas puntualizaciones revelan por tanto su concepción del tiempo y de la historia (y al mismo tiempo de la literatura) como un *continuum*, lo que afianza su idea de que el hombre moderno es prácticamente igual al de otros tiempos. «Il est à peine exagéré —escribe en *Sous Bénéfice d'Inventaire*—, dites-vous, de montrer... comme les chaotiques aventures de l'*Histoire Auguste* se prolongeant jusqu'à nos jours, jusqu'à Hitler livrant ses dernières batailles... comme un César romain germanique du Moyen Age, ou jusqu'à Mussolini tué en pleine fuite... mourant au XX siècle d'une mort d'empereur du III siècle. Une décadence qui s' tale ainsi sur plus de mille huit cents ans

est autre chose qu'un processus pathologique: c'est la condition de l'homme lui même». (Quiero subrayar una vez más en este punto, la vinculación de *Mémoires d'Hadrien* con *La Storia* de E. Morante, que retoma esta idea de Yourcenar como desarrollo narrativo de su novela y base de su significación. Vid. mi artículo, «La Storia de E. Morante», 1993).

El hombre pues, en su esencia, es siempre el mismo, y si la esencia es lo que permanece (remito a Proust), esto es lo «eterno».

Por eso Yourcenar hace de la Historia una dimensión atemporal, una eternidad, y desde ésta hay ya muy poca distancia con el mito (o protohistoria). Así en *Feux*, la actualidad se funde con el mito (el ballet, el circo, el music-hall de Grecia o escenario de esta obra), y Marguerite Yourcenar expresará la actualidad de 1935-6 desde la que escribe, a través de la fusión mítica con personajes del mito o de la leyenda (Fedra, Safo, Lena o María Magdalena).

Pero a su vez, la eternidad no es sólo fusión de presente y pasado, sino proyección hacia el futuro, de «huída hacia adelante», como afirma la escritora: «L'étude des textes antiques a été une fuite en avant pour les hommes de la Renaissance; jusqu'à un certain point l'étude du Moyen Age a été un fuite en avant pour la génération des romantiques... nous bénéficions (ou nous souffrons encore) de ce qu'ils ont acquis alors», (Rosbo, p. 45)

Centrándonos ahora en Calvino, observaremos cómo el punto de partida en su encuentro con la historia es distinto, porque en este autor nace de una experiencia directa con ella, de una participación o de una conciencia de «hacer historia». Esto nos remite a las circunstancias histórico-culturales en las que como escritor, Calvino se forma. Recordemos, en este sentido, aquella generación de intelectuales que durante los últimos momentos del fascismo, y tras la guerra, fue clave para Calvino y otros jóvenes escritores coetáneos suyos. Señalemos por tanto, el magisterio intelectual de Pavese, Vittorini, Gramsci o de Giaime Pintor que formularon con su ejemplo personal una renovación político-social y moral de Italia tras concluir la 2.^a Guerra mundial y la Resistencia. Y es que Calvino es partisano en la Resistencia, e inmediatamente después, el nuevo tipo de intelectual que pone su escritura al servicio de la sociedad. Es el escritor comprometido, con una conciencia histórica como postulaba Gramsci proponiendo un nuevo humanismo, o lo que él mismo denominó como «humanismo histórico». El arte, según Gramsci, es un hecho histórico, una categoría supraestructural de la historia.

Esta conciencia histórica es la que orienta sobre todo la narrativa de Calvino hasta 1960. Posteriormente, esa historia, será su propia realidad presente en la que participa y cuyo análisis y reflexión se convierten en expresión literaria.

En 1955, en su ensayo titulado «Il midollo del leone», el escritor explica cuál es el eje que fundamenta la tarea del novelista, y dice:

Noi pure siamo tra quelli che credono in una letteratura che sia presenza attiva nella storia, in una letteratura come educazione, di grado e di qualità insostituibile». . . E' sul «fare storia» che [deve puntare lo scrittore . . . e la storia, ci è stato insegnato, è sempre storia contemporanea, è intervento nella storia futura (*Una pietra sopra*, 1980, p. 13 y p. 11).

Tres años después, en otro ensayo ("Natura e Storia nel Romanzo»), definiendo lo que para él es novela afirma lo siguiente:

Individuo-natura-storia: nel rapporto tra questi elementi consiste quella che possiamo chiamare «l'epica moderna» (*Una pietra sopra*, p. 21).

Esta implicación de la historia en la literatura, determinó además que Calvino se sustrajera a determinadas corrientes, como el Nouveau Roman, imperante en aquellos años '50. Frente a esta tendencia proclamaba la imposibilidad de renunciar a exigir a la literatura una imagen cósmica, a exigirle «significados históricos», pues lo que cuenta, subraya Calvino al final de su ensayo, es la incidencia de la literatura en la historia de los hombres.

Su primera novela, *Il sentiero dei nidi di ragno*, se publica en 1947, pocos años después de concluir la Resistencia. Es la expresión de su encuentro con la historia, concretamente con la guerra a la que se ha enfrentado aún sin madurez.

Era el primer momento de su responsabilidad ante la historia, un peso demasiado intenso para él. Por eso decidió mirarla «non di fronte ma di sbieco», creando para ello el personaje infantil de Pin, (que convive con los partisanos), y aprovecha así la lógica, o la fantasía infantil para transformar el horror de la guerra en «fábula». Pero fábula como transfiguración fantástica de la realidad y del pesimismo presente en el que vive Calvino cuando escribe esta novela.

A partir de entonces, su concepción de la historia, y con ello su pesimismo, cada vez más intenso sobre el hombre que construye esa historia, determina la utilización de la fábula como clave literaria para interpretarla.

Será una clave con un doble valor:

1) como objetivación de la historia, la historia del hombre (o realidad presente),

2) como transfiguración fantástica, que no es sino la puesta en práctica del «optimismo de la voluntad frente al pesimismo de la inteligencia». (cfr. «Il midollo», retomando una frase hallada en un artículo de Gramsci que dice así: «Pessimismo dell'intelligenza, ottimismo della volontà»).

Así construye durante la década de los '50 su Trilogía *I nostri Antenati*: la historia del hombre contemporáneo explicada desde el pasado. Historia que es también la suya propia, la del intelectual comprometido que como tal ya no tiene función en una sociedad que camina hacia el progreso. Las tres novelas, escritas respectivamente en 1952, 1957 y 1959, son la *crónica* (o documento) «fabulado» de la historia del hombre y la suya propia en esta década.

Las tres están situadas en un contexto histórico del pasado (con un suficiente distanciamiento cronológico). *Il visconte dimezzato* (1952), en el s. XVII, en un momento en que la humanidad se hallaba escindida en dos partes: la lucha contra el turco que nos remite a la división de la humanidad entre paganismo y cristiandad. Una simbología histórica de la realidad política italiana de entonces (la tensión entre dos partidos, el P. C. y la Democracia Cristiana), o la del mundo dividido entre dos potencias, URSS y EEUU (la guerra fría). Una escisión que también tiene su ratificación literaria a través de la presencia en el texto de un volumen de la *Gerusalemme Liberata* de Tasso que aparece escindido por la mitad, y del recuerdo de sus lecturas juveniles de Stevenson (*Doctor Jekyll and Mr. Hyde*) o de la evocación del mito platónico del andrógino.

La segunda novela, *Il barone rampante*, está situada en el siglo XVIII, el Siglo de las Luces, el racionalismo.

Cosimo, sube al árbol definitivamente porque rechaza una sociedad corrompida que se encamina hacia la Revolución Francesa. El esquema es fabulístico, expresado por tanto a través de pruebas que el protagonista tiene que superar construyendo así su destino. (y para ello recurre a Defoe, a *Robinson Crusoe*, como clave literaria). Cosimo encontrará a Voltaire y a otros personajes históricos, intentará poner en práctica una serie de reformas para mejorar su sociedad, pero incomprendido, subirá al cielo en un globo aerostático, en una búsqueda de otros horizontes, según señalaba Propp para el héroe en su *Morfología del cuento*. Por último, *Il cavaliere inesistente* (1959) se sitúa en el siglo XII, en torno a la corte de Carlomagno y sus paladines. Es la transposición alegórica de un presente lleno de incertidumbres sobre la situación social cada vez más caótica, del paso hacia una sociedad materialista, hacia el boom económico hacia el que se encamina Italia en aquellos años, determinando la pérdida de unos viejos valores sustituidos por otros nuevos. En este caso, Calvino, desde la literatura explica la historia, recurriendo a la epopeya clásica, concretamente a Ariosto, a su fantasía, pero también a Pulci y a Boiardo, así como al *Quijote*. En definitiva un adiós al mundo de la caballería.

El escritor lígur recurriendo a diversas fuentes literarias, (pero siempre desde un punto de partida histórico como premisa general), explica la historia, la historia del hombre, demostrando cómo la literatura está «cargada de significados históricos». Incluso la fantasía es fantasía histórico-literaria.

La explicación del presente desde el pasado seguirá en lo sucesivo sosteniendo la narrativa de Calvino, que se nos ofrece como una especie de epopeya «fragmentada» del hombre moderno.

Lo mismo se constata en *Marcovaldo* (1964), representación fabulística de la Italia del boom económico, y sobre todo en *Le cosmicomiche* y *Ti con zero*, donde desde el progreso científico y tecnológico de la sociedad actual, intenta analizar retrospectivamente el punto 0 de la historia del mundo, desde la formación del universo hasta la aparición del hombre sobre la tierra y así, hasta nuestros días. Fusionando pasado remotísimo o protohistoria y el presente, llega a construir un mito: el nuevo mito cosmogónico que incluye los nuevos logros o saberes del ser humano.

Hasta aquí hemos ido viendo cómo en ambos escritores la literatura se despliega sobre una coordenada temporal que remite a la Historia, en definitiva la historia del hombre. Pero asimismo este sincretismo temporal ha ido simultáneamente incidiendo en una dimensión espacial, dependiendo, dentro del ámbito de la ficción, de la situación y movimiento de los personajes, tanto históricos (Adriano o Zenón en Yourcenar, Voltaire o Napoleón de Calvino en *Il Barone Rampante*), o de referencias literarias que de otras áreas culturales a las que tanto Yourcenar como Calvino se han aproximado o conocido. En muchas ocasiones la dimensión espacial del hecho literario es consecuencia de una voluntad, por parte de ambos novelistas, de ampliar sus conocimientos acerca del hombre, de trascender las fronteras de la cultura occidental.

En Marguerite Yourcenar, la traducción de la novela del s. XI, *Gengy Monogatari*, primera epopeya japonesa, le estimula el conocimiento de la cultura oriental, y de ahí sus *Nouvelles Orientales* (India, Japón, Grecia y Balcanes). Posteriormente, su estancia en el Japón le llevará a descubrir el teatro japonés y al escritor Mishima de lo que es producto *Misshima ou la vision du vide*. También Calvino, despliega espacialmente su literatura desde su propio periplo vital como escritor y periodista: Japón, Méjico, Unión Soviética, Estados Unidos, etc. La narrativa pues, en ambos novelistas apunta hacia una dimensión cósmica donde el hombre es el eje. Apunta sobre todo hacia una visión unitaria de lo múltiple. La literatura en este sentido ha de cumplir la función de «reductio ad unum» de esta multiplicidad contemporánea.

Yourcenar recurre para ello a sincretizarlo en un solo personaje a través de su peripecia o iter vital como el que desarrolla Adriano, quien al borde de la muerte reconstruye retrospectivamente su vida en sus múltiples relaciones: con la cultura, con la política y con la familia. Pero también desde esta historia individual, la escritora construye la historia universal articulándose a través de la ya aludida interrelación yo-mundo. Adriano en este sentido representa la forma objetivada de esa interrelación donde está ya fusionado el yo de

Yourcenar a partir de su indagación en el pasado, desde su propia fusión con el ambiente o momento histórico que narra. Concretamente, el esplendor de la civilización del hombre, la «Tellus stabilita», hasta el principio de la decadencia, que progresivamente se ha ido acentuando hasta nuestros días.

El mismo procedimiento lo volverá a utilizar con Zenón de *Opus Nigrum*, situado una vez más en una etapa de esplendor de la civilización occidental (el Renacimiento), pero también próxima a la decadencia. Y al igual que con Adriano, Yourcenar nos ofrece de Zenón, su trayectoria vital (desde el nacimiento hasta su muerte). Y también, al igual que Adriano, Zenón es un viajero (el viaje es metáfora del conocimiento, y trayectoria del propio destino del hombre). Esto comporta a su vez la presentación en la novela de una tabla de artistas y científicos: Aristóteles, Plinio, César, Pico della Mirandola..., todo un excursus de «sagesse» realizado por Yourcenar.

Pero si *Mémoires d'Hadrien* y *Opus Nigrum* representan la interrelación entre la historia individual/historia universal (= yo/mundo) objetivada, la trilogía *Le labyrinthe du monde*, constituye el proceso inverso: es la visión subjetiva porque Yourcenar reconstruye su historia familiar inscrita en la historia universal. Es su propio viaje, el viaje de «ese ser que llamo «yo» y que vino al mundo un lunes 8 de junio de 1903, hacia las 8 de la mañana, en Bruselas».

En cierto modo podemos establecer un paralelismo con la Trilogía de *I nostri Antenati* de Calvino y lo que él denominó la trilogía inconclusa «Crónica de los años '50» (M. Corti, 1985), en la misma relación interna entre objetividad/subjetividad. Sólo que Calvino huye de la autobiografía y recurre siempre a crear un personaje que lo represente.

Los dos primeros volúmenes del *Labyrinthe du monde* constituyen un itinerario regresivo-progresivo. En *Souvenirs pieux*, desde el presente se remonta a un pasado que abraza generaciones anteriores, es decir, desde el Renacimiento hasta los primeros años del XX. En *Archives du Nord*, se retrotrae a un pasado remoto, se trata de las eras precedentes a la aparición del hombre sobre la tierra hasta el nacimiento de la escritora quien afirma en esta misma obra que, nosotros, seres actuales, podemos considerarnos los herederos universales de la tierra entera. Yourcenar describe entonces el proceso genealógico del universo, remitiendo a Lucrecio, a su *De Rerum Natura*, y al mismo tiempo a su correspondiente obra actual: la *Petite cosmogonie portative* de R. Queneau. Dos textos también utilizados por Calvino y proyectados en *Le Cosmicomiche* y en *Ti con zero*. Porque recurrir al *De Rerum Natura* de Lucrecio (sobre todo al Libro I), a la *Historia natural* de Plinio, o al Ovidio de *Las Metamorfosis*, significa, en ambos novelistas, la búsqueda de una coherencia poética para representar el mundo en su totalidad, para reducir lo múltiple a lo uno. Una función que corresponde como hemos visto a la literatura, a la nove-

la, para estos autores, y este es precisamente el objetivo que van persiguiendo ambos novelistas al recorrer la tradición literaria. Esto es lo que Calvino intenta lograr además a través de una búsqueda formal, pues sus novelas reflejan siempre una investigación incesante sobre diferentes maneras de relacionarse con el mundo. Ejemplo de lo que se acaba de afirmar es su novela *Se una notte d'inverno un viaggiatore* donde los once *incipit* que la construyen se corresponden con once tipos de novela (de aventuras, policiaca, de folletín, rosa...).

En este recorrido por la tradición literaria, los dos novelistas, se nos ofrecen como el último eslabón. Por eso, se proponen hoy como clásicos de la modernidad. Lo confirmaremos desde las propias palabras de Calvino:

I classici sono quei libri che ci arrivano portando su di sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato... Questo vale per i classici antichi quanto per i moderni (*Perché leggere i classici*, 13-4).

BIBLIOGRAFÍA

- A.A. V.V. : *La generazione degli anni difficili*, a cura di E. A. Albertoni, E. Antonini, R. Palmieri, Bari, Laterza, 1962
- I. CALVINO, *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 4-38
- J. P. CASTELLANI, «Marguerite Yourcenar romancière? Giornata di studio sull'opera di Marguerite Yourcenar, en *Il Confronto Letterario*, supl. 5, 1986.
- M. CORTI, «Intervista. Italo Calvino», en *Autografo*, II, G, Ottobre 1985.
- J. P. ECKERMANN, *Conversaciones con Goethe*, en *J. W. Goethe. Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1990.
- M. GALEY, *Les yeux ouverts*, Paris, edit. du Centurion, 1980.
- H. HESSE, *Una biblioteca della letteratura universale*, Milano, Adelphi, 1990. [edic. original, 1920].
- M. LÓPEZ SUÁREZ, «La experiencia lírica de M. Yourcenar», en *Cuadernos del Matemático*, n. 10, Madrid, 1993, pp. 67-70.
- M. LÓPEZ SUÁREZ, «La Storia de Elsa Morante», en *Crítica*, n. 804, Madrid, 1993, pp. 54-56.
- A. MARINO, *Comparatisme et Théorie de la Littérature*, Paris, PUF, 1988, vid. «Techniques et circuits herméneutiques», «La lecture simultanée», pp. 171-182.
- P. ROSBO, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1980.
- H. RÜDIGER, «Letteratura e «Weltliteratur» nella moderna comparatistica», *Annali della Scuola Normale di Pisa*, vol. III, n. 2, 1973.
- G. M. VAJDA, «Una cronologia delle opere letterarie del XX secolo», en *Quaderni di Gaia*, Roma, Carucci, 1990.