

CESARE PAVESE: RETORNO «EN ABÎME»

El retorno al pueblo de un adulto que lo abandonó veinte años antes para hacer fortuna en países lejanos, es un tema que irrumpe ya en *I Mari del Sud*, la poesía que abre y compendia *Lavorare stanca* (primer libro publicado por Pavese) y será el argumento central de *La luna e i falò*, la novela que cierra y resume su ciclo narrativo en 1949, un año antes de la muerte voluntaria del escritor.

Que el retorno a la infancia, o mejor, al lugar mítico de la infancia, sea el núcleo fundamental de la obra «monolito» pavesiana, ha sido dicho y repetido hasta la saciedad¹, pero —claro está— no es suficiente para definirla con respecto a otras que nacen de la misma obsesión². Ni tampoco el hecho de que en Pavese el lugar originario esté representado por el campo —en particular Le Langhe, ligadas a sus recuerdos infantiles, y simbolizadas en un paisaje cuyo centro es la colina³— mientras que el espacio de la emigración y el alejamiento del adulto tenga características prevalentemente urbanas, puede reconducirse sin más a la fácil dicotomía infancia = naturaleza / edad adulta = civilización.

Aparte lo sospechoso de semejante simplificación, la obra de Pavese ofrece demasiados puntos oscuros a este respecto⁴: lo cierto es que la dinámica del viaje y el

1 «Il mito del ritorno -cioè, lo sforzo intenzionale del protagonista a staccarsi dalla presente condizione esistenziale ed a recuperare, attraverso un ritorno fisico ad una geografia mitica di vita associata con l'infanzia-costituisce il centro focale di tutta l'opera di Pavese, la metafora fondamentale del suo scrivere», afirma por ejemplo Antonio Musumeci en *L'impossibile ritorno. La fisiologia del mito in Cesare Pavese*, Ravenna, 1980, p. 8.

2 Ante todo respecto a la obra proustiana o a la de Giacomo Leopardi: dos puntos de referencia y de polémica que se hallan constantemente presentes en los escritos de Pavese, quien, por lo demás, estaba convencido de que «L'arte moderna è —in quanto vale— un ritorno all'infanzia» (*Il mestiere di vivere*, 12.II.42).

3 La naturaleza esencialmente metafórica del paisaje pavesiano ha sido estudiada sobre todo por Giorgio Bàrberi Squarotti: cfr. *Appunti sulla tecnica poetica di Pavese in Astrazione e realta*, Milano, 1960.

4 Lo reconoce así por ejemplo Lorenzo Mondo: «...si sarebbe tentati di dare per acquisito e definitivo un contrasto fra città e campagna, e a quest'ultima andrebbe inequivocabilmente ogni simpatia dell'autore. In realtà il rapporto città-campagna è molto più sfumato e complesso, e rifiuta di essere collocato in quello schema, cui occorrerà attribuire un valore del tutto contingente». *Cesare Pavese*, Milano 1961, p. 29. Para este problema cfr. S. Buccini, «Rassegna di studi critici sul tema città-campagna nell'opera narrativa di Cesare Pavese», en *Critica letteraria*, 38 (1983), pp. 171-179.

regreso, es decir, ese doble movimiento de distanciación y aproximación al espacio mítico por parte de los «héroes» pavesianos, se presenta como fundamentalmente ambivalente:

La vita va vissuta

lontano dal paese: si profitta e si gode
e poi, quando si torna, come me a quarant'anni,
si trova tutto nuovo. Le Langhe non si perdono.

dice el «cugino vestito di bianco» en *I Mari del Sud*, mientras que Anguilla, el protagonista de *La luna e i falò*, invierte especularmente los términos del problema cuando afirma: «Un paese ci vuole, non fosse che per il gusto di andarsene via». Así pues, la dicotomía se resuelve en complementaridad: si el viaje impone el regreso, el punto de origen impulsa a alejarse de él.

Las reflexiones que expondré a continuación —simple buceo en aguas aún no bien conocidas⁵— girarán en torno a esta ambigua dialéctica de los contrarios partiendo de algunos textos significativos pertenecientes sobre todo —aunque no sólo— a *La luna e i falò*.

La dedicatoria de *La luna e i falò: for C.* (es decir, a Constance Dowling, el último amor imposible de Pavese), se completa con la cita shakespeariana: *Ripeness is all*, 'madurar es todo', y verdaderamente la estructura de esta novela, fundada en un continuo alternarse de pasado y presente, aparece como un itinerario de maduración a través del tiempo, donde el crecimiento del personaje tiene lugar *à rebours*, desde su presente de adulto hasta el encuentro con la raíz de su propio mito infantil.

Esta alternancia de pasado y presente, sin embargo, obedece a un mecanismo mucho más complejo que un simple remontar la corriente de los años: el pasado se desdobra por un lado en recuerdo del tiempo anterior al viaje (visto como preparación progresiva del viaje mismo), por el otro en recuerdo del periodo de alejamiento (visto como progresiva preparación del retorno), mientras que el presente es sobre todo tiempo de la memoria que culmina con la visita a los lugares emblemáticos (en particular la casa de Gaminella y las colinas del valle donde el protagonista pasó su niñez y su adolescencia), aunque hay también un tiempo del *hic et nunc* cuya función parece ser eminentemente destructiva de los recuerdos mismos, y uno de cuyos momentos capitales será la quema de la casa de Gaminella por obra de su nuevo morador. Así pues, podría afirmarse que pasado y presente, más que alternarse, tienden a converger y confundirse —o quizá a anularse— de modo que la linealidad cronológica no sólo está distorsionada e invertida, sino también retenida en su avance

5 Esta afirmación incluye tanto a la autora del presente escrito (convencida de que la operación crítica es un proceso dinámico inagotable, obligado a menudo a corregirse y desmentirse) como al conjunto de los estudios existentes sobre Pavese (salvadas las debidas excepciones) que parecen oscilar todavía entre interpretaciones sociológico-políticas, «biografistas» y, últimamente, tecnicistas (es decir, encaminadas a valorar la obra pavesiana como conquista de un estilo). Sin embargo, el prejuicio crítico más arraigado parece ser la tendencia a restringir y provincializar la figura de un escritor cuya profunda dimensión europea debe aún ser rescatada.

por una fuerza gravitacional que se sitúa a la vez más acá y más allá del viaje y el regreso.

En su diario, *Il mestiere di vivere*, Pavese escribía el 27 de mayo de 1944 este sorprendente pensamiento: «L'idea, da te data come bizzarria, di *modificare il proprio passato* (subrayado del autor) (primav. '39?) si chiarisce in linea con tutti i tuoi pensieri attuali: la riscoperta dell'infanzia, fatta of course modificandone —così scoprendo— il significato»⁶.

Que recordar equivalga a descubrir el significado de lo vivido, y que ese descubrimiento implique a su vez una modificación del pasado, es una idea sin duda 'extravagante' que merece alguna aclaración. Según Pavese, para conocer el sentido de nuestra vida, se hace indispensable una previa vacación de la memoria (un viaje, en suma) y, precisamente en la medida en la que el recuerdo le confiere un significado que antes no tenía, lo ya vivido se transforma. Así, entre lo pasado y lo recordado se establece una fortísima tensión de la cual *La luna e i falò* es una imagen dilatada.

Anguilla regresa a Gaminella con la explícita intención de encontrar una raíz, la identidad que le falta por su condición de bastardo (una pobre familia campesina lo había adoptado para cobrar el subsidio estatal) y que no ha conseguido hallar en América a pesar de la buena posición económica adquirida:

C'è una ragione perché sono tornato in questo paese, qui e non invece a Canelli, a Barbaresco o in Alba. Qui non ci sono nato, è quasi certo; dove son nato non lo so (...). Chi può dire di che carne sono fatto? Ho girato abbastanza il mondo da sapere che tutte le carni sono buone e si equivalgono, ma è per questo che uno si stanca e cerca di mettere radici, di farsi terra e paese, perché la sua carne valga e duri qualcosa di più di un comune giro di stagione (p. 7).

Es más, el mismo Anguilla confiesa que desde un principio el objeto de su viaje había sido el regreso a Gaminella:

Sotto la luna e le colline nere Nuto una sera mi domandò com'era stato imbarcarmi per andare in America, se ripresentandosi l'occasione e i vent'anni l'avrei fatto ancora. Gli dissi che non tanto era stata l'America quanto la rabbia di non essere nessuno, la smania, più che di andare, di tornare un ble giorno dopo che tutti mi avessero dato per morto di fame. (p. 104)

Así pues, quien no es 'nadie', quien ignora su origen, debe reaparecer, después de haber sido olvidado («dato per morto») y reflejarse en los mismos ojos que lo

6 Todas las citas de los textos pavesianos se basarán en la edición Einaudi de las obras completas. El hecho de que dicha edición se configure en volúmenes independientes, permitirá que me limite a consignar el título del volumen acompañado en cada caso por la referencia de página. En cuanto a las citas de apuntes del diario, *Il mestiere di vivere*, bastará —por motivos igualmente tipográfico-editoriales— anotar la fecha completa para garantizar una consulta rápida del texto.

han visto en el pasado como si de un espejo se tratase: sólo de ese modo podrá tener lugar el auto-reconocimiento. Este carácter netamente especular de la operación queda puesto en evidencia por Pavese mismo en un apunte de su diario (8 de febrero de 1949) previo a la preparación de la novela:

Perché la gloria venga gradita devono resuscitare morti, ringiovanire vecchi, tornare lontani. Noi l'abbiamo sognata in un piccolo ambiente, tra facce familiari che per noi erano il *mondo* (subrayado del autor) e vorremmo vedere, ora che siamo cresciuti, *il riflesso delle nostre imprese e parole in quell'ambiente, su quelle facce*. (Subrayado nuestro).

He aquí el desarrollo que este apunte tiene en *La luna e i falò*:

La voglia che un tempo avevo avuto in corpo (un mattino, in un bar di San Diego, c'ero quasi ammattito) di sbucare per quello stradone, girare il cancello tra il pino e la volta dei tigli, ascoltare le voci, le risate, le galline, e dire «Eccomi qui, sono tornato» davanti alle facce sbalordite di tutti —dei servitori, delle donne, del cane, del vecchio—, e gli occhi biondi e gli occhi neri delle figlie mi avrebbero riconosciuto dal terrazzo— questa voglia non me la sarei cavata piú. Ero tornato, ero sbucato, avevo fatto fortuna —dormivo all'Angelo e discorrevo col Cavaliere—, ma le facce, le voci e le mani che dovevano toccarmi e riconoscermi, non c'erano piú. Da un pezzo non c'erano piú. Quel che restava era come una piazza l'indomani della fiera, una vigna dopo la vendemmia, il tornar solo in trattoria quando qualcuno ti ha piantato. (p. 57).

Causa del frustado reconocimiento es sin duda la ausencia de los rostros familiares, pero ese requisito era ya imposible *ab origine* precisamente por la pretendida identidad literal del presente y el pasado («devono resuscitare morti, ringiovanire vecchi, tornare lontani»). Y, sin embargo, hay algo aún más inquietante que la transformación sufrida por los lugares infantiles, y es la sensación opuesta de que nada ha cambiado a pesar del tiempo transcurrido («i sentieri, le cascine sparse, erano come li avevo veduto giorno per giorno, anno per anno, seduto sul trave dietro il casotto o sulla spalletta del ponte», p. 9). Cuando esto ocurre, llega a crearse la ilusión de una superposición perfecta entre el Anguilla de antes y el de ahora, sólo que entonces lo invade un vértigo que borra presente y pasado para desembocar una vez más en la reforzada conciencia de la distancia que los separa, porque ese vértigo y esa atemporalidad se fundan en la paradójica coexistencia de lo igual y de lo «otro»:

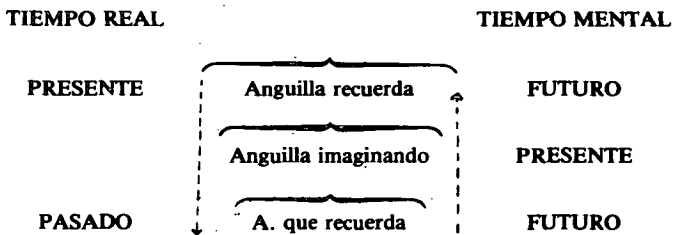
Era strano come tutto fosse cambiato eppure uguale. Nemmeno una vite era rimasta delle vecchie, nemmeno una bestia, adesso i prati erano stoppie e le stoppie filari, la gente era passata, cresciuta, morta; le radici franate, travolte in Belbo —eppure a guardarsi intorno, il grosso fianco di Gaminella, le stradette lontane sulle colline del Salto, le aie, i pozzi, le voci, le zappe, tutto era sempre uguale, tutto aveva quell'odore, quel gusto, quel colore d'allora. (p. 27)

Ya en el primer capítulo de la novela el protagonista se enfrenta con esta

ambigüedad del retorno, y el texto es lo suficientemente sugerente como para merecer un análisis detenido:

L'altr'anno, quando tornai la prima volta in paese, venni quasi di nascosto a rivedere i noccioli. La collina di Gaminella, un versante lungo e ininterrotto di vigne e di rive, un pendio così insensibile che alzando la testa non se ne vede la cima —e in cima, chi sa dove, ci sono altre vigne, altri boschi, altri sentieri—, era come scorticata dall'inverno, mostrava il nudo della terra e dei tronchi. La vedevo bene, nella luce asciutta, digradare gigantesca verso Canelli dove la nostra valle finisce. Dalla straduccia che segue il Belbo arrivai alla spalliera del piccolo ponte e al canneto. Vidi sul ciglione la parete del casotto di grosse pietre annerite, il fico storto, la finestretta vuota, e pensavo a quegli inverni terribili. Ma intorno gli alberi e la terra erano cambiati; la macchia di noccioli sparita, ridotta una stoppia di meliga. Dalla stalla muggì un bue, e nel freddo della sera sentii l'odore del letame. Chi adesso stava nel casotto non era dunque più così pezzente come noi. M'ero sempre aspettato qualcosa di simile, o magari che il casotto fosse crollato; tante volte m'ero immaginato sulla spalletta del ponte a chiedermi com'era stato possibile passare tanti anni in quel buco, su quei pochi sentieri pascolando la capra e cercando le mele rotolate in fondo alla riva, convinto che il mondo finisse alla svolta dove la strada strapiombava sul Belbo. Ma non mi ero aspettato di non trovare più i noccioli. Voleva dire ch'era tutto finito.
(p. 8, la curvisa es ns.)

Anguilla ha regresado al puente desde el cual tantas veces imaginó su partida y su regreso; recuerda, pues, al muchacho que anticipaba mentalmente lo que ahora está sucediendo: el contenido de esta anticipación comprende un futuro (la marcha y el retorno del viajero) visto retrospectivamente (él mismo, tras el regreso, recordando aquel momento como ya transcurrido). Ya que Anguilla adulto recuerda a su vez al Anguilla chiquillo, el presente se incluye a sí mismo como en una caja china y surge una vertiginosa imagen «en abîme» que trataré de representar gráficamente:



La trayectoria óptica-mental va, pues, del recuerdo de una imaginación a la imaginación de un recuerdo, con recorrido de ida y vuelta. La alternativa es: o imaginar o recordar, nunca pura y exclusivamente *ver*. Pero además ambas operaciones mentales se implican recíprocamente: la anticipación y la retrospectión son dos polos de una misma tensión que enlaza el futuro con el pasado. Lo que Anguilla recuerda no es al muchacho —tan distinto de él— que creía que el mundo

terminaba en Gaminella, es decir, que ignoraba el viaje y la noción de futuro (ése era más bien el «proyecto de recuerdo» imaginado por el Anguilla del pasado), sino al que ya intuía todo esto y *esperaba volver para recordar*. El argumento del recuerdo es Anguilla como personificación de ese deseo y prefiguración de su propio retorno. Si la superposición de imágenes no tiene lugar —basta una hilera de avellanos desaparecida, tanto más decisiva cuanto menos «prevista», para impedirlo— la conclusión será un desajuste óptico catastrófico: «Voleva dire ch'era tutto finito».

«Finito» Anguilla, que no existe ya en la medida en que coexisten dos paisajes, dos recuerdos, dos Anguilla, en suma. Problema pirandelliano del «Uno, nessuno e centomila» que Pavese sintetiza en otro lugar de la novela (p. 45) con una frase lapidaria: «molti paesi vuol dire nessuno».

Hemos topado con el problema del *doble*. El doble produce vértigo porque en él lo idéntico se revela como «otro»: en el instante en que el recuerdo alcanza su objetivo, cuando el sueño se realiza (y Pavese habla en otra novela, *Tra donne sole*, de la «grottesca e banale tragedia» de los 'sueños realizados'), cuando el tiempo se detiene, se produce un reflejo especular *ad infinitum* entre el sujeto y el objeto de la evocación. Nace entonces la sensación de estupor ante una identidad que no llega nunca a coincidir enteramente consigo misma. El «dèjà vu» aparece como «nuevo» («quando si torna... si trova tutto nuovo», leíamos en *I Mari del Sud*), por el mismo motivo que lo nuevo, lo ignoto y fabuloso, simbolizando en el continente americano de *La luna e falò*, desilusiona igualmente al viajero revelándose como «dèjà vu» («Anche l'America finiva al mare e stavolta era inutile imbarcarmi ancora... non valeva la pena aver traversato tanto mondo, per vedere della gente come me», p. 15). La náusea de esta coexistencia de lo «otro» y lo idéntico es, pues, propia tanto del sueño futuro como del recuerdo pasado y el misterio que ambos comparten los hace igualmente remotos.

Pavese se enfrenta así con la esencia de toda narrativa: el *topos* del viaje «hacia adelante» como búsqueda del vellocino de oro (los Argonautas), y el del regreso como obstinada indagación en el arcano del pasado (Edipo): alfa y omega de la parábola que Ulises completa. De la suma de dos secretos no puede surgir sino la derrota ante lo inaferrable e incomprensible. Lo absoluto (aquello que supera la discontinuidad del tiempo) se presenta así como monstruo bifronte en cuanto doble elusividad del pasado y el futuro (uno inalcanzable, el otro irrealizado). Por eso, entre el niño que pasaba sus días jugando (es decir, imaginando fugas y fantásticas aventuras en mundos exóticos) y el adulto encadenado a su eterna búsqueda de aquel pasado ya convertido en quimera, subsiste una profunda afinidad:

Oh da quando ho giocato ai pirati malesi
 quanto tempo è trascorso.....

 Altri giorni, altri giochi,
 altri squassi del sangue dinanzi a rivali
 piú elusivi: i pensieri ed i sogni.
 (*I Mari del Sud*)

La inaferrabilidad del tesoro escondido (ya sea en el futuro, ya sea en el origen más

remoto) aparece proyectada «a posteriori», como decurso temporal cuando en realidad el tiempo transcurrido es sólo un efecto del peligroso juego emprendido en la niñez: es ante todo, maduración de un saber y revelación de una imposibilidad *pre-existente*.

Pavese mismo ha sido muy explícito respecto al doble mecanismo de proyección temporal (pasado ↔ futuro) que he intentado analizar aquí. En otro apunte del *Mestiere di vivere* perteneciente a la fase de preparación de *La luna e i falò* (13 de febrero del 49), escribía:

Strano momento in cui (tredici o dodici anni) ti staccavi dal paese, intravedevi il mondo, partivi sulle fantasie (avventure, città, nomi, ritmi enfatici, ignoto) e non sapevi che cominciava un lungo viaggio che, attraverso città avventose nomi rapimenti mondi ignoti, ti avrebbe ricondotto a scoprire *come ricco di tutto quell'avvenire* (subrayado del autor) proprio quel momento del distacco —il momento in cui eri piú paese che mondo— a riguardare indietro. È perché il mondo l'avvenire ora l'hai dentro come passato, come esperienza, come tecnica, e il perenne e ricco mistero si ritrova esser quel tu infantile che non hai fatto in tempo a possedere.

Ese «non far in tempo a possedere» el tú infantil, nace de la condición fantástica de la infancia misma, del carácter eminentemente elusivo, no ya del sueño, sino del instante que conecta el sueño de lo ignoto con el viaje realizado (el «paese» con el «mondo») y que por ello, paradójicamente, es ante todo «distacco» *in fieri*, desajuste espaciotemporal, devenir. La proyección del ser en el futuro tiene como resultado funesto no sólo la imposibilidad de «residir» en el presente, sino la irrepetibilidad de aquella condición anímica soñadora (puesto que el futuro, una vez realizado, deja automáticamente de ser tal). De ahí que la nueva proyección se manifieste como recuerdo, es decir, como sueño de un sueño congelado, caducado, y por tanto inalcanzable.

La causa profunda de esta contradicción la explica Pavese en una página de su escrito teórico *Del mito, del simbolo e d'altro* que conviene citar extensamente:

Nessun bambino ha coscienza di vivere in un mondo mitico. Ciò s'accompagna all'altro noto fatto che nessun bambino sa nulla del «paradiso infantile» in cui a suo tempo l'uomo adulto s'accorrerà di esser vissuto. La ragione è che negli anni mitici il bambino ha assai di meglio da fare che dare un nome al suo stato. Gli tocca vivere questo stato e conoscere il mondo. Ora, da bambini il mondo s'impara a conoscerlo non —come parrebbe— con immediato e originario contatto alle cose, ma attraverso i segni di queste: parole, vignette, racconti. Se si risale un qualunque momento di commozione estatica davanti a qualcosa del mondo, si trova che ci commoviano perché ci siamo già commossi; e ci siamo già commossi perché un giorno qualcosa ci apparve trasfigurato, staccato dal resto, per una parola, una favola, una fantasia che vi si riferiva e lo conteneva. Al bambino questo segno si fa simbolo, perché naturalmente a quel tempo la fantasia gli giunge come realtà, come conoscenza oggettiva e non come invenzione. (Che l'infanzia sia poetica, è soltanto una fantasia dell'età matura). Ma questo simbolo, nella sua assolutezza, solleva alla sua atmosfera la cosa significata, che col tempo diviene nostra forma immaginativa assoluta. Tale la mitopoeia infantile,

e in essa si conferma che le cose si scoprono, si battezzano, soltanto attraverso i ricordi che se ne hanno. Poiché rigorosamente non esiste un «veder le cose la prima volta»: quella che conta è sempre una seconda.

(...). L'ingenuità della barbarie per cui la fantasia è conoscenza oggettiva, non ritorna una volta violata. Il miracolo dell'infanzia è presto sommerso nella conoscenza del reale e permanece soltanto como inconsapevole forma del nostro fantasticare, continuamente disfatta dalla coscienza che ne prendiamo. (en *Saggi letterari*, pp. 273-274)

Donde se hace evidente que la clave de la inaferrabilidad del 'paraíso infantil' (es decir, del instante de disposición fantástica como tensión hacia el futuro) reside en la esencia mítica del conocimiento humano. El «non far in tempo a possedere» nace de la incompatibilidad entre *ser* (el «contacto inmediato e originario alle cose») y *conocer* (es decir, 'poseer' «attraverso i segni di queste»), entre vivir y dar un nombre a lo vivido ('bautizar'). Es imposible, en suma, verse viviendo (o vivir viéndose). Sólo quien ha salido ya del paraíso infantil podrá reconocer como tal el tiempo inconsciente de la niñez; o mejor, el primer atisbo de reconocimiento es suficiente para establecer la distancia equivalente a un largo viaje. Ahora bien, lo verdaderamente paradójico es que ese instante de transición en el que sin haber perdido aún totalmente «l'ingenuità della barbarie» se comienza a fraguar su intuición cognoscitiva *como sueño y búsqueda de otros mundos* (cuando se es «piú paese che mondo»), ese mero espejismo producido por «una parola, una favola», terminará más tarde por aparecer como paradigma de la infancia. En suma, la fantasía se hace irrecuperable (no menos que el estadio inconsciente que la precede) una vez realizada, y por ello mismo —aunque retrospectivamente— se vuelve mítica y misteriosa. Pero bajo el nombre de mito y fantasía se oculta algo tan profundo como el desajuste entre el *ser* y su realización en el tiempo como «devenir», la excisión del hombre entre lo que *es*, concebido como vacío de la conciencia ('ingenuidad de la barbarie') y lo que *conoce* (desdoblado en sueño proyectado y en nostalgia de aquel sueño caducado).

El niño más auténticamente pavesiano no es aquél que vive todavía su adhesión primitiva a las cosas, sino el que ya prefigura su porvenir y contempla al adulto como enigmático símbolo del futuro, sugeridor de fantasías remotas; ese adulto que, en realidad, lleva en sí, como terrible carga de pasado, la visión mítica de su propia infancia (el porvenir convertido en experiencia).

La infancia es por tanto receptora inconsciente de sí misma como mito: proyecta ya en el espacio y en el tiempo aquello que *ahora es*. Por eso su «alter ego», el adulto (ese niño «madurado»), al re-proyectar hacia atrás aquel mito, descubrirá que sólo ha existido el instante intermedio entre dos proyecciones puesto que nadie puede recordar lo que no ha sido objeto de conocimiento. De esta forma el recuerdo y el «ser» —condenados perpetuamente a buscarse («ricordare non è muoversi nel tempo, ma uscirne e sapere chi siamo», *L'adolescenza, Saggi letterari*, p. 286)— guardarán siempre una distancia insalvable. De ahí la interdependencia entre fantasía y recuerdo, pero también su reversibilidad.

Hay un episodio de *La luna e i falò* que sintetiza magistralmente la tragedia del mecanismo aquí descrito y nos reconduce a la raíz de la visión «en abîme» con la que este análisis ha comenzado. Anguilla encuentra a Cinto, el niño que ahora habita la casa donde él vivió en su infancia. El protagonista se esfuerza por identificarse con la figura de su «doble» (por lo demás edípicamente cojo), pero al mismo tiempo trata de re-presentar ante los ojos del chiquillo la Gaminella del pasado (que para él es, retrospectivamente, un mundo mítico) mientras sugiere con su misma actual condición de viajero la existencia de mundos desconocidos y lejanos:

Chiesi a Cinto se i noccioli li aveva ancora conosciuti. Piantato sul piede sano, mi guardò incredulo, e mi disse che in fondo alla riva ce n'era ancora qualche pianta (...). Mi vergognai del mio vestito, della camicia, delle scarpe. Da quanto tempo non andavo più scalzo? Per convincere Cinto che un tempo ero stato anch'io come lui, non bastava che gli parlassi così di Gaminella. Per lui Gaminella era il mondo e tutti gliene parlavano così. Che cosa avrei detto ai miei tempi se mi fosse comparso davanti un omone come me e io l'avessi accompagnato nei beni? Ebbi un momento l'illusione che a casa mi aspettassero le ragazze e la capra e che a loro avrei raccontato glorioso il grande fatto. (pp. 26-27)

En este breve texto se esconde toda la tragedia del desdoblamiento y la especularidad *ad infinitum* que el concepto pavesiano de mito encierra. La repentina ilusión de vuelta al pasado (a través de la identificación entre el muchacho y el adulto), nace de la doble autoproyección fantástica que tiene lugar entre los dos sujetos. El Cinto real se confunde con el Anguilla pasado una vez convertido Cinto en receptor de mitos (es decir, excindido), cuando ante él aparece ese mito al cuadrado que es el «omone» en busca de sí mismo. Y el reencuentro queda necesariamente frustrado porque la cosa recordada carece de consistencia objetiva: es el instante que ya contenía *in nuce* esa misma visión «en abîme».

Un viaje ('madurar') no es, al fin y al cabo, más que la dilatación de ese instante. Así, la afirmación típicamente pavesiana según la cual «soltanto le cose ricordate sono vere» (*Il mestiere di vivere*, 28.I.42) es, por su propia naturaleza reversible: no hay cosas verdaderas, sino recuerdo. Para viajar basta perder, aunque sólo sea por un segundo, la convicción de que el mundo está «aquí y ahora». El juego de cerrar y abrir los ojos al que se abandona Cinto no menos que el Anguilla de antaño, cumple exactamente esa función fatal de extrañamiento entre el yo y el mundo (*conditio sine qua non* de la futura evocación): «Capivo che da ragazzo, anche quando facevo correre la capra, quando d'inverno rompevo con rabbia le fascine mettendoci il piede sopra, o giocavo, chiudendo gli occhi per provare se riaprendoli la collina era scomparsa— anche allora mi preparavo al mio destino, a vivere senza una casa, a sperare che di là dalle colline ci fosse un paese piú bello e piú ricco.» (*La luna e i falò*, p. 33), prefiguración del viaje que —como sabemos— también incluye la anticipación del recuerdo: «Certi giorni, —leemos en *Le Langhe*, el relato germinal de *La luna e i falò*— studiavo con piú attenzione del solito il profilo della collina, poi chiudevo gli occhi e mi

fingevo di essere già per il mondo a ripensare per filo e per segno al noto paesaggio.» (en *Feria d'agosto*, p. 17).

No me parece excesivo insistir en la idea: desdoblamiento y recuerdo son (como recuerdo y fantasía) interdependientes, y reconducen indefinidamente uno a otro. Por eso «L'uomo e il ragazzo s'ignorano e si cercano, vivono insieme e non lo sanno, e ritrovandosi, han bisogno di star soli» (*Fine d'agosto*, en *Feria d'agosto*, p. 13), y ¿qué otra cosa es ese «bisogno di star soli», apenas reunidas las dos partes del yo y del tiempo, sino el reconocer como mito recíproco y descubrir por tanto la ausencia de un origen que las trascienda?, ¿qué otra cosa constituye la esencia simbólica (alusiva a un significado inaferrable) del mito, sino la condena a conjugar simultáneamente los verbos 'descubrir' y 'recordar' en el perpetuo reproducirse del mecanismo que convierte la «primera vez» en «segunda vez»? : «È evidente —reconocerá Cesare Pavese— che non può avere inizio il simbolo d'una realtà —noi stessi— la quale per il nostro istinto non ha avuto inizio, ma è». (cfr. *Mal di mestiere*, en *Saggi letterari*, p. 278), donde el binomio «ser» = «carecer de principio» reconduce la esencia atemporal a su contrario a la idea de repetición y de «segunda vez». Así, el intento de recordar para salir fuera del tiempo «e sapere chi siamo» culmina en el horror de descubrir que «ciò ch'è stato sarà»⁷ porque «ciò che si fa, si farà ancora e anzi si è già fatto in un passato lontano» (*Il mestiere di vivere*, 4.IV.41).

Creo haber puesto suficientemente de manifiesto la relación de equivalencia sobre la que se fundan las aparentes dicotomías pavesianas: niño / adulto, pasado / futuro, y el hecho de que la raíz de la reversibilidad de estos contrarios reside en el concepto de mito como vehículo de percepción del mundo. El problema, de por sí insoluble, obligará a Pavese a oscilar entre afirmaciones como «L'unica gioia al mondo è cominciare» (diario, 23.XI.37) y «niente comincia se non l'indomani» (*Storia segreta, Feria d'agosto*, p. 185): entre la búsqueda del «ser» como origen y «scoperta», y su hallazgo como «avvenire» y repetición. Por lo demás sus escritos están sembrados de afirmaciones «límite» en las que esta circularidad del pensamiento se pone al descubierto y se revela como «cul de sac»: «Strana mania —dirá por ejemplo en una apunte del *Mestiere di vivere* fechado 25.XII.48— di volere il doppiò d'ogni cosa: del corpo l'anima, del passato il ricordo, dell'opera d'arte la valutazione, di se stesso il figlio... Altrimenti, i primi termini ci parrebbero sprecati, vani. E i secondi allora?». Lo cual equivale a confesar que «sprecato» es el pasado no menos que su 'segundo término', el recuerdo. Y, en efecto, la interpretación pavesiana del mito de Orfeo se funda en la función destructiva que la evocación tiene sobre lo evocado. Orfeo, que a punto de salir de los infiernos tras recobrar a Eurídice gracias a su canto, se vuelve a mirarla y la pierde para siempre, explica así su gesto en los *Dialoghi con Leucò*: «Io cercavo ben altro laggiù che il suo amore.

7 «Quasi tutti —pare— rintracciano nell'infanzia i segni dell'orrore adulto. Indagare questo vivaio di retrospettive scoperte, di sbigottimenti, questo loro angoscioso ritrovarsi prefigurati in gesti e parole irreparabili dell'infanzia. I Fioretti del Diavolo. Contemplare senza posa quest'orrore: ciò ch'è stato, sarà», *Il mestiere di vivere*, 23.XII.37.

Cercavo un passato ch'Euridice non sa», y a la objección de Bacca: «E così tu che cantando avevi riavuto il passato, l'hai respinto e distrutto», responde: «Fu un vero passato soltanto nel canto (...). Già salendo il sentiero quel passato svaniva, si faceva ricordo, sapeva di morte» (pp. 77-78).

Y es que quien busca un recuerdo está condenado a encontrarlo (a enfrentarse con el desajuste espaciotemporal que constituye su origen). De ahí también la otra idea típicamente pavesiana de «destino» que aparece encarnada en el Ippolito de los *Dialoghi con Leucò*, ese joven cazador condenado a vivir en el terrible país de Hesperia («senza cose passate, un paese di morti..., dove tutto è nuovo») por haber salido un día en busca del «paese infantile del mattino»:

...una volta —ero ancora ragazzo— pensai che dietro i monti di casa, lontano, dove il sole calava —bastava andare, andare sempre— sarei giunto al paese infantile del mattino, della caccia, del gioco perenne. Uno schiavo mi disse: «Bada a quel che desideri, piccolo. Gli dèi lo concedono sempre». Era questo. Non sapevo di volere la morte. (p. 107)

¿Cómo podía Pavese eludir esta fatalidad sino intentando dilatar indefinidamente el instante del canto órfico: ese momento en que se evoca el recuerdo sin destruirlo todavía, en que se es «piú paese che mondo»?

Tal dilatación —la poesía suscitada por las musas, hijas de Mnemósine— puede ser concebida únicamente como movimiento oscilatorio entre *mitos* y *logos* (entre la evocación de un pasado que se ignora y el momento en que Euridice «sí sa»). Así, cuando Pavese define la tarea de los poetas dirá: «È loro compito un compromesso, un parziale tradimento dell'ingenuità, un tentativo di vedere, nel gorgo del mito che li afferra, il piú nitidamente possibile ma soltanto fino al punto che la bella favola non si dissolva in naturalità» (*Del mito, del simbolo e d'altro*, p. 276), fundando el arte como riesgo de autodisolución que ha de vivirse con «cautela disperata». Oscilación y compromiso que indica hasta qué punto el escritor concebía el mito como algo no menos peligroso que su conocimiento racional (puesto que no es al fin y al cabo sino vacío del «ser» que alude a sí mismo: 'segunda vez' que se sugiere como «origen») y cómo era consciente de la relación de interdependencia que los une (puesto que el misterio es ante todo provación a ser desentrañado y destruido: «Che cos'è che può inquietarci, esasperarci, impegnarci fino in fondo per farsi violare, rischiarare, conoscere, se non l'inviolato, il presentito, l'ignoto?, *Il mito, Saggi letterari*, p. 319).

Así, la victoria del arte sobre *logos* se revela como derrota del poeta frente al mito y descubrimiento de la ambigua dialéctica que los hace interdependientes («via via che il pensiero logico si costruisce e si organizza —escribe Mario Untersteiner en *La fisiologia del mito*, libro, cómo es sabido, muy tenido en cuenta por Pavese al elaborar sus *Dialoghi con Leucò*— scopre preformate nelle rappresentazioni mitiche le proprie categorie»⁸), la misma dialéctica que subyace al contraste viaje / retorno o pasado / recuerdo.

8 Cito por la ed. de 1972, la Nuova Italia, Firenze, p. 8. El libro apareció en 1946.

Pero si el mito, como «rito che santificò la realtà» («Prima che favola, vicenda meravigliosa, il mito fu una semplice norma, un comportamento significativo, un rito che santificò la realtà», *Il mito*, p. 315) y el pensamiento lógico cuya máxima manifestación es el lenguaje en cuanto dilatación del nombre originario («atraveso il linguaggio ci siamo contrapposti alle cose e abbiamo imparato a valutarle e contemplarle», *Mal di mestiere, Saggi letterari*, p. 288)⁹, esconden su recíproca identidad en el momento auroral del «ser» («a volte mi domando se furono prima le cose o quei nomi»), es la pregunta conclusiva de *I dialoghi con Leucò*, y su respuesta: «fueron insieme», p. 170), este instante primitivo («l'indistinto irrazionale», «il selvaggio», el Caos) tan inútilmente suscitado como exorcizado¹⁰ aparece como significado último de ambos.

Pudiera creerse que, de este modo, el camino emprendido para llegar al final (o al principio) de la *quêsit* encuentra aquí —en la revelación del «ser» como Caos— su deseada, aunque terrificante, conclusión. Pero ¿qué es lo salvaje sino «mistero, possibilità aperta» («Il selvaggio come tale non ha in fondo realtà. È ciò che le cose erano in quanto inumane... Selvaggio vuol dire mistero, possibilità aperta», *Il mestiere di vivere*, 10.VII.47)?, ¿qué otra cosa sino la reversibilidad de *mitos* y *logos*, es decir el Vacío absoluto del que surge la identidad entre aquello que *es* y no se conoce, y lo que al *conocerse*, no es?

La posibilidad de romper el círculo por su origen o su final fundando distinciones y antinomias reales, le está vedada al pensamiento pavesiano. Pensamiento que se asienta, por el contrario, en la transitividad *ad infinitum* de los conceptos («si valuta una realtà soltanto filtrandola attraverso un'altra», *Il mestiere di vivere*, 3.VII.44). De ahí la frecuencia con que las imágenes se invierten en sus textos: la «grotta» y la «vetta», es decir, el «scavo» y la ascensión¹¹ que parecen trazar dos itinerarios antitéticos, en realidad desembocan ambos en el misterio concebido a la vez

9 Cfr. Esta otra cita significativa: «(ai misteri) siamo tentati di dar la parola, per conoscerli e possederli meglio. E dar la parola vuol dire riudirli a un livello umano e cittadino, farne appunto parole, da esprimere e significare la torbida atroce pullulante selva umana» (*La selva, Saggi letterari*, p. 291).

10 Pero suscitar y exorcizar ¿no terminan por ser en este caso la misma cosa? Ambas operaciones parecen ser, en efecto, la finalidad perseguida por el *nombre* (y mitos 'bautiza' el caos imponiéndole un esquema simbólico no menos que *logos* contraponiéndose racionalmente a la 'cosa'), que es invocación de lo nombrado, usándose a sí mismo como «doble».

11 Si según Eliade, la ascensión constituye el «viaje en sí» (*Images et symboles*, Paris 1952, p. 63), para G. Bachelard «nous imaginons l'élan vers le haut et nous connaissons la chute vers le bas» (*L'air et les songes*, Paris 1943, p. 108); esta inversión de itinerarios propia de la imaginación antropológica viene a coincidir, como demuestra Gilbert Durand en *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris 1969, especialmente la parte dedicada a «La Descente et la Coupe»), con la idea de reflejo como factor de desdoblamiento. Por lo demás, sería imposible pretender agotar aquí el repertorio de imágenes invertidas presente en la obra de Cesare Pavese. Baste pensar en conceptos como el de campo y ciudad, a los que me he referido al comienzo de estas líneas, los cuales anulan su relación antinómica en una frase como ésta: «La città e la donna ci usano una ferocia della quale ogni campagna incolta è soltanto un simbolo» (*La selva, Saggi letterari*, p. 291), o en la vertiginosa perspectiva desde la que el escritor afirma: «Io il mare l'ho sempre immaginato come un cielo sereno visto dietro l'acqua» (*Il mare, FERIA d'agosto*, p. 63).

como *vacío* y como *secreto* del ser universal: «discendere nella tenebra feconda delle origini dove ci accoglie l'universale umano», *Stato di grazia, Saggi letterari*, p. 281, o subir a la cima de la montaña mítica para confesar: «Ma qui c'era di bello ch'era la punta della collina e tutto finiva nel vuoto», *La luna e i falò*, p. 36, no entraña diferencia alguna, puesto que al final la pregunta de Tiresia: «Non sai ancora che sotto la terra c'è roccia e che il cielo piú azzuro è il piú vuoto?» (*Dialoghi con Leucò*, p. 21) deshace el espejismo de los contrarios.

El misterio es que no hay misterio y sin embargo lo esperamos; que el origen mítico (ese «fatto avvenuto una volta per tutte», *El mito, del simbolo e d'altro*, p. 272) se revela como «volver a empezar» en un incesante recorrido cuya imagen topográfica aparece sintetizada así en un relato de *Feria d'agosto*: «Tutte le strade finiscono al mare..., dove ci sono i porti. Di là ci s'imbarca e si va nelle isole, dove gli stradoni riprendono.» (*Il mare*, p. 64).

En este círculo sin salida —que es el rastro dejado por el punto de origen perpetuamente desplazado en las sucesivas metamorfosis que lo transforman de «primera» en «segunda vez»— las únicas experiencias posibles son la *esperanza* y la *lejanía* («La collina è tutta fatta di cose distanti», *Storia segreta, Feria d'agosto*, p. 183) en un tiempo que se instaura como instante de la *inminencia*, es decir, del misterio perpetuamente diferido:

Dietro il campo, una terra in salita, c'era il cielo vuoto. «Quest'è un luogo da ritornaci», dissi, e scappai quasi subito, sulla bicicletta, come se dovessi portare la notizia a qualcuno che stesse lontano. Ero io che stavo lontano, lontano da tutti i campi di granturco e da tutti i cieli vuoti. (*Il campo di granturco, Feria d'agosto*, p. 15)

Neache nella vigna il tempo passa; la sua stagione è settembre e torna sempre, e appare eterna. Solamente un ragazzo la conosce davvero; sono passati gli anni, ma davanti alla vigna l'uomo adulto contemplandola ritrova il ragazzo. Il sospetto di ciò che deve —che è dovuto— accadere, la mantiene la stessa e risuscita nel ricordo l'infanzia. Ma nulla è veramente accaduto e il ragazzo non sapeva di attendere, ciò che adesso sfugge anche al ricordo. E ciò che non accadde al principio non può accadere mai piú (*La vigna, Feria d'agosto*, p. 154).

Lejanía, pues, ante todo, del «ser» frente a sí mismo («Ero io che stavo lontano»), espera como falso recuerdo y sospecha de un vacío: contemplación del abismo que media entre la atemporalidad del ser y la temporalidad del devenir, tanto más profundo cuanto más parece anularse la distancia. Porque lo verdaderamente trágico de este desdoblamiento del ser que lo aleja irreparablemente de sí mismo, no es la vivencia extrema de tal lejanía (esa vivencia no es otra cosa que la muerte), sino su percepción incompleta, excindida a su vez en el contradictorio proyecto de «risalire» el pasado y la intención de 'detenerse en él' («il difficile non è risalire il passato bensì soffermarcisi», *L'adolescenza, Seggi letterari*, p. 285), es decir, de conquistar la atemporalidad a través del tiempo. Por eso el final de la *quête* (en *La luna e i falò*): ese remontar la corriente de los años à rebours concebido como

ripeness culmina con la ascensión del protagonista a la cima de la colina mítica, donde escucha un relato de sangre y de sexo (los dos ingredientes de lo 'salvaje' caótico) que es hoguera (*falò*) sacrificial en la que arde el último recuerdo de su infancia. Se cumple así el destino del hombre —bastardo por naturaleza—: destino de no tener un destino ni un origen precisamente porque los encuentra reunidos. Así, Edipo y el más vulgar de los vagabundos, cierran y abren la misma parábola:

Ma viene il giorno che ritorni al Citerone —dice en efecto Edipto al Mendicante en los *Dialoghi con Leucò*— e tu piú non ci pensi, la montagna è per te un'altra infanzia, la vedi ogni giorno e magari ci sali. Poi qualcuno ti dice che sei nato lassù. E tutto crolla. (p. 67)

Si escribir (oscilar entre *mitos* y *logos*) es vivir como condena la perpetua renovación del mito mediante la destrucción ritual del misterio evocado («La ragione ultima —e prima— per cui ci s'induce a comporre una favola, è la smania di ridurre a chiarezza l'indistinto irrazionale che cova in fondo alla nostra esperienza», *Raccontare è monotono, Saggi letterari*, p. 305), si es, en suma, *ripeness*, la operación artística reproduce su propio contenido. De este modo la visión en *abîme* incluye a Pavese poeta, el Pavese que afirmaba soportar la existencia sólo viviendo «con l'anima altrove» («Vivere in un mambiente è bello solo quando l'anima è altrove», diario, 5.IV.45), algo muy parecido a estar muerto, y no demasiado inverosímil como hipótesis interpretativa de su «monolito» si el 10 de abril de 1949 —cuatro meses después de terminar *La luna e i falò*; un año antes de poner fin a su vida— consignaba este apunte en *Il mestiere di vivere*: «In fondo tu scrivi per essere come morto, per parlare da fuori del tempo, per farti a tutti ricordo».

MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ