

1167

ITALO CALVINO: la semiología del relato

por Angel Rama

# I

El signo definidor, en nuestro tiempo, de una obra de arte, es su capacidad para presentarse como un debate sobre sí misma, postulando en la misma creación un cuestionamiento de la literatura -su existencia, sus límites, su viabilidad- e instaurando un reexamen crítico de sus operaciones donde resulten inbricados autor y lector, sumergidos conjuntamente en la problemática donde se construyen.

Tal gestión elude concebir a la literatura como mero reflejo o comentario de la realidad, donde no sería afectado el instrumento del conocer, para asumirla en cambio como una realidad construída por el hombre. Realidad privilegiada dado que su estructura se instala en el centro del debate cultural de la época; desarrollará entonces su capacidad para asaltar los significados rearticulando sus conexiones y para tornar coherentes -por el manejo de imágenes significantes- la dinámica creativa de una comunidad. Por ocupar ese punto central se ve obligada a partir de la desconfianza por el instrumento que recibió organizado: solo cuestionándolo puede acceder a la autonomía de un producto original, pero este cuestionamiento, que representa al movimiento que moviliza generativamente a la realidad, le confiere la creatividad que hace de la obra una realidad absoluta.

Quien haya seguido la narrativa del escritor italiano Italo Calvino (1923) desde el inicial volumen Il sentiere dei nidi di ragno (1947) hasta su último libro que corona veinticinco años de literatura, Le città invisibili (Torino, Einaudi, 1972) habrá visto dibujarse el camino que lleva de una inicial aceptación del sistema narrativo heredado, fraguado bajo el magisterio de dos narradores del movimiento "paviano", Cesare Pavese y Elio Vittorini, hasta un elaborado cuestionamiento que había sido objeto de avezado tratamiento en sus dos libros anteriores: Le cosmicomiche (1965) y Ti con Zero (1967). Es un decurso paralelo al que lo llevó de un primer diseño de los epifenómenos de la vida italiana de la posguerra, donde pueden situarse libros como La speculazione edilizia (1957) y la colección de I racconti (1958) a una concentración austera, que en él nunca elude el ángulo lúdico, sobre los significantes capitales de una época, aquellos cargados de múltiples significados, que pueden entenderse como los mitos subyacentes de las sociedades actuales.

En esta dirección se situa Le città invisibili. Por ese solo rasgo puede estimarse una obra capital de nuestra cultura literaria, si además no estuviéramos ante una proposición sobre la viabilidad del arte literario hacia fines del siglo XX buscando, sin decirlo pragmáticamente, aquel arte que supere las contingencias de nuestras perniciosas articulaciones sociales en el momento en que dentro de ellas arde la futuridad -que es tanto como decir, la muerte y la resurrección- y se sume de este modo al nacimiento de una nueva cultura ~~planetaria~~ planetaria.

#### Todo el pasado.

Este libro, que presupone la racionalidad de un arte futuro respecto al cual muchas ambiciosas creaciones literarias del XX parecerán deshilachados y caóticos esfuerzos de composición en la estela de un romanticismo agónico, comienza sin embargo por volverse hacia el pasado.

Si la literatura es una construcción autónoma y real, es también forzosamente, la historia de tales construcciones. De ese campo peculiar -que los formalistas, tratando en vano de esencializarlo, llamaron de la "literaturidad"- debe partir para poder reencontrarlo nuevamente, moviéndose dentro de las condiciones que han hecho su especificidad y liberándose de las imposiciones del pasado inmediato al ~~sumirlo~~ sumirlo en uno más vasto donde deviene meramente un período histórico, ancilar por lo tanto de la construcción más vasta que retraza el movimiento general de la sociedad humana.

Esa recuperación del pasado parece más impuesta a nuestra época por haberse constituido voluntariamente en "la heredera", casi como rescate de su voraz signo palingenésico. Nuestra época remendaría así los desgarrones de una conciencia culposa originada por el peso de los ancestros de las sociedades tradicionales de las que procede y cuya lección conservadora es una viva recriminación o simplemente pretendería recuperar del pasado, en el momento en que se dispone a mayor salto conocido por la cultura humana, que siempre es sobre el vacío, la más alta dosis de identidad que la custodie y preserve en

la empresa trasmutadora.

No se trata meramente de construir el Musée du Louvre o la National Gallery como repositorios del pasado, sino de incorporar esta ingente suma de creaciones a las operaciones constructivas de una sociedad que desintegra sin cesar las bases culturales en que surgieron las obras que almacena, generando un arte que, más que superficialmente barroco por adición de materiales disímiles, asuma las contradicciones y tensiones del tiempo presente. El solitario y enfurecido diálogo con las obras maestras del pasado pictórico -sean de Rafael, de Cranach o Velázquez- que mantiene el Picasso octogenario después de haber cumplido la destrucción de esa misma herencia artística, es significativo de un trance cultural de nuestro siglo: está destruyendo/<sup>las</sup> está salvándolas, está asumiendo el pasado en las coordenadas de su tiempo, está identificándose con lo que en esos modelos se sitúa sobre la historia que les sirvió de apoyo y resultó generador de la humanización más vasta y radiante que depara el arte.

Pero también este siglo es heredero de la cultura planetaria que la expansión imperial del Occidente desde el siglo XV desencadenó y que ha postulado la recuperación de todas las culturas de la tierra, por primera vez al margen de sus similitudes con la fraguada por la Europa tecnológica, reconociéndolas en cambio por su valor propio y absoluto, se trate de una civilización históricamente majestuosa como la china o las de las tribus de la Melanesia. Tal recuperación, dado que las culturas son "in totum" impenetrables y se mueven en tiempos con valores que es imposible trasladar de unas a otras, sólo permite: o el trasiego analógico de algunos elementos (la elaboración del marxismo dentro de la cultura sínica actual, el desarrollo del budismo zen en algunos enclaves de Occidente, la utilización de la tecnología en todas partes) o, lo que es más importante, la instauración de una zona homogénea superior, hija del esfuerzo de abstracción y de construcción cultural planificada, que autorice en ese plano la elaboración indistinta de las múltiples culturas para la edificación de una sociedad planetaria.

El libro de Italo Calvino se sitúa en esa perspectiva historicista que busca asumir el pasado dentro de la especificidad literaria

y en ese cruce de fronteras que apunta a una civilización planetaria donde probablemente no serán siempre las proposiciones de la cultura occidental las preferidas. Tiene la felicidad de haber encontrado un punto de partida que es confluencia de varias líneas: la herencia literaria del pasado, el entrecruzamiento de diferentes orbes culturales del mundo, una manifestación primeriza de la conciencia nacional italiana delimitada gracias a la experiencia de la "otredad", la pesquisa de lo maravilloso que ha venido siempre enançada en ese roce con lo "otro" que da la clave de la moderna insignia alquímica: "Je suis l'autre". Ese punto de partida privilegiado es la historia de los viajes del joven veneciano Marco Polo al Oriente en la Baja Edad Media.

El libro comienza por ser meramente un diálogo entre Marco Polo y Kublai Kan, donde el primero rinde cuentas de las ciudades que ha visitado cumpliendo funciones administrativas en las posesiones imperiales, alternando estas imágenes con otra más remotas, que fingen las ciudades originales de donde viene y con otras futuras que germinan. Es un Marco Polo que, de mercader veneciano, deviene subrepticamente un escritor italiano de hoy enfrentado a los procesos de la creación dentro de un universo caótico que es necesario rearticular; es un Kublai Kan que, más que un codicioso conquistador, es el emperador universal que comprueba la fatal desintegración de sus dominios y en quien resuena el melancólico descubrimiento de Paul Valéry acerca de la irremisible mortalidad de las civilizaciones.

El monarca y su consejero son también los dos poderes del mundo -otra vez y siempre las dos espadas, asociadas o enfrentadas o desconectadas- que por momentos parecerán confundirse como voces alternas de un solo monólogo interior al que compete elucidar la realidad para descubrir sobre qué órdenes puede fundarse el imperio mundial. Pero esta construcción del futuro pasa por una evocación del pasado.

Walter Benjamin veía en el cuadro de Paul Klee, "Angelus Novus", la imagen del ángel de la historia que avanza hacia el futuro con el rostro tornado hacia atrás. En un momento, también Kublai Kan le reprocha a Marco Polo, o se reprocha a sí mismo, esta manera de desplazarse: "¿Avanzas con la cabeza vuelta atrás? o ¿Lo que ves está siem-

pre a tus espaldas? o mejor ¿Tu viaje sólo se desenvuelve en el pasado?". "Todo para que Marco Polo pudiese explicar o imaginara que explicaba o se imaginara explicando o lograr por fin explicarse a sí mismo que lo que buscaba era siempre algo que estaba más adelante y aunque se tratara del pasado era un pasado que cambiaba a medida que avanzaba en su viaje, porque el pasado del que viaja cambia según el itinerario cumplido, no digamos sólo el pasado próximo que cada día que pasa agrega un día más, sino el pasado más remoto".

Esa reconstrucción del pasado proporciona la experiencia acumulada que es el laboratorio de nuestras operaciones presentes; además confiere una perspectiva distante sin la cual no podrían distinguirse contornos, ligámenes, interrelaciones del proceso, esos que ya no son los materiales sino sus estructuras y, más arriba aún, el dibujo dinámico que las formaliza y resuelve en un diseño significativo.

En el campo de la escritura es tanto la línea tersa que sostiene el andamiaje como la homogenización de los componentes gracias a la tarea lingüística. Esa distancia resguarda la emergencia de lo maravilloso dentro de un discurso verosímil que, como es propio de la lengua de Calvino, se sitúa en un tono serio y coloquial que no desdén la riqueza y precisión de las descripciones, amparando con esa calidad "maravillosa" a todas las ciudades enumeradas, sean las circulares religiosas de la antigüedad como las tentaculares y desperdigadas norteamericanas.

Si el presente rehace el pasado, éste se vuelve sobre el presente para descargar en él su acumulación prodigiosa y ambos se integran en un discurso homólogo.

#### Los instrumentos de hoy.

Quizás este monarca silencioso y meditabundo deba algo a los reyes que fueron resucitados por los existencialistas para conferir coherencia a un discurso sobre el poder y sus límites, pero ~~son~~<sup>son</sup> más visibles en el diálogo los temas del actual pensamiento occidental en sus centros mundiales, los que van de Nueva York a Moscú pero se demoran en París. Probablemente porque estos, hijos de los modernos imperios tecnifi-



tos y los desarrolla habida cuenta de las nuevas aportaciones de Marco Polo en sus descripciones, pero no abandona su cualidad especular reflexión <sup>de la</sup> que domina el afán de conocer, hallar las claves interpretadoras de esa realidad que es el imperio (que es la sociedad humana), que es el libro (que es el pensamiento, el arte). El libro comporta las dos mitades de todo discurso: la realidad, la invención literaria aparentemente libre, objetiva, y su interpretación, el análisis crítico. Ambas aparecen soldadas indisolublemente, porque ambas se revelan como elementos complementarios de un mismo proceso de entendimiento de la realidad que se edifica merced a su alternancia.

Podría esto evocar la narrativa del XX que insertó el comentario crítico dentro de la creación, desde Los falsos monederos de Gide hasta Rayuela de Cortázar, donde se adelantaba el comentario de un modelo que era la obra misma. Pero quizás se podría pensar sobre todo en los dos grandes aportes de la década del sesenta que postulan el devoramiento de la obra literaria por el análisis crítico: la novela Pale Fire ~~de~~ que Vladimir Nabokov publicó en 1962, donde las 36 páginas del texto van acompañadas del extravagante comentario del pseudo profesor Charles Kimbote que ocupa 228 páginas o el monumental análisis por columnas paralelas de la obra de Edgar Allan Poe que hará Arno Schmidt, el maestro de la narrativa alemana actual. A estas construcciones, que parecerían venir desde la narrativa -si acaso es aún discernible la distancia entre ella y las formas críticas- se le podrían enfrentar, complementariamente, las que parecerían venir desde la crítica, según el modelo del S/Z de Roland Barthes sobre el cuento de Balzac.

Respecto a esos ejemplos, Le città invisibili es <sup>obra</sup> equilibrada y modesta: la materia creativa simula una libertad mayor, la deliberación crítica se enmascara bajo formas narrativas, la tarea analítica es sólo una de las posibilidades que ofrece el discurso habiendo, entre las otras, una que hace de la obra un "divertimento" jugado sobre un tiempo "assai giocoso". Aquí no es la literatura el objeto de la reflexión. Ella solo surge como una deducción analógica respecto a una reflexión más amplia y a la vez aparentemente más nimia -pues sólo trata de la descripción de variados tipos de ciudades- y no se deslig

del "corpus" creativo: es su materia y la aprehensión de sí misma.

A pesar de la estricta planificación, se presenta como "work in progress" que avanza merced al continuo-reflexivo que va deglutiendo su materia (la descripción de ciudades) para así proyectarse como una realidad autónoma del conocimiento. Pero gracias a los indicadores que utiliza y por ser su referente, no la literatura, sino las "ciudades invisibles", el texto desarrolla en grado mayor que los ejemplos citados, una capacidad polisémica que lo sitúa en varios niveles paralelos. El autor se ha propuesto agotar las posibilidades de una semiología del relato pero, a diferencia de obras situadas en esa perspectiva, como el Drame de Phillip Sollers, el componente lúdico, "fiabesco", de Italo Calvino, reinstaura la libertad de los significantes que se enlazan con la aparente libertad de un juego de naipes, así sea el del Tarot.

#### Cartomancia y poesía.

Si bien la obra se propone como una sucesión de informes que Marco Polo eleva a Kublai Kan sobre las ciudades de su vasto dominio, ya desde el comienzo se invierte el signo de la interrogación porque estamos en "el momento desesperado en que se descubre que este imperio que había parecido suma de todas las maravillas, es un desintegrarse sin fin y sin forma" y "sólo en los informes de Marco Polo, Kublai Kan lograba discernir, a través de las murallas y las torres destinadas a desmoronarse, la filigrana de un diseño tan sutil como para escapar a la mordedura de las termitas".

El Emperador interroga al futuro a través de las descripciones de Marco Polo y éste, traspuesto ahora a un adivino, procede a leer en las ciudades tal como lee la cartomántica en los naipes que distribuye sobre la mesa. Son los momentos de vertiginosa destrucción de un orden establecido los que intensifican la medrosa interrogación del porvenir: bien lo sabía el famoso Alliette (Etteilla) que hizo su fortuna bajo la Revolución Francesa o la peregrina Mlle. Lenormant que fuera cartomántica privada de Josefina de Bonaparte.

El arte adivinatorio encuentra la certidumbre en los cielos cuando los suelos se han tornado inseguros, pero es de estos que habla, no d

aquellos. Y esta voracidad por las lecturas mágicas del destino que nos ha dominado en las últimas décadas y ha hecho del horóscopo la página más consultada de los periódicos, ¿no es acaso uno de los signos apocalípticos de nuestra sociedad en desintegración? Y esos intentos de abarcar la totalidad histórica leyendo el pasado como si fuera el futuro, de los cuales el más puro ejemplo sería el Study of History de Arnold Toynbee, ¿no traducen el mismo afán de Kublai Kan de avizorar tras los tiempos revueltos la emergencia del imperio universal que no cesa y que se sostiene incólume sobre el espíritu?

En el silencio del jardín, a la hora del crepúsculo, el Emperador se acoda a la mesa para oír a Marco Polo mientras este distribuye las cartas adivinatorias y las va leyendo sobre el rito de una ciencia oculta. Es una escena de cartomancia. El veneciano maneja un "tarot" sobre cuyas cartulinas los "arcanos" son figurados como ciudades. Nada musita sobre el código que usa y que deberemos desentrañar mientras desentrañamos su aplicación particular a la obra que construye. A veces parece evocar el que rige los bellos "tarocchi del Mantegna" del "cuatrocento" italiano con sus cinco series (estados de la vida, musas, ciencias, virtudes, planetas) pero otras parece colindar con el "tarot des bohémiens" que en un período igualmente convulso de nuestro tiempo, cuando la irrupción del industrialismo moderno entre los hombres del XIX, resucitó el pintoresco Gérard Encausse para disfrute de los ocultistas del novecientos.

Reconstruyamos esa baraja, con que adivina Marco Polo. Tiene cincuenta y cinco cartas que se ordenan sobre la mesa en once series distintas, de cinco dígitos cada una, las cuales él articula según agrupaciones sobre el modelo 5,4,3,2,1, o sea: la quinta carta de la primera serie, la cuarta de la segunda, la tercera de la tercera, y así sucesivamente, de conformidad con un régimen de sustituciones que enlaza siempre cinco series independientes a distintos niveles de emergencia. El modelo se reproduce perfectamente en las siete partidas internas que presenta el libro, a las que se suman otras dos, una de apertura y otra de cierre, que son obligadamente redobladas, o sea integradas por diez cartas cada una.

El cartomántico propone una lectura según diagonales ascendentes, lo que implica un cuadro de distribución previa de las cartas donde

hay dos lecturas básicas supuestas -aparte de las combinaciones "ad libitum"- a saber: una horizontal que religa el primer número de las once series y en la misma forma los siguientes de cada serie, ordenadamente yuxtapuestos, y otra lectura vertical que recorre autónomamente las cinco cartas que integran cada una y va leyendo series sin entrecruzarlas. La lectura zigzagueante, que depara la idea de sustitución lenta y progresiva de las diversas series a medida que ellas se desarrollan (y que por lo tanto maneja un implícito concepto de lo temporal-histórico) presupone, como diseño de base, una ordenación rígida (que por lo tanto opone al historicismo un principio conceptual abstracto y universal) donde los materiales obedecen, verticalmente, a una ley de similaridad, y horizontalmente, a una ley combinatoria, como en los comportamientos lingüísticos.

Es obvio que las ~~aportaciones~~ aportaciones de Saussure son el punto de partida de esta distribución, aunque parezcan recogidas al nivel de su aplicación por Lévi-Strauss para la lectura de los mitos. Con discreta ironía Calvino sugiere que sería una sistematización racional de una lectura mágica. Esta confusión resulta propiciada por la adaptación del "tarot" a las reglas derivadas de la antropología estructural, que el novelista italiano cumple sin dar cuenta de sus motivaciones: ¿científicas o "fiabescas"?

La duda puede reiterarse para la estructura lineal de cada una de las series de cinco cartas que reproducen el típico sintagma narrativo propio del juego del "tarot" que ha reflorecido en nuestros años. A la afirmación de la primera carta, sigue la oposición negadora de la segunda, el debate que anuncia la tercera, el encuadre de la solución a que dirige la cuarta y la resolución sintetizadora que refleja la quinta. En la serie de "Las ciudades y el cielo", por ejemplo, se parte de la afirmación de un ajuste ideal entre la realidad ciudadana y un tapiz de origen divino en que los hombres de Eudisia reconocen el orden celestial al que se ~~ajustan~~ <sup>adecúan</sup> su ciudad; pasando por las sucesivas etapas del "tarot" se llega a la síntesis racionalizadora, agnóstica y antropocéntrica de los hombres de una ciudad llamada -por azar- Andria, que construyen libre pero responsablemente su ciudad ya que saben que cada cambio que introducen, modifica el plan divino y la distribución de las estrellas, que se ajustan

sin cesar a las invenciones humanas. Es un juego, tan divertido e incomprometido como el de los "arcanos" del "tarot", donde el componente lúdico fortalece la libertad de los operadores. ¿Pero no es también una versión "irresponsable" de la cadena dialéctica hegeliana? ¿Y los resultados del juego no son siempre éticos y comprometidos?

La distribución cartomántica enlaza, probablemente sin buscarlo, con algunas estructuraciones que venía practicando desde tiempo la retórica sin proponerlas como sistemas cognoscitivos. El libro de Calvino evoca el "pantum" tal como lo ejercitara Beaudelaire en las "Harmonies du soir" respondiendo a un viejo modelo de reiteración alterna para desenvolver una idea que trepa por versos idénticos, los cuales conquistan nueva significación según su ubicación en la cadena poética y que, al vincularse hacia atrás por un redoble homófono, no dejan de impulsar hacia adelante el poema por una nueva articulación sémica.

Con mayor libertad dinámica, dado que cada una de las cartas de las series se unifican por el "palo" que las distingue pero se independizan por su contenido, también en el libro de Calvino la construcción es reiterante y evolutiva: vuelve a un elemento del pasado remoto, lo combina con grados más cercanos del pasado de las otras series, alterna todas estas a diversas alturas de su manifestación y desemboca en la carta inicial de una nueva serie. "La semejanza o identidad de los sonidos y la diferencia o el contraste de los sentidos" de que hablaba Hopkins como rasgo definitorio de la poesía, se remite aquí a un nuevo plano del discurso, como otra consecuencia de las tensiones que vinculan el sintagma y el paradigma.

No habría manera de lograr una construcción de esta índole si las cartas empleadas no fueran semejantes, por su integración en una especie. Las cartas-ciudades funcionan como unidades del relato. Al margen de sus variaciones, se homologan como términos de un lenguaje, lo que permite evocar el principio al que arribaba Jakobson para definir la función poética como "proyección del principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación". La posibilidad de considerar estos términos, ya no a un nivel lingüístico sino a un nivel semiológico, nos permite reencontrar la función poética. También extraer las derivaciones, en ese mismo nivel, de otra combinación de Jakobson: "La superposición de la similaridad sobre la con

tiguidad confiere a la poesía su esencia, de punta a punta simbólica compleja, polisémica" pues la estructuración del libro y los elementos que maneja concurren a una pluralidad de lecturas, cada una de las cuales no agota la precedente pero se sostiene sobre ella en una estratificación simbólica y semántica.

Las cartulinas que dispone sobre la mesa Marco Polo llevan pintadas ciudades, pero antes de considerar estas figuras, independientemente, debe atenderse a su ordenación que es la que promueve la posibilidad semiológica jerárquica. La construcción del libro se compara en un momento, con la de un puente donde las piedras no son sino unidades que se ajustan a la tensión del arco que trazan: sin ellas no hay puente, pero éste no responde a ellas sino "a la línea del arco que ellas forman", aunque también sea cierto que "sin piedras no hay arco". En todo caso, ni las piedras-cartas-descripciones ni los adhesivos-diálogos-reflexiones pueden alcanzar suficiente autonomía como para existir separados. Conjuntamente construyen el puente-libro o sea la estructura que mantiene y confiere forma a los materiales que no son sino la inevitable apoyatura de un diseño y aun menos, de una filigrana. Por su naturaleza, ésta no podrá resolverse en los componentes, pero si éstos no existieran tampoco ella sería posible. Es el misterio de la obra de arte. También el de la Historia humana.

Motiva al libro, a ese nivel, la totalidad humana, afán que no puede anclar sino es sobre la historia pero al mismo tiempo sobre su negación, representada por el esfuerzo para crear lo perdurable y homogéneo dentro de lo sucesivo. La equiparación del discurso con la historia es directa descendiente de su común base temporal. En la medida en que todo discurso se cumple a través de la secuencia de un tiempo siempre se le podrá equiparar sin más a la historia. Destruir el tiempo, decía Forster, es destruir el relato. Pero en vez de hacerlo descansar sobre la incesante sustitución, con su caótica acumulación de datos distintos, buscar en estos la homologación de series ordenadas que ~~traduzcan~~ los ~~períodos con~~ que los hombres ~~vieron~~ siempre a la historia, de Hesíodo hasta Marx. Si en este libro la historia ha sido traspuesta mediante la progresiva sustitución de las series que hará que "las ciudades y la memoria" sean lentamente devoradas por "las ciudades y el deseo" y estas por "las ciudades y los signos" y así sucesivamente, estas a su vez se oponen al tiempo

cuando proponen modelos perdurables que reflejan un intento de esencialidad.

Si además reparamos en que la diacronía se instala dentro de la sincronía que establece ese presente histórico al que pertenecen todas las descripciones de ciudades (pues todas corresponden al imperio universal de Kublai Kan en ese momento, del mismo modo que todas existen hoy entre nosotros), la que a su vez es redoblada por la sincronía del relato en su pura funcionalidad poética, habremos recuperado la tensión del debate histórico superpuesta a la tensión de la creación artística. La semiótica del relato es la de la sociedad humana, pero ésta es capaz de reinstalar una poética.

#### Las ciudades-mitos.

No empuje la inclinación racionalística del arte de Calvino y como desafío a su consecuente atracción por el montaje de estructuras epistemológicas, la materia de sus creaciones se ha situado por lo común en un sabroso, cotidiano, degustado mundo concreto, o, proyectándose en el tiempo, en el laberinto de la imaginación, igualmente libre y placentero. El eludió los peligros de la corriente populista a veces estereotipada que el magisterio gramsciano impulsó en la cultura italiana moderna, apoyándose en las "fábulas" toscas, cuya lectura directa y amena aceptó como una eventualidad satisfactoria aunque ella no implicara sino una parte de la aventura narrativa.

Con la publicación en 1957 de una recopilación erudita de las Fiabe italiana (Einaudi) que apuntaba a un poco usual interés entre los escritores cultos por el repertorio folklórico, logró atravesar ese nivel convencional del populismo para recuperar -como en otra zona, urbana, hiciera el primer Pasolini- estructuras originales de la composición, sensibilidades ásperas, una imaginación fresca y repentista. Su manejo de ese material, como en el maestro soviético de tales estudios, Vladimir Propp, buscó reducir la pluralidad concreta y reiterativa a los modelos rectores. Pero, por ser un escritor, por conservar muy vivo un erizamiento gozoso de la piel, su actitud ha oscilado siempre entre las dos lecturas posibles, la superficial y la profunda.

Claramente lo vio Pietro Citati cuando apuntó que "la fantasía de las fábulas desciende mucho más del "esprit de géometrie" que del de  finesse. Y solo un racionalista puede soñar (como sueñan todos los Perrault del mundo) con ~~con~~struir un relato que esté hecho de puro ritmo". La ausencia de  finesse y compensatoriamente la abundancia de géometrie explican la atención de Calvino por las "fiabe" que se emparentan con condiciones típicas de su producción, o, digamos, de su temperamento. Pero lo que representa mejor a éste no es la doble lectura sino el movimiento incesante que remite al escritor de uno a otro parámetro, de tal modo que su contacto con cada uno de ellos es efímero y va acompañado de una retracción; no bien percibido parece insuficiente y reclama al "otro", de tal manera que es el movimiento asociativo lo peculiar y no sus opuestos elementos.

Marco Polo trata de explicarlo al emperador cuando éste cae en la trampa estructuralista y afirma que "si cada ciudad es como una partida de ajedrez, el día en que conozca las reglas llegaré a poseer finalmente mi imperio aunque nunca llegue a conocer todas las ciudades que contiene". Esta arrogante tesis se desmorona cuando reconoce que en ese intento se le disuelve la realidad y queda, solo, frente a un tablero vacío: simplemente un pedazo de madera lustrada. Para educación del príncipe, Marco Polo comienza entonces a recomponer nuevamente la realidad aparental a partir de ese pedacito de leño que es el tablero y de él levanta bosques, pájaros, insectos, historias.

Una recorrida de los procedimientos estructurales del libro no puede rendir cuenta veraz del sabor, la invención, la libertad, la fantasía que atraviesa sus páginas, hasta convertirlas en "suficiente maravilla" como decía Guillén de la poesía, hasta obligar al crítico a renunciar al encadenamiento de significados para entregarse a la liviandad precisa y original de una escritura tensa y retenida, cuyos bordes tersos no parecen nacer del objetalismo sino del silencio que limita a los objetos. Son, verazmente, "iluminaciones" y también aquí puede exclamarse: "Estas son las ciudades! Es un pueblo para el que se han levantado esos Alleghanys y Líbanos de sueño!".

Las ciudades se ofrecen con la multiplicidad concreta de los cuentos populares, empezando por el que contó Marco Polo en su libro: imágenes reales y tangibles, peculiares paisajes que rezuman invenciones

lugares privilegiados donde lo maravilloso se pasea como en casa. Claro está que los significados chorrean de esas imágenes pero primariamente ellas viven la estricta virginidad poética, autosuficiente: es Ottavia, una tela de araña construída sobre el abismo; es Leandra, donde los dioses lares y los penates mantienen una endiablada polémica sobre la identidad; es Raissa, donde de la sordidez nace eternamente la alegría; es Olivia cuya naturaleza se pierde en los discursos paralelos que la describen; es Armilla, con sus tuberías de agua de las que se han apropiado las náyades.

Pero a la vez, en esas construcciones de hierro y piedra y barro y cemento, es imposible dejar de ver los rostros con que se han retratado las sociedades que las han edificado, so pretexto de trazar el perfil de sus dioses. Cada una de ellas es una coyuntura viva y original donde se tornan tangibles los mitos animadores de los pueblos, esos que los hombres-constructores terminan por no ver puesto que pululan entre sus intersticios, siendo parte integrante del mito. Acaso lo reconocen fugazmente cuando colindan con la "otredad" que les opone otro mito, otra sociedad, otra ciudad.

Las ciudades se nos presentan -igual que la literatura- como un sistema de signos cuya lectura puede emprenderse sobre diversos niveles aunque partiendo siempre de sus vitales y sabrosos significantes. Por encima de ellos comienzan ~~los significados~~ los significados. En primer término los que permiten revisar mediante las ciudades el proceso creador de la sociedad humana. La historia de la cultura, postulaba Lewis Mumford, es la historia de las ciudades: revelan el sistema social, la composición de los estamentos, las convicciones religiosas, las relaciones con el exterior y los sistemas defensivos, las ideas estéticas dominantes. Pero como son siempre prolongadas tareas históricas, en la imagen que proporcionan se cruzan dos ejes: el que traduce su funcionamiento presente y el que recoge las huellas del pasado y las primicias del futuro. Pero estos dos no son sino uno cuando se conjugan entre sí como eje de la objetividad respecto al de la subjetividad que representan los ojos del viajero, sirviendo a esa ecuación llamada teoría del conocimiento.

Las ciudades son todavía más: devienen símbolos que traducen el impulso animador de la cultura, y esos absolutos que elaboran los

los hombres para dar cohesión y significado a su aventura y con los cuales marcan desde sus dioses y filosofías hasta sus edificios. Cuando Hipódamos, hijo de Eurifontes, ciudadano de Mileto, es presentado por Aristóteles como "el que inventó el trazado geométrico de las ciudades y delineó el Pireo en forma de damero" no se certifica meramente una creación individual: se consigna la aportación racionalista del genio griego al acceder a una cosmovisión de la cual somos largamente herederos. En este ejemplo, un entendimiento del hombre que fue profundamente revolucionario, se traduce en un dibujo que sirve de base a una construcción, a cuyas normas y valores deberán ajustarse los ciudadanos.

Pero las ciudades también interpretarán, con imágenes persuasivas, la voluntad de transformación que desarrollan sus intelectuales desde la Ciudad de Dios agustiniana hasta el falansterio fourierista son ciudades las que fabulan los utópicos para dar forma concreta a sus proyectos, moviéndose desde la recuperación tradicional (como piensa Jean Servais en su Histoire de l'Utopie) hasta una transmutación que se hace social y agnóstica y se sitúa en el futuro como única tierra posible.

A esta altura las ciudades acceden a otro nivel: se tornan mitos, tanto ayer como hoy en nuestra existencia corriente, devienen "las madres" como quería Carl Jung (y en Calvino todas tienen nombres femeninos, más de enamoradas que de madres), traducen los sueños y el imaginario colectivo, vierten la escala de valores mediante seductores engaños. En La speculazione edilizia Calvino había considerado realísticamente las bases de algunos de estos mitos de las ciudades modernas, que ahora mira en su proyección sobre el zodiaco humano.

Es sabido que la ciudad con su crecimiento tumultuoso se constituyó en el centro de la mitología contemporánea. Todavía Beaudelaire podía trazar "cuadros parisinos" que recuperaban su ciudad al nivel del paisaje sórdido del industrialismo decimonónico, pero ya Rimbaud partía a la búsqueda del maravilloso que ellas ofrecían, trasmutando las en "iluminaciones", con una visión de sus potencialidades mágicas que los surrealistas no harían sino desbrozar en el siglo XX. Esta línea de un maravilloso moderno que en las coyunturas actuales puede captar la continuidad histórica mediante imágenes pervivientes fue la que permitió a Calvino pasar de sus novelas "fiabescas" (de

las cuales el producto mejor logrado resultó El barón rampante, proyección a los orígenes de un debate contemporáneo) a los dos libros penúltimos que revisan los dogmas de la ciencia actual desde la perspectiva de una fantasía libre que colinda con la simplicidad de la narración por "comics".

La evolución de Calvino, vista desde la perspectiva de Le città invisibili puede aproximarse a la que cumplió Cesare Pavese para llegar a los Dialoghi con Leucó, redescubriendo la activa presencia del mito que recorre y destruye la historia. Pero no en vano Calvino sobreviene más adelante en el proceso: los mitos que interroga ya no son atemporales, ni su esfuerzo se dirige a recorrer en sentido inverso la historia para recuperar las formas primigenias, sino que revisa los mitos que la ciencia moderna ha propuesto (Le cosmicomiche) traduciéndolos al lenguaje coloquial de los mediadores de la lectura masiva -las historietas ilustradas- recuperándolos como auténticas fábulas populares de la contemporaneidad. Era, pues, un movimiento contemporáneo y descendente, que en Le città invisibili será ascendente, expandiéndose desde la actualidad para abarcar la totalidad histórica y aun el futuro.

#### Los juegos de la razón.

Dado que el libro utiliza a fondo la polisemia del relato, pueden deducirse múltiples lecturas posibles que, vista su instalación en el centro de la problemática moderna, concurren a una dilucidación de la obra tanto como del mundo presente. Cada una de las series es pasible de un análisis pormenorizado independiente, para una posterior consideración de las implicaciones del "ars combinatoria" que las englobe, lo que depararía un comentario crítico más extenso que la obra.

Tal amplitud podría resumirse mediante la consideración de un solo punto clave. El que corresponde a la inserción de la obra en la literatura, <sup>lugar</sup> donde puede encontrarse una proposición estética, digamos una poética de la modernidad, a la que ha ido aproximándose el autor en sus últimos textos buscando respuesta a los dilemas del arte contemporáneo. Este ha venido presentando, en el sector que podríamos estimar central y que rigen los principios de la novación vanguardista la invención de obras fieramente originales sostenidas sobre códigos

cada vez más privados y asociales (Lévi-Strauss) que facilitan traducciones plenas de la subjetividad. En efecto, lo subjetivo ya no se presenta en ellas solo como un "vivido" personal, auténtico e intransferible (Breton) sino como la emanación conjuntamente de un sistema privado que fortifica un adentramiento en lo real pero a la vez estrecha su radio de acción y frustra la esencial comunicabilidad de la obra de arte. Se trata de operaciones que no es osado reconocer como instaladas en la desintegración de la sociedad contemporánea occidental, donde la burguesía ha perdido su anterior capacidad para formular lenguajes sociales válidos.

Para asegurar los hallazgos de esta tendencia, los artistas se vieron impulsados a intensificar la nota irracional en el proceso creativo, apelando a sus múltiples rasgos llamativos: resultaban eficaces sobre el grupo de receptores a que se redujo el público de arte, aunque también para el discernimiento de nuevas zonas de la realidad, dentro del panorama de la decadencia que les servía de campo operativo. Los hallazgos del surrealismo se expandieron sobre la literatura constituyendo su secreta gramática: la metáfora poética unificó términos irreductibles, la metonimia narrativa redujo la idea a la particularidad y a la marginalidad. La ausencia de un código social facilitó el proceso de individuación, pues solo la conciencia aparecía como un punto firme donde se entrecruzaban tanto las experiencias particulares como restos de sistemas en disgregación.

Tal situación se planteó conflictivamente para aquellos artistas que se situaban, social y políticamente, en favor de la reconstitución de agrupamientos humanos disgregados por el liberalismo, representando opciones de clase y nuevas estructuras colectivas. Sobre todo cuando los primeros triunfos de estas agrupaciones (en los países socialistas) acarrearón el establecimiento de códigos artísticos de amplia base social pero expropiados a aquellos que en el XIX intentaban imponer la burguesía para mantener la funcionalidad social del arte en su beneficio. Tales códigos ganaban en comunicabilidad lo que perdían en libertad de la subjetividad y de su tacto sobre lo real y hasta llegaban a presentar como antítesis de estas condiciones su rígida racionalización, como se desprende de los argumentos de Lukács.

A imagen de la rara capacidad demostrada por el socialismo italiano para sortear las deformaciones del pensamiento original en el período stalinista, salvaguardando el mensaje marxista, es un escritor italiano quien pareció encontrar nueva vía al conflicto de las estéticas. Italo Calvino, integrado en el movimiento amplio del socialismo italiano aunque ya no desde una militancia de partido, ha construido una obra que no ha dejado de rotar en torno a este debate ideológico y artístico: la serie de sus libros va señalando puntos capitales de esta evolución del debate y su último volumen no es sino un punto óptimo de su afán de encontrar soluciones. El recibe contribuciones de diversas fuentes: de su formación ideológica en el espíritu de la resistencia popular antifascista; del agnosticismo de su educación familiar tanto como de su participación juvenil en el pensamiento marxista; de la lección gramsciana sobre la cultura nacional como de la tradición peninsular que ella buscó interpretar a un nivel moderno, liberándola del peso religioso y burgués; de la fecundación y en ocasiones deformación de estos valores por el proceso de una impetuosa tecnología que los incorpora a los sistemas del universo industrializado, que ha sido la última etapa de la cultura italiana de posguerra.

Al hacer una inmersión en las fuentes del "settecento", con El barón rampante, había logrado recuperar el trasfondo racionalista de abastecía su doctrina filosófica y social sin que eso afectara una creatividad individual que parecía la más libre, subjetiva y personal. En esas fuentes encontraba el funcionamiento de ambas coordenadas si que presentaran evidente contradicción, tal como fue el signo del "iluminismo" burgués que se preparaba en el XVIII a una revolución transformadora, prototipizado en personalidades claves como la de Diderot. Pero esta solución, que lo era por analogía, no tenía en cuenta los nuevos elementos aportados por la civilización contemporánea, y aunque en sus ensayos ya se había interrogado acerca de qué significado podía concedérsele al concepto de "antítesis obrera" que el marxismo manejaba simultáneamente con el concepto de "heredero" del mundo burgués para el proletariado que había emergido en el XIX, sólo a la luz de las consecuencias de la tecnología moderna podían despejarse las incógnitas existentes y podían disolverse los planteos anacrónicos.

Ahí está el origen de la atención de Calvino por los nuevos mitos generados por la ciencia, a los que pasó revista en sus libros. No sólo se habían creado nuevas situaciones sociales, gracias al avance científico, las cuales afectaban al proletariado urbano modificando sus perspectivas, sino que una nueva mitología envolvía a las clases sociales. Hay en lo hondo de Le cosmicomiche y Ti con Zero una elucidación de esa mitología que se inscribe en la gestión histórica del proletariado y que comporta una toma de conciencia respecto a la nueva realidad. Porque las formas de la propiedad variarán sin duda en un futuro próximo pero ya no la orientación que han asumido las fuerzas de producción en el siglo XX. Si el cambio de las formas de propiedad podrá frenar la disgregación individualista que generó, al empezar la revolución industrial, el liberalismo, no se podrá edificar un equilibrio armónico de individuo y sociedad si junto a las necesidades de reintegración del grupo humano no se consideran las exigencias de la estructura tecnológica. Sus bases racionalísticas parecen remachar las apetencias de cohesión del sistema social, fijando el cuadro donde se inscriba el Nuevo Orden, que estaría signado por ~~una~~ restauración de una comunidad humana intercomunicada tanto social como técnicamente.

Esta obligada racionalización del mundo contemporáneo pudo verse, extrapolada a las bases literarias, en otros escritores. Por ejemplo a Brecht le sirvió de marco para situar materiales melodramáticos y hasta convencionales que de ese modo podían ser objeto de elucidación crítica, viéndose en una perspectiva distanciadora. Reaparece en Calvino pero ya no anclada sobre una filosofía, como había sido en El barón rampante, sino extraída de las operaciones generalizadas propias del intento de articulación científica de la cultura, en lo que este intento tiene de equiparación analógica con los procedimientos de la ciencia. Los órdenes del estructuralismo -lingüístico y antropológico- son presentados como sucedaneos de la lectura lógica y abarcadora que reclamaba el "iluminismo", superando los desvíos y aberraciones a que éste, según vieron Horkheimer y Adorno, conducía.

Pero los sueños de la razón -tanto si dormía, como pensaba Goya, como si se consagraba a soñar, como pensaron los modernos- producían monstruos

truos. Estos son, típicamente, los aberrantes estados autoritarios y las novelas adocenadas que combinan las escasas posibilidades de códigos rígidos y simplistas. ¿Qué podría producir la racionalización situada ~~en~~ a este nuevo nivel?

El marco racionalizador dentro del cual se inscribió la obra, demostró corresponderse con un código mucho más amplio y rico que el manejado por las estéticas preceptivas. Facilitó la comunicación con un grupo social amplio, como ocurría con ellas, pero no transformó la comunicación en mera imposición de contenidos previamente establecidos sobre un receptor pasivo sino que recabó de éste una participación operadora más compleja. Al mismo tiempo no empobreció la creación individual ni limitó la experiencia de lo real de la subjetividad, aunque sí la situó dentro de una convención socializable. Lo prueba el fortalecimiento de ese indicador del espíritu libre que define al "homo ludens". Esta propuesta permite <sup>que</sup> brote ~~en~~ impetuosamente el juego, requiriendo las condiciones personales más lujosas e inventivas, en la misma medida en que son rígidas las leyes que lo circunscriben. Estas son hijas del acuerdo social que pacta racionalmente, aceptando un sistema que representa y beneficia a la comunidad; aquél es el despliegue compensatorio del individuo que gracias a esos límites cobra conciencia de su prodigioso tesoro personal y lo ejerce ~~su-~~tuosamente.

(1973)

