

Figuras de la memoria y la amistad: Cesare Pavese en Natalia Ginzburg¹

Hebe Castaño*
Universidad Nacional del Comahue
hebe_cast@yahoo.com.ar

RESUMEN

En el presente escrito, se analizan dos ensayos de Natalia Ginzburg sobre Cesare Pavese: uno, "*Ritratto d'un amico*", de 1957; el otro, "*Il mio Pavese. Rispettare i morti*", publicado en *La Stampa* el 21 de agosto de 1990. Ambos textos permiten poner en juego una serie de problemas en torno a las figuraciones y autofiguraciones construidas en relación con la memoria y la experiencia de la amistad y la pérdida hechas relato.

Los retratos que configura la escritora italiana sobre Pavese son el producto de una memoria pensante, una memoria hecha por la dialéctica del duelo en el primer texto y por la necesidad de defender públicamente, en el caso del segundo, la imagen de quien en vida fue no solo un ícono cultural para una generación antifascista, sino también un compañero de ruta.

Natalia Ginzburg, al representar la figura de Pavese, da forma a una parte de su propia autobiografía, simbólicamente construida a través del lenguaje. Así, en la medida que el otro es pensado, el biógrafo también se escribe en ese otro, otorga un sentido a sus vidas "a través de la vía despojadora del entendimiento". Paul de Man y Jaques Derrida aportan las categorías teóricas necesarias para el análisis.

Palabras clave: Ensayo. Autobiografía. Amistad. Pérdida. Figuras

Figures of Memory and Friendship: Cesare Pavese in Natalia Ginzburg

ABSTRACT

In this writing, two biographical essays by Natalia Ginzburg about Cesare Pavese are analyzed: one, "*Ritratto d'un amico*", from 1957; the other, "*Il mio Pavese. Rispettare i morti*", published in *La Stampa* on August 21, 1990. Both texts allow to bring into play a number of problems around figurations and self-figurations built in relation to the memory and the experience of friendship and loss turned into stories.

The portraits set up by the Italian writer about Pavese are the product of a thinking memory, a memoir made by the dialectic of bereavement in the first text, and in the second, the need to publicly defend the image of whom was not only a cultural icon for an antifascist generation but also a road companion.

By representing the figure of Pavese, Natalia Ginzburg gives form to a part of her own autobiography, symbolically built through language. Thus, as the other is thought about, the biographer also writes herself on the other, and gives a meaning to their lives through "the stripping way of understanding". Paul de Man and Jaques Derrida provide the theoretical categories for this analysis.

Key words: Essay. Autobiography. Friendship. Loss. Figures

“... ¿cómo se podría encontrar una huella
sin dejar estampada la propia?”
Eduardo Grüner, en *El ensayo, un género culpable*

Maurice Blanchot (2007) se pregunta cómo es posible aceptar hablar de un amigo, ese que nunca debería ser tema de nuestra conversación, porque un amigo solo puede ser aquel que nos habla o aquel al que le hablamos en un presente. Hablar del amigo es aceptar irremediamente su ausencia e intentar llenar un vacío para soportar el dolor. Es cierto que siempre quedan los libros del que no está -nos recuerda el intelectual francés- y ellos remiten a una existencia que se despliega en la historia, y en el caso de los escritores, más precisamente en la historia literaria, la peor de todas, según su opinión, porque transforma en conocimiento su propia aprehensión del amigo muerto. Sin embargo, ¿podemos estar seguros de que ese “yo” de la letra escrita habla del mismo que uno ha conocido?

Hay dos textos con impronta biográfica (y autobiográfica, como veremos) sumamente reveladores de Natalia Ginzburg sobre Cesare Pavese: uno, “*Ritratto d’un amico*”, de 1957; el otro, “*Il mio Pavese. Rispettare i morti*”, publicado en *La Stampa* el 21 de agosto de 1990. Ambos ensayos ponen en juego una serie de problemas en torno a la experiencia de la amistad, la pérdida, y la memoria hecha relato. El extenso espacio de tiempo que separa un escrito del otro acusa un retorno distinto a la figura del amigo. El primero de estos textos esboza un retrato personal y a la vez compartido por todo un grupo literario sobre el escritor piamontés, una figura reconocible seguramente para aquellos con los que compartió una amistad. El segundo, exhibe la marca de una defensa: la de quien está autorizada a hablar del amigo muerto desde un presente de la enunciación, ese otro que

ahora no puede defenderse por sí mismo, y sobre cuya memoria es necesario ejercer cierta custodia por parte de los que todavía siguen vivos.



Cuando alguien ya se ha ido, solo queda la escritura que remite a una existencia, pero lo que se ausenta de la vida ya no tiene una presencia, se ha perdido para siempre. De este modo, la escritura trae una figura nueva del que se fue, distinta del que existía y nos era próximo, y cuyo pensamiento se abría a nosotros a través de la amistad. Resulta imposible llegar a la verdad de un ser que se escurre, se desliza tanto en la presencia como en la ausencia; es necesario aceptar que hay algo en el otro siempre desconocido, algo extraño, tanto como lo hay en nosotros mismos. La escritura, entonces, solo pretende llenar un vacío cuando ya no es posible hablarle al otro, cuando ese otro ya no podrá responder a su nombre. Y, justamente, es en el lugar de la memoria, donde el nombre evoca al hombre y le sobrevive. Pero, la memoria no puede resucitar lo que existió realmente. Inseparables, nombre y memoria, ambos están hechos de la misma materia, el lenguaje. Por esto mismo, para De Man (1991), el nombre puede repetirse en ausencia de su portador y ocultar su singularidad, al igual que el pronombre “yo”. El poder de la memoria reside no en su capacidad para resucitar una si-

tuación o un sentimiento que existieron verdaderamente, sino en que es un acto constitutivo de la mente ligado a su propio presente y orientado hacia el futuro de su propia elaboración. Tiempo y memoria son figuras, marcas que el presente deja en un instante: “En la memorización, en el pensamiento y, por extensión, en la manifestación sensorial del pensamiento como ‘arte’ de la escritura, tratamos sólo con signos. La memoria oculta la remembranza (o recordación) tal como el yo se oculta a sí mismo.” (Derrida, 1988: 67). Así, la memoria permanecería como huellas discontinuas (restaurar la continuidad de la vida es imposible) de un pasado que nunca ha sido presente; huellas que nunca ocupan la forma de una presencia, sino que vienen del futuro y lo comprometen. Esas huellas o supervivencias son “las figuras tendientes hacia el futuro a través de un presente fabulado, figuras que inscribimos porque puedan sobrevivirnos más allá del presente de su inscripción: signos, palabras, nombres, letras” (Derrida, 1988:70). El pasado y en ese pasado el otro como “pasado absoluto”, nunca podrá ser recobrado tal como existió. Sólo el arte de la memoria, a través de los signos que construyen una ficción, puede traer una furtiva figura fantasmal, que ya no es el hombre sino la realización a través de la ficción de lo que existía en potencia en ese hombre.

En este sentido, el retrato de Pavese que Natalia Ginzburg realiza es el producto de su memoria pensante, memoria hecha por la dialéctica del duelo, una apropiación simbólica de la recordación interior: recuerda lo que cree que debe evocar, lo que es necesario resucitar a través del arte de la memoria y de la memoria del arte.

Comencemos por el primero de los ensayos, “*Ritratto d’un amico*”, el cual fue luego nuevamente publicado en el volumen *Le piccole virtù*, en 1962. To-

dos los textos de este libro comparten una característica genérica: están a mitad de camino entre el ensayo y la autobiografía, y se puede decir que ya desde el prefacio que acompaña a la primera edición y en otro posterior, de 1983, aparece claramente la constitución de un narrador-ensayista² típico de una gran parte de la producción literaria de Natalia Ginzburg. Pero este narrador, a diferencia de lo que ocurre en otros textos del mismo libro, está aquí en una primera persona plural, un “nosotros” que remite a un grupo, el de los amigos, intelectuales y militantes de una generación, de toda una época, que, para cuando se está escribiendo este retrato, ya se había transformado sustancialmente. En 1957, el neorrealismo en literatura estaba agotándose, junto a mucha otra literatura de tipo testimonial y las discusiones tomaban nuevos rumbos, en una sociedad que también cambiaba. Es probable que la nostalgia de un tiempo ido haya llevado a la Ginzburg a escribir, siete años después de la desaparición física de Pavese, un retrato del amigo muerto: la nostalgia que genera la ausencia del que ya no está, pero también quizá la nostalgia de un tiempo ya ido que ese “nosotros” y Pavese compartieron.

Un retrato no es nunca una copia de lo real, en tanto que es “una interpretación o, mejor dicho, una búsqueda de la verdad mediante la interpretación.” (Ricoeur, 1998: 82). Tal vez por esto, Natalia Ginzburg no comienza su retrato hablando directamente del amigo, al que nunca menciona por su nombre en este ensayo, sino que intenta hacerlo retornar a través de lo que él era para ella, todo aquello en lo que Pavese se definía y su nombre actualizaba. Seguramente, no era necesario nombrarlo porque el autor de *Paesi Tuoi* resultaba reconocible a sus contemporáneos, dadas las características que de él se enuncian en este escrito. Lo que importaba, entonces, más que escribir el nombre de Cesare

Pavese, eran las imágenes con las que la Ginzburg lo traía de vuelta entre los vivos, imágenes originadas en el presente de su amistad.



La evocación del amigo muerto comienza con la de la ciudad de Turín donde todos vivieron en otro tiempo. Esto no es un detalle menor si se está hablando de Pavese. Es sabido que uno de sus núcleos temáticos fue justamente la ciudad, más precisamente la oposición entre la ciudad y el campo. Turín es la ciudad de la adolescencia y la juventud para Pavese, ciudad donde se realiza como escritor y donde la memoria de la Ginzburg ubica intensa y emotivamente la figura del amigo. Desde la primera frase la ciudad se pone en relación con el tiempo [“La ciudad que amaba nuestro amigo sigue siendo la misma” (Ginzburg, 2006:25)], aspecto que también reenvía al que ya no está entre los vivos, a ese escritor que buscó afanosamente construirse un espacio fuera del tiempo, a través de un complejo pensamiento sobre el mito ligado a los lugares del recuerdo. La ciudad que se retrata a la par del amigo no ha cambiado para la autora desde que él se fuera definitivamente, y los antiguos nombres de la Turín de entonces evocan en ese “nosotros”, en el que se escuda la voz narradora, los recuerdos de la infancia y la juventud. Así, también, la ciudad es el hogar- espacio compartido

en el pasado por esa especie de generación nombrada en plural que, sin embargo, en el “ahora” ya no podría vivir allí, porque

...ya no tenemos motivos para estar en nuestra casa, porque aquí, en nuestra casa, en nuestra ciudad, ya quedan pocas cosas vivas, y nos recibe una multitud de recuerdos y de sombras. (Ginzburg, 2006: 25)

Es importante subrayar cómo la Ginzburg apela a la repetición de algunos términos tales como “ciudad”, “casa”, “juventud” para ir configurando el espacio de la ciudad y del amigo muerto. El delicado hilo de la memoria y su arte va uniendo en este texto evocativo los instantes de una experiencia construida por y a través del lenguaje, un arte de la memoria que intenta recuperar las huellas de una presencia a través de los signos, la escritura. Ese arte, producto de una memoria pensante, es el que pone en relación la ciudad con el escritor a través de una operación de ficcionalización personal:

Ahora nos damos cuenta de que nuestra ciudad se parece al amigo que hemos perdido y que tanto la amaba; es, como era él, laboriosa, ceñuda en su actividad febril y terca, y, al mismo tiempo, apática y dispuesta a holgazanear y a soñar (Ginzburg, 2006: 27).

Es en el “ahora”, vale decir, en el momento en que se escribe, cuando el escritor piemontés es traído nuevamente a la existencia a través del lenguaje, cuando se vuelve visible para la voz narradora lo que la experiencia parece no haber permitido ver con claridad mientras la vida fluía en el presente de aquella amistad. La imagen de Pavese se va construyendo metonímicamente a partir de los fragmentos de lo que fue una totalidad existente, algunas de las partes de lo que queda de un todo: “su alta figura con el abrigo oscuro de trabi-

lla, el rostro oscuro tras el cuello, el sombrero calado hasta los ojos”, “su largo paso” con el que “medía” la ciudad, “la fea bufanda clara” enrollada en su cuello, “los mechones de su cabello”, “su caligrafía ancha y rápida”. El amigo desaparecido es un fantasma que ronda la ciudad, una aparición furtiva en un instante de duración, “presencia sin presente”, en términos de Derrida, un fantasma sin nombre cuyos atributos dispersos resultan sin duda igualmente reconocibles.

Este retrato de Natalia Ginzburg sobre Pavese es una evocación construida con retazos del hombre y de su obra, fragmentos que remiten al hombre sin nombrarlo y a su obra, cuyas características literarias fundamentales son recuperadas por su amiga: la ciudad, las colinas, la soledad, el carácter de extranjero entre los hombres; en fin, la contradicción existencial que aleteó hasta el último aliento de Pavese. La comparación que le atribuye ese “nosotros”, la de vivir hasta el final como un adolescente, pertenece también a las inquietudes más personales del propio escritor. Esta actitud adolescente contra la que él confiesa luchar en su diario a cada instante, actitud que valoraba negativamente como romántica.³

Fiel a su intención de decir la verdad a través del arte, la autora no intenta construir una imagen en bronce para el panteón de las grandes personalidades literarias, sino que su intento busca fijar también los aspectos de carácter más sombríos del personaje Pavese: “conversar con él nunca era fácil” (Ginzburg, 2006: 29), “nos trataba con modales bruscos” (2006: 29), “le gustaba saberlo siempre todo, y no nos daba nunca la satisfacción de contarle algo nuevo” (2006: 30), “decía, era incapaz de querer a sus amigos cuando estaban lejos, no quería sufrir por su ausencia” (2006: 31). Pero todos estos rasgos funcionan en el texto de un modo que pare-

ce perseguir una mirada piadosa hacia Pavese, es decir, lograr un efecto opuesto, en tanto intenta comprender, sin compartirlas, las inquietudes de esa existencia y su trágico gesto final. Todo va confluyendo hacia el cierre del ensayo en la construcción de una figura solitaria y de pensamiento tortuoso, la de un ser distanciado de los hombres, cada vez más encerrado en sí mismo, atrapado en su soledad.

Para nosotros no fue un maestro, a pesar de que nos había enseñado muchas cosas, porque nos dábamos perfecta cuenta de las absurdas y tortuosas complicaciones de pensamiento en que aprisionaba su alma sencilla, y habríamos querido enseñarle algunas cosas, enseñarle a vivir de un modo más elemental y respirable; pero nunca hubo manera de enseñarle nada, porque cuando intentábamos exponerle nuestras razones, levantaba una mano y decía que él ya lo sabía todo. (Ginzburg, 2006: 32)

...no lográbamos decirle que veíamos claramente en qué se equivocaba: en su resistencia a doblegarse y amar el curso cotidiano de la existencia, que avanza uniforme y *aparentemente sin secretos*. (Ginzburg, 2006: 33)
[El subrayado es nuestro]

Ese “nosotros” que lamenta no haber podido “enseñarle nada” no logró tampoco desde la amistad que los unía evitar el suicidio de Pavese, ese “vicio absurdo” que desde la adolescencia lo tentaba. Observemos, además, que el pensamiento “enrevesado e inexorable” que señala la voz narradora en el amigo es el producto de una actitud contraria a la que esa misma voz propone para enfrentar la vida, la que “aparentemente” no tiene secretos y, si los tuviera, parece decirnos que es inútil intentar descifrarlos destruyendo la propia existencia en esa búsqueda.

Este texto de Natalia Ginzburg nos revela a los lectores una forma de estar en el mundo propia quizá de una sobreviviente. Desde un principio, perteneció a un grupo de intelectuales al que ingresó de la mano de su esposo, Leone Ginzburg, íntimo amigo de Pavese. Ambos fueron el alma intelectual de la editorial Einaudi. Al poco tiempo de casada, Natalia tuvo que vivir también el exilio interno en los Abruzos y, de golpe tuvo que enfrentar, siendo muy joven y con dos hijos pequeños, la muerte de su marido, torturado y asesinado por los alemanes en 1944.

A diferencia de Pavese, quien la protegió e impulsó su carrera como escritora, más aún, quien intercedió para que ella pudiera tener un empleo estable en la casa Editorial Einaudi, la actitud de la Ginzburg frente a un tiempo sumamente difícil de la historia italiana fue siempre, pese a todas las duras experiencias vividas, constructiva.

Dice Domenico Scarpa⁴ de esta autora:

La Natalia Ginzburg che esce dalla guerra, nel 1945, è divisa tra forza e dolore: una figura timida, spaurita, ammutolita, e insieme una figura respirante e spavalda, pronta a mischiarsi alla vita che ricomincia. “Era quella d'altronde un'epoca in cui ogni giorno si conoscevano persone nuove o accadevano dei fatti, ed era un'epoca, nonostante il singolo dolore in cui poteva essere immerso il destino di ognuno, di universale gioia e sete di conoscere le persone e stare in mezzo ai fatti”. Era, anche quella, una forma dell'ubriacatura di realtà e di parole che percorreva il nostro paese. Mai come allora, forse, si ebbe l'impressione di vivere perpetuamente all'aria aperta, di vivere una vita provvisoria e spalancata su un

gran numero di strade, e anche le case sventrate e i cumuli di macerie incoraggiavano quell'esistenza all'addiaccio, in una sorta di euforica operosa gesticolante disperazione (1998: XXII)⁵.

Según Scarpa, el propio Pavese vio en Natalia Ginzburg cierta actitud de complacencia en simplificar los sucesos de la vida a través de una espontaneidad primitiva. Pero para este crítico, que la autora aparente ser obtusa, algo tonta o poco inteligente, es un modo de mantener encendida la duda sobre ella misma, sobre su propio ser y observa que hay un método en esta inteligencia instintiva, visceral y oscura, una leyenda que ha alimentado ella misma y con la que juega literariamente. Pavese ve en este juego una provocación y así lo anota en su diario el 5 de febrero de 1948.⁶ Es natural que él observara de este modo la actitud de Natalia Ginzburg, pues en ese tiempo, dos años antes de su suicidio, estaba más que nunca viviendo una tensión inconciliable entre él mismo y la vida: no podía sanar y para él esta era la tragedia que ninguna simplicidad podía superar. Su visión de la vida era trágica. Él había elegido la lucidez y la conciencia, y lúcida y consciente fue su acción final.

Pavese, nos dice la voz narradora de este retrato, asumiendo de un modo excepcional una actitud de un saber más simple, profundo y reflexivo, se equivocaba “en su resistencia a doblegarse y amar el curso cotidiano de la vida”; y también se equivocaba en su ceñuda soledad, que lo llevó a tener una actitud interior y contemplativa, alejada de la acción y de los otros: “Así, pues, le quedaba por conquistar la realidad cotidiana, pero esta le estaba prohibida y era inasible para él, que ante ella sentía sed y repugnancia a la vez; por lo tanto, no podía sino mirarla como desde in-

conmensurables lejanías” (Ginzburg, 2006: 33).

La forma que elige la autora para intensificar la contraposición del “nosotros” con la existencia solitaria del otro, consiste en llevar al extremo, aunque sutilmente, el uso del pronombre en primera persona plural:

Nunca tuvo esposa, ni hijos, ni casa propia. Vivía con una hermana casada que lo quería y a la que quería. En familia empleaba sus modales bruscos de siempre y *se comportaba como un muchacho o como un forastero*. A veces venía a nuestras casas y escrutaba con el ceño fruncido y bonachón a los hijos que *nos* iban naciendo, las familias que *nos* íbamos construyendo... (Ginzburg, 2006: 31) [El subrayado es nuestro]

La incapacidad para vivir con los otros de Pavese se va delineando en el discurso a través de la emergencia constante del par de opuestos *nosotros/él* y cesa cuando se menciona a través de una oración directa y breve la muerte del escritor piamontés, ya sobre el final. El texto se cierra como comenzó, con la relación la *ciudad/ el amigo*:

Murió en verano. Nuestra ciudad, en verano, está desierta y parece muy grande, clara y sonora como una plaza. (Ginzburg, 2006: 33)

No estaba ninguno de nosotros. Para morir eligió un día cualquiera de aquel tórrido agosto, y la habitación de un hotel cerca de la estación: en la ciudad que le pertenecía, quiso morir como un forastero. (Ginzburg, 2006: 33-34)

Finalmente, después de la muerte, en el momento del duelo, en este texto que recorta la figura del escritor a partir de su propia obra escrita, surge el espa-

cio pavesiano por excelencia, la colina. Allí se reencuentran todos los amigos que aún siguen vivos, todos se reconocen como grupo en la amistad y en lo colectivo, y en ese lugar a la vez real y simbólico de la colina, les parece sentir aún la presencia de Pavese:

Poco después de su muerte, fuimos a la colina. (...) Éramos todos muy amigos, y nos conocíamos desde hacía muchos años, personas que habían trabajado y pensado siempre juntas. Como ocurre entre quienes se quieren y han sufrido una desgracia, tratábamos de querernos más y de ayudarnos y protegernos unos a otros, porque sentíamos que él, de alguna manera suya misteriosa, siempre nos había ayudado y protegido. Estaba más presente que nunca al pie de aquella colina. (Ginzburg, 2006: 34-35)

Además del juego de oposiciones ya mencionado, la escritora apela a la estrategia de traer la palabra del amigo desaparecido a través de la cita, y esto lo ejecuta haciendo la transcripción directa de fragmentos de algunos poemas de Pavese referidos a la ciudad y la muerte, tales como “Paisaje VI”, “El paraíso sobre los tejados” y “Paisaje VIII”, todos poemas pertenecientes al libro *Laborare stanca* (1931-1940). Con la cita de la última estrofa de “Paisaje VIII” cierra este ensayo autobiográfico, cuyos últimos versos aluden al retorno de las palabras de los muertos, que vuelven como lo hacen en el rompiente, una y otra vez, las olas del mar.

El segundo ensayo del que nos ocupamos aquí fue escrito más de treinta años después de la muerte de Pavese. En la edición en español lleva por título “Respetar a los muertos” y ya no la antecede la frase “*Il mio Pavese*”, la que remitía directamente al recuerdo personal que se guardaba sobre el amigo.

Este texto fue publicado para defender la imagen de quien la Ginzburg conoció en vida. El motivo por el cual ella vuelve a escribir sobre Pavese es que Lorenzo Mondo, estudioso de la obra paveseana, publicó lo que se conoce con el nombre de “Il taccuino segreto”, una parte del diario de Pavese correspondiente a los años '42 y '43, en la que el escritor expresaba juicios y sensaciones sobre los acontecimientos históricos y sobre las dramáticas laceraciones del país (Mondo: 2008), un bloc de notas plagado de comentarios muy cuestionables sobre la situación que se estaba viviendo en ese momento y en el que Pavese fijó un pensamiento desconocido para los demás y contrario a su accionar y decir públicos.



El hecho de que Pavese conservara el *taccuino*, resulta por lo menos extraño, sobre todo si se considera que fue un escritor siempre decidido a volver sobre su obra y sobre sí mismo, intentando una y otra vez definirse y definirla, clasificarla tal como lo hace en su diario, como si hubiera un plan o un destino que justificara ese desarrollo, esas búsquedas, en definitiva, el sentido de su propia vida. Además, aún más extraño resulta todo si se tiene en cuenta, como señala Antonio Catalfamo (2005), que Pavese siempre estuvo muy interesado en su propia imagen social. Le preocupaba profundamente la opi-

nión que tenían los demás de él y esto afectó también sus relaciones con la literatura misma, la sociedad y su rol como intelectual. *Il taccuino* fue una sorpresa también, sin duda, para la propia Natalia Ginzburg, quien se sintió dolorida por la “polvareda y el clamor” que había provocado su publicación tantos años después y, según esta voz narradora -que ya no habla en primera del plural como en el ensayo antes analizado-, ella no los habría publicado porque “Habría temido demasiado las reacciones que podían suscitar y seguramente las habría destruido” (Ginzburg, 2016: 331): “Por estas notas, Pavese ha sido llamado fascista, filonazi. Su figura pública ha sido apedreada por todas partes. Alguien lo ha defendido. Pero el clamor y la polvareda han cubierto cualquier argumentación calmada y sensata.” (Ginzburg, 2016: 331)

La autora aborda en este escrito aspectos propios de la escritura de la memoria, en tanto que se pregunta qué se debe recordar, qué cosas callar u olvidar del amigo muerto, sobre todo en ese momento en que su figura pública era cuestionada. En un tiempo en que los muertos parecen no ser ya respetados, la Ginzburg no acepta someterlos a cuestionamientos que no podrían enfrentar, ahora que están privados del habla y no pueden defenderse: el mármol sagrado, el olvido o las pedradas es lo que ellos deben esperar, dice esta voz narradora que parece acusar la caída de todos los grandes relatos y de sus actores a manos de un periodismo y una crítica que sólo busca ensañarse contra la memoria de los muertos. Es cierto: ella no puede defender lo indefendible, dado que el *taccuino* existe. Sin embargo, considera que a los escritores hay que leerlos, leer lo mejor de ellos y dejar de lado lo que es necesario olvidar.⁷ Éste debería ser el único modo de recordarlos:

Sobre Pavese no se ha inventado nada. Esas notas existen escritas

de su puño y letra. Pero la vida de un hombre es vasta, y se compone de instantes de los que no sabemos nada, de actos nobles y menos nobles, de pensamientos escritos en algunas cartas o en algunos cuadernos, luego contradichos por nuevos pensamientos o por su comportamiento a lo largo de los años. Se compone de culpas, de remordimientos, de sacrificios y de acciones generosas que permanecerán siempre ignorados por todos. ¿Qué sentido tiene que un ser humano que hasta ayer aparecía sin culpa sea procesado por quien no lo ha conocido nunca o lo ha conocido poco y mal, o por quien ha nacido después de su muerte? Y sobre todo, ¿por qué hay ese insano placer en destruir su memoria, en desfigurar su imagen y hacerla totalmente irreconocible a cuantos la han amado? (Ginzburg, 2016: 332)

La autora de estos ensayos retoma aspectos de Pavese que ya ha señalado en su escrito de treinta años atrás, movida tal vez por el afán de no contradecirse, de apegarse a su verdad, pues no puede negar que “*il taccuino segreto*” la ha impactado, le ha dolido en lo más profundo. Su pertenencia a aquel grupo de intelectuales comprometidos en la búsqueda de una nueva cultura que dejaría atrás los horrores del fascismo, y el súbito descubrimiento de que alguien que era integrante de ese grupo, un amigo fiel del pasado como lo fue Cesare Pavese, había escrito pensamientos opuestos a aquella figura que creía conocer profundamente en palabra y acción, le provoca un inmenso dolor y sorpresa: “Esas notas de Pavese que se han publicado me han turbado, no puedo negarlo. Sé muy bien que a veces pensaba y escribía cosas absurdas. Su extraordinaria inteligencia no se lo impedía. De política no entendía nada, y esas notas son en su mayor parte políticas.”

A través de la estrategia argumentativa de la concesión, Natalia Ginzburg defiende la figura de Pavese. Concede que lo hallado es verdadero y concede también que el contenido de esta parte secreta del diario es intolerable tanto para su propio pensamiento como para el de todos aquellos que estaban comprometidos en la lucha contra el fascismo y el nazismo. También aquí apela a un cuidadoso juego con los pronombres en el texto, pero para lograr ahora efectos diferentes. Si bien recupera otra vez, aunque de un modo aislado, casi solitariamente, el pronombre posesivo de primera plural que remite al “nosotros”, usa la primera persona del singular para dar cuenta del dolor personal que semejante descubrimiento le ha provocado y sutilmente produce el pasaje a una tercera persona que, pese a la defensa que se propone, podría estar marcando algo más que una distancia temporal y existencial:

Llevarle fascista es una insensatez. *Quien lo conoció en vida*, quien es capaz de evocar su figura, sus gestos, su comportamiento, el sentido mismo de su existencia, sabe muy bien que era exactamente lo contrario de lo que fue el fascismo. Todo cuanto formaba parte del fascismo se hallaba ausente de su persona (Ginzburg, 2016: 476).

A la hora de juzgarlo, *quien lee estas notas suyas y se indigna* por las aberraciones de su pensamiento, o quien lo condena por no haber combatido durante la Resistencia y por haberse escondido, no debería olvidar que siete u ocho años después se suicidó (...) *A sus amigos, Pavese les dio mucho y les enseñó mucho*. Les enseñó o trató de enseñar la seriedad en el trabajo, el desinterés, la indiferencia por la gloria. Les enseñó la piedad. Quien entonces sufría alguna desgracia recuerda su dedica-

ción, su generosidad, su gentil e infinita paciencia. (...) Sin embargo, *ninguno de sus amigos lo consideró un maestro de vida o un maestro del pensamiento*: pensaba cosas absurdas demasiadas veces, y lo veían llevar su propia vida de una forma obstinada, sufriendo, tortuosa y torpe (Ginzburg, 2016, 477). [El subrayado es nuestro]

Este “quien” al que se refiere el texto, parece estar solo y alejado en el tiempo de aquel que se identificaba con un “nosotros” que reenviaba al grupo de amigos. Pero también podría estar tomando una distancia, como lo hemos señalado, con respecto al pensamiento recientemente revelado del amigo desaparecido hace tanto tiempo. No es que no haya marcado las distancias, sobre todo de tipo existencial, en el Pavese del “Retrato de un amigo”, pero el nuevo componente de la figura pavesiana, el descubrimiento de un aspecto disonante en la figura, podría haber condicionado la elección del uso pronominal.

No obstante, el gesto de defensa de la imagen de Pavese no se pierde, porque ahora que él no puede hablar, sería deseable no atacar su memoria, respetarlo sin someterlo a juicio. Es probable que haya aquí un intento por parte de la Ginzburg de hacer una defensa no sólo de Pavese, sino de ella misma para marcar una diferencia. Porque si el Pavese que ella conoció es falso en algún aspecto, tal vez el mundo en el que ella vivió también, en cierto sentido, podría haberlo sido. Lo descubierto en el bloc secreto no se corresponde con la figura del escritor piamontés que ella construyó muchos años antes. Así, en el párrafo final de este ensayo parece querer escribir un justo epitafio, darle forma, delinear con gruesos trazos, la figura —o la desfigura— de Pavese tal como ella quiere que sea recordada por los demás y por sí misma: “Fue un narrador y un poeta, es justo y honesto que se le re-

cuerde así. Y también fue uno de los hombres más apasionados, más humildes y menos cínicos que hayan pasado nunca por esta tierra.” (Ginzburg, 2016: 335)

Como señala Paul de Man al referirse a la autobiografía, esta “desposee y desfigura en la misma medida en que restaura”, oculta una “desfiguración de la mente por ella misma causada” (1991: 118). Es posible trasladar esta idea también a la biografía y más específicamente, a estos ensayos de corte biográfico y autobiográfico, porque Natalia Ginzburg, al recuperar en su memoria la figura de Pavese, recorta, da forma, a una parte de la propia vida, simbólicamente construida a través del lenguaje. En la medida que el otro es pensado, el biógrafo también se escribe en el otro, les otorga un sentido a sus vidas “a través de la vía despojadora del entendimiento” (De Man, 1991: 118).

Al escribir el retrato de Pavese y luego al defender su memoria, Natalia Ginzburg realiza un acto a través de la escritura: escribiendo custodia una figura y un mundo amados que ya no existen más que en las palabras con las que los nombra y les da sentido.

Referencias bibliográficas

Blanchot, M. (2007). *La amistad*. Madrid: Trotta.

Catalfamo, A. (2005). *Cesare Pavese. La dialettica vitale delle contraddizioni*. Roma: Aracne.

de Man, P. (1991) “La autobiografía como desfiguración”, en AAVV, *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Suplementos Anthropos 29, Barcelona: Anthropos.

Derrida, J. (1988) *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa.

Ginzburg, N. (1998) *Le piccole virtù*. Torino: Einaudi.

----- (2006), *Las pequeñas virtudes*. Barcelona: Acantilado.

-----*Las tareas de casa y otros ensayos* (2016). Barcelona: Lumen.

Grüner, E. (2015). “El ensayo, un género culpable”, en Sitio 4/5. disponible en <https://docplayer.es/62751227-Un-genero-culpable-eduardo-gruner-la-practica-del-ensayo-entredichos-preferencias-e-intromisiones-ediciones-godot-coleccion-critica.html>

Holroyd, M. (2011). *Cómo se escribe una vida. Ensayo sobre biografía, autobiografía y otras aficiones literarias*. Buenos Aires: La bestia equilátera.

Pavese, C. (2000). *Il mestiere di vivere*. Torino: Einaudi.

Scarpa, D. (1998). “Le strade di Natalia Ginzburg”, en *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 1998.

* Es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como profesora a cargo del Seminario de *Literatura europea y norteamericana* y de *Literatura Europea II*. Ha participado en numerosos proyectos de investigación bajo la dirección del Dr. Alejandro Finzi y actualmente es integrante del equipo dirigido por la Dra. Silvia Cattoni, en el proyecto *Intimidad y memorias en las escrituras del yo* (Secyt-UNC). Es autora de *Escrituras en diálogo* (2015) y de numerosos artículos y ensayos publicados en el país y en Italia. Ha traducido del italiano la obra teatral *Astaroth* de Stefano Benni. Ha dictado seminarios y cursos de posgrado y ha participado como expositora en congresos y jornadas nacionales e internacionales de literatura italiana, francesa y norteamericana.

¹ Este trabajo es una versión posterior y corregida del original “Memoria e amicizia: figure di Cesare Pavese in Natalia Ginzburg”, publicado en *Cesare Pavese e le strade del mondo*, Sedicima rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana, I Quaderni del CE.P.A.M, Catania, Giugno 2016.

² Este narrador–ensayista es un narrador que se acerca mucho al autor, el yo imaginario está muy cerca del yo real. Parece haber una necesidad en Natalia Ginzburg de buscar cada vez más lo verdadero. Durante años, desde sus comienzos, ella se preguntaba sobre el narrador, si debía partir de sí mismo o del mundo; si narrar sobre las cosas, lugares y hechos que se conocen o, por el contrario, partir de lo desconocido. También se interrogaba sobre el punto de vista, es decir, desde dónde contar, en cuál punto meterse para mirar el mundo y representarlo en términos que no juzgaran.

Esta necesidad está ya bien clara y fue explicitada por la autora cuando era todavía muy joven. En septiembre de 1933, en una revista que producía con una amiga de la juventud, una revista de unas veinte hojas escritas a mano (como siempre escribiría Natalia Ginzburg sus textos), figura entre unos poemas un breve texto: “Dire la verità. L’artista che scrive deve sempre sentirsi capace di questo. Le parole non sono che uno strumento per costruire ai personaggi un mondo artistico (...). L’artista non scrive una frase perché è bella, ma perché è vera. Nella scelta dei particolari, egli non cerca i più realistici, o i meno realistici, per essere più, o meno moderno: egli dipinge il suo mondo, i suoi personaggi quali sono, e non quali vorrebbe che fossero. Se no i personaggi sono falsi, il mondo costruito è falso. Generalmente questo accade a chi non possiede una sua verità, e si diverte a cucinare parole. Ma può accadere anche a chi non è sufficientemente convinto della propria verità. (...) Ma può essere mancanza di fede: un *tradimento* al suo modello ideale. Dire la verità. Solo così nasce l’opera d’arte.” (citado de Domenico Scarpa, Op.Cit. p.VII). (“Decir la verdad”: “Decir la verdad. El artista que escribe debe siempre sentirse capaz de esto. Las palabras no son más que un instrumento para construir a los personajes un mundo artístico (...) El artista no escribe una frase porque es bella, sino porque es verdadera (...) En la elección de las circunstancias, él no busca las más reales, o las menos reales, para ser más, o menos moderno: él pinta su mundo, sus personajes tal como son y no como quisiera que fuesen. Si no, los personajes son falsos, el mundo construido es falso. Generalmente esto sucede a quien no posee una verdad, y se divierte cocinando palabras. (...) Pero puede suceder también a quien no está suficientemente convencido de la propia verdad. La insinceridad del artista puede ser falta de fe: una traición a su modelo ideal. Decir la verdad: solo así nace la obra de arte.” (La traducción es mía).

³Vale la pena mencionar que el epígrafe de su última novela, *La luna e i faló*, síntesis de todas

sus preocupaciones literarias y existenciales, es “*Ripeness is all*”.

⁴ En el estudio introductorio a la edición italiana de *Las pequeñas virtudes*, Domenico Scarpa analiza la aparente falta de inteligencia con la que Natalia Ginzburg alardea constantemente en sus escritos, sobre todo en los ensayos. Si uno los relee, encuentra constantemente frases que parecen colocarla en el lugar de alguien que nunca sabe nada, que no tiene inteligencia: “No entiendo nada de música” (en “Silencio”), “No sé nada sobre el valor de lo que puedo escribir” (en “Mi oficio”), por ejemplo. Esta visión del arte y de la literatura fundada en la autenticidad y en el desinterés por la inteligencia que ordena y distingue, suele ser muy criticada. “Es difícil hallar una apariencia de tonta más aparente que la de Natalia Ginzburg. Pareciera que su primera preocupación es la de ostentar su torpeza”. Scarpa se pregunta entonces el porqué de esta ostentación de ser en apariencia obtusa ¿Es un tipo de relación con el mundo? ¿Una forma de aproximarse a la realidad? Muchos de los que conocieron a Natalia Ginzburg de joven, veían en ella a una chica tímida, “una criatura de Leone”. Otros la veían como una mujer frontal, de carácter, drástica en sus juicios. Pavese apreciaba en ella ese temperamento límpido y fuerte, esa mente casi masculina que decía las cosas sin pelos en la lengua. Probablemente, esta escritora haya tenido que construirse una especie de escudo para compartir los espacios fundamentalmente masculinos en los que se movía junto a su marido. Por su parte, para Cesare Garboli, autor citado por Scarpa y quien escribió la introducción a *Cinque romanzi brevi e altri racconti* de 1964, la máxima provocación, el escándalo de Natalia Ginzburg es la inocencia separada de la ingenuidad. Él cree que la novedad de su ensayismo consiste justamente en el uso irritante de una inteligencia “distinta”: la impresión no es la de un pensamiento infantil o *naïf*, sino un pensamiento que está atravesado por intuiciones. La feminidad se traduce en una fuerza intelectual en sí y por sí misma. Los códigos culturales masculinos son quebrados, destrozados, a la vez que son utilizados. (Cfr. “*Le strade di Natalia Ginzburg*”, de Domenico Scarpa en *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 1998)

⁵ “La Natalia Ginzburg que sale de la guerra, en 1945, está dividida entre fuerza y dolor: una figura tímida, asustada, enmudecida, y a la vez una figura viviente y ufana, lista para mezclarse con la vida que recomienza. ‘Era aquella por otra parte una época en la que cada día se conocían personas nuevas y pasaban cosas, y era una época, no obstante, el singular dolor en el que podía estar inmerso el destino de cada uno, de alegría universal y de sed de conocer personas y

estar en medio de los sucesos’. Era, también aquella, una forma de embriaguez de realidad y de palabras que recorría nuestro país. Jamás como entonces, tal vez, se tuvo la impresión de vivir perpetuamente al aire libre, de vivir una vida provisoria y abierta de par en par sobre un gran número de caminos, y también las casas derruidas y los cúmulos de escombros animaban aquella existencia a la intemperie, en una suerte de eufórica activa gesticulante desesperación”. (La traducción es mía)

⁶ “La mia crescente antipatia per N. viene dal fatto ch’essa pretende per *granted*, con una spontaneità anch’essa *granted*, troppe cose della natura e della vita. Ha sempre il cuore in mano - il cuore muscolo - il parto, il mestruo, le vecchiette. Da quando B. ha scoperto che lei è schietta e primitiva, non si vive più.” (Mi creciente antipatía por N. viene del hecho que ella da por *granted*, con una espontaneidad también *granted*, muchas cosas de la naturaleza y de la vida. Tiene siempre el corazón en la mano -el corazón músculo- el parto, la menstruación, las viejecitas. Desde que B. Descubrió que ella es franca y primitiva, no se puede vivir más.” (La traducción es mía). En *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 2000, pág. 346.

⁷ En cierto modo, Natalia Ginzburg estaría proponiendo algo similar a la paradoja de Heidegger, en tanto que el olvido hace posible la memoria.