

CÁTEDRA
EXTRAORDINARIA
ITALO
CALVINO

QUADERNI
CUADERNOS N° 3

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

María Carrillo
Editora

ITALO CALVINO
Homenajes y análisis



CÁTEDRA
EXTRAORDINARIA
ITALO
CALVINO

Universidad Nacional Autónoma de México

María Carrillo

Editora

ITALO CALVINO

Homenajes y análisis



**CÁTEDRA
EXTRAORDINARIA
ITALO
CALVINO**

Universidad Nacional Autónoma de México

ITALO CALVINO

Homenjes y análisis

**Conferencias dictadas para
la Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino***

Edición a cargo de
María Carrillo

QUADERNI DELLA CATTEDRA ITALO CALVINO
CUADERNOS DE LA CÁTEDRA ITALO CALVINO
2005

Nº 3

Indice:

Presentación	11
GONZALO CELORIO Italo Calvino. Poética de la construcción y la felicidad	13
FABIO MORÁBITO Italo Calvino	17
HERNÁN LARA ZAVALA Cátedra <i>Italo Calvino</i>	21
RICARDO LAJARA OLMO <i>La biblioteca de Babel</i> y <i>Le città invisibili</i> , dos estructuras arquitectónicas de la literatura	23
JOSÉ CARLOS ROVIRA Borges, Calvino y la fundación literaria de ciudades	35

PRESENTACIÓN

En los once años de vida y actividad, la Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino* ha realizado un sinnúmero de actividades, todas de alta excelencia académica. Al titular de la Cátedra, además de la inolvidable sesión de apertura, en el ya lejano 9 de junio 1994, se han dedicado charlas y conferencias impartidas a lo largo de los años por otros huéspedes de la Cátedra. En este año en el que se conmemoran los 20 de la muerte del autor de *Las ciudades invisibles*, la Cátedra publica este Cuaderno n. 3 con algunas de estas conferencias dedicadas a la obra y la figura de Italo Calvino, cuya edición ha sido cuidada con esmero por María Carrillo.

Las primeras tres hicieron parte de aquella histórica sesión inaugural, y se deben a la pluma de tres reconocidos escritores pertenecientes a la UNAM: Gonzalo Celorio, Fabio Morabito, y Hernán Lara. Sus espléndidos discursos no necesitan presentación, sino lectura. En conclusión, como una muestra de la excelencia de las conferencias dictadas, se presentan dos textos sobre el mismo tema calviniano, la fundación de ciudades imaginarias, abordado por dos personalidades distintas: la primera se debe a un "profano" de las letras, el arquitecto madrileño Ricardo Lajara Olmo, que con su conferencia extemporánea, que nos presenta una perspectiva interesante y enriquecedora, cerró el tercer curso de la Cátedra, dedicado a la relación entre Borges y Calvino, en 1996. La segunda se debe al catedrático de la Universidad de Alicante Carlos Rovira, que visitó la Cátedra dos años después, y con precisión académica trazó un panorama exclusivamente literario de esta peculiar similitud entre los dos escritores.

Con sensibilidad, la editora ha respetado el tono conversativo de los escritos, que quieren ser no sólo una interesante aportación al estudio de Calvino y su obra, sino también una memoria de momentos destacados de la vida de la Cátedra que lleva su nombre

MARIAPIA LAMBERTI - FRANCA BIZZONI
Coordinadoras
Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino*

México, septiembre 2005



ITALO CALVINO POÉTICA DE LA CONSTRUCCIÓN Y LA FELICIDAD

GONZALO CELORIO
Universidad Nacional Autónoma de México

Italo Calvino, que lleva en su nombre el nombre de su patria, es –quizás no todos lo sepan– cubano de nacimiento. Vio su primera luz, seguramente deslumbrante, en Santiago de las Vegas en el año de 1923, cuando sus padres, dedicados al estudio del reino vegetal, estaban por volver a Italia después de varios años de investigaciones biológicas en el Caribe.

Italo Calvino conoció México. O por lo menos se empeñó afanosamente en conocerlo. Viajó por nuestro país –Tepotzotlán, Tula, Oaxaca– y dejó testimonio escrito de sus recorridos. Escribió sobre México, sobre su historia prehispánica, sobre su gastronomía, sobre su literatura, sobre su vida contemporánea, y trató de descifrar sus enigmas mediante aproximaciones literarias (no podía ser de otra manera) múltiples y diversas, siempre inquisitivas: el relato de viaje, escrito en tercera persona para mediatizar y contener las primeras impresiones, que suelen ser categóricas; la ficción, que es otro modo de aprehensión cognoscitiva porque, como dice Carlos Fuentes en un texto elegiaco dedicado a Calvino, “en literatura el nombre del conocimiento es *imaginación*”.

Italo Calvino murió en la sanguinolenta ciudad de Siena el 19 de septiembre de 1985, precisamente el 19 de septiembre de 1985, el día aciago que un terremoto, que los mexicanos preferimos seguir llamando con el nombre eufemístico de *temblor*, estremeció la Ciudad de México que él quiso entender desde la visión apocalíptica de Moctezuma y cobró, como en la caída de la Gran Tenochtitlan, cientos de víctimas, miles de víctimas.

Italo Calvino entendió que el problema central de la cultura contemporánea estriba en la relación de los valores particulares y los valores universales. Escribió en un texto dedicado a Octavio Paz:

El nudo del problema, explícito o implícito en cualquier discusión sobre la cultura de nuestro siglo, es éste: si la historia es como la afirmación de una escala de valores universal, desarrollo lineal de un discurso traducible a todas las lenguas, o si los verdaderos valores residen en aquello que toda cultura y todo lenguaje tienen de particular, de inasimilable, de irreductible al curso de una historia que se pretenda unívoca, y que por ello, si nos ponemos a buscar estos valores en el ámbito individual, los hallaremos en el yo más íntimo y exclusivo.

Y entre estos dos extremos se mueve ejemplarmente su obra entera y también sus textos sobre México, que tratan de entender las peculiaridades más singulares y profundas de nuestra cultura y al mismo tiempo de señalar su participación en la cultura universal.



Pues bien: por su nacimiento en tierras de la América nuestra; por su enorme susceptibilidad al magnetismo que sobre su persona ejerció nuestro país; por la fecha de su muerte, que coincidió con la de tantos otros mexicanos, como si el sacudimiento telúrico que nos devastó hubiese atravesado medio mundo para tocarle el corazón; por la universalidad de su literatura y su preocupación por lo diverso y por lo específico, que nos incluye en lo general y nos define en lo particular, Italo Calvino es también un escritor nuestro –muy nuestro.

Hasta aquí iban a llegar mis palabras a propósito de la instalación de la cátedra *Italo Calvino* en la Facultad de Filosofía y Letras de nuestra Universidad. Pero instado a extender un poco mis cuartillas para esta celebración tan importante, me veo impelido a seguir la misma búsqueda de los valores universales en el ámbito individual, propuesta por Calvino, y luego, inevitablemente, a decir lo que por pudor hubiera preferido callar: Calvino es un escritor mío. Mío como de tantos otros, mío sin exclusividades pero con legitimidad. Mío en tanto que su literatura suscita la complicidad de mi lectura y por supuesto la envidia y la devoción de mi escritura. Y mío, finalmente, porque creo adivinar el proceso complejo, arduo, doloroso que siguió para gestar una obra que me hace feliz –por qué no decirlo.

Conminado por algún periodista a hablar de sí mismo y de su trabajo literario (nunca la palabra *trabajo* fue tan fiel), Italo Calvino, como sin querer articuló su poética de manera diáfana y modesta. Dijo entonces:

Nunca he sido un escritor de textos largos. Soy tal vez un poeta que no se dio como poeta. Mi mundo ha sido siempre el de la concisión del poema, del sentido concentrado en pocas líneas. He escrito siempre con grandes esfuerzos, no tengo facilidad de escritura. Mis páginas están llenas de tachaduras y al publicar elimino mucho de lo que primero escribo. El trabajo del escritor consiste en forzar la lengua, en hacerla decir cosas que normalmente ella no dice.

En honor a quien profesó el rigor y la síntesis, en brevísimas líneas quiero glosar éstas de Italo Calvino que cifran su poética –la poética de la constrictión–, merced de la cual su literatura nos hace felices.

Con saludable sentido del humor, Gabriel Zaid dice que, al margen de las disquisiciones teóricas que al respecto hayan formulado los tratadistas, la verdadera diferencia entre la poesía y la prosa consiste en que aquélla es corta y ésta es larga. Y más allá de semejante verdad de Pero Grullo, habla de las diversas vocaciones del poeta y del prosista; de la capacidad sintética del primero y de la capacidad analítica del segundo. El poeta es un pintor de miniaturas; el prosista un pintor de frescos.

Efectivamente, la poesía es de suyo económica; en ella nada sobra. Parecería que el poeta pudiera pasarse la vida en la búsqueda de la palabra justa, aquella que es insustituible, intransferible, que contiene todo lo que se quiere

decir, de la manera más eficaz, más expresiva y al mismo tiempo de la manera más abierta, más pródiga, más convocante, al grado de que, después de haberlo dicho, llega a decir más de lo que quiso decir originalmente y a brillar con autonomía; dice, pero es más de lo que dice: *es*.

La prosa, en cambio, suele ser más dispendiosa y más irresponsable en el uso de las palabras, precisamente por eso, porque las usa como instrumentos para decir otras cosas diferentes a las palabras, si bien gracias a ellas; otras cosas del mundo, de la vida, de los hombres, cosas terrenales, por ficticias que parezcan, por sublimes que se antojen. En la prosa las palabras no tienen la intransferibilidad que tienen en la poesía pero tampoco se liberan del mundo que las generó para construir otro diferente sino que al mundo quedan sometidas. Si la poesía ha de ser poética, valga otra perogrullada, la prosa ha de ser prosaica.

Así las cosas, ¿quién es este prosista immaculado que abomina de los textos largos y que escribe novelas con temperamento de poeta?

Efectivamente, Calvino es un poeta que ama las palabras en cuanto tales, que sabe de sus contrarios valores de precisión y de apertura, de constrictión y de volatilidad, y de sus potencias para engendrar un ente nuevo que corta los hilos que lo atan al mundo de donde procede. Y sin embargo, se ve precisado a escribir novelas porque el móvil de su escritura no se restringe a la necesidad de proyectar su sensibilidad personal en la articulación de un poema lírico, sino que involucra a los demás y cobra una dimensión social e histórica que sólo se articula en un discurso épico. Ama las palabras como poeta pero sólo la prosa es capaz de resolver los conflictos que motivan su escritura. Imaginemos por un momento al poeta lírico metido a relatar hazañas épicas; imaginemos el trabajo del miniaturista condenado a pintar un mural. Este es el trabajo de Italo Calvino.

Thomas Mann, autor de un texto tan largo como *La montaña mágica*, de la que alguien dijo sardónicamente que no es una novela para leerse sino para escalar, decía que un escritor lo es en la medida del trabajo que le cueste escribir. Sin establecer clasificaciones chocantes que ponderan el oficio propio en un detrimento del ajeno, diré, comentando a Mann, que se puede tener facilidad para escribir si se es un escritor de veras. Acaso porque la escritura provenga más de una necesidad que de un gusto, como se lo hacía notar Rilke al joven poeta Kappuz con una frase lapidaria: “Basta con que se pueda prescindir de escribir para que no se tenga el derecho de hacerlo jamás”; acaso porque el escritor se inmoló en las aras de su propia escritura, como lo decía Borges en esa página memorable de *El hacedor*, titulada “Borges y yo”: “Yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica”.

El trabajo escritural es arduo, además, porque consiste, según Calvino, en forzar la lengua para hacerla decir cosas que habitualmente no dice. Y es que a diferencia de otros artistas, cuyos medios de expresión y de creación son de su



exclusividad, para realizar su tarea el escritor se ve precisado a utilizar el mismo instrumento, la misma lengua que los demás y él mismo usan para comprar pan, para saludar al vecino, para hacer un trámite burocrático o para quejarse del mal clima. Esa misma lengua de todos los días, por todos poseída, el escritor tiene que estrujarla, sacudirla, golpearla, subvertirla, seducirla, acariciarla, amarla, torturarla para que diga lo que no dice todos los días y que está ahí, en espera de ser dicho.

El resultado de los indecibles esfuerzos de Italo Calvino es, paradójicamente, una literatura feliz, porque el esfuerzo llega a su culminación en el generoso y delicado gesto de borrar las huellas de su propio paso por el texto.

Es feliz la literatura de Calvino, en primera instancia, porque contiene la felicidad que sólo la poesía —escrita en verso o en prosa, para el caso da igual— es capaz de producir: esa felicidad en su doble acepción de entusiasmo y de precisión, de plenitud y de oportunidad, que guardamos en la memoria con fidelidad textual para enriquecimiento de nuestro patrimonio verbal.

Es feliz también porque al parecer la única felicidad posible está en la literatura. A pesar de las dificultades de la escritura que siguiendo las declaraciones del autor, he pretendido inventariar páginas atrás, en ella se resuelven los conflictos que la hicieron surgir: los de orden lírico, los de orden épico, o, por mejor decir, los que teniendo un origen personal cobran en el texto una dimensión social o histórica, como sucede en la maravillosa triada integrada por *El caballero inexistente*, *El vizconde demediado* y *El barón rampante*, en la que consideraciones ontológicas, tal es el ser en relación con la nada, el ser en relación con lo otro que también lo constituye y el ser en relación con el mundo, se resuelve felizmente en una sucesión de hazañas caballerescas.

Y es que la literatura es el espacio privilegiado de la libertad. Las primeras letras de Calvino fueron escritas desde la Resistencia y cumplieron una función denunciatoria; sus segundas letras están movidas por preocupaciones de orden social o histórico, pero su obra es libérrima precisamente porque en ella se da el desembarazamiento de los conflictos que la motivaron, y es ejemplo del gozo de la literatura por la literatura misma, porque la literatura no sólo sirve para recordar lo que nunca debió haberse olvidado, sino también y sobre todo para olvidar lo que nunca debió haberse guardado en la memoria.

Después de *El Quijote*, no conozco otra novela tan gozosa de sí, tan amante de la literatura que la escribe, tan apabullantemente feliz como aquella de Italo Calvino que todo escritor hubiera querido escribir: *Si una noche de invierno un viajero*.

Hago votos porque la felicidad de la literatura de Calvino se desparrame entre todos nosotros.

ITALO CALVINO

FABIO MORÁBITO
Universidad Nacional Autónoma de México

En el primer capítulo de su libro *Seis propuestas para un milenio*, dedicado al tema de la "Ligereza", Calvino hace un somero balance de más de cuarenta años de actividad literaria y concluye que si alguna propensión tuvo al escribir cuentos y novelas, fue la de quitarle peso a las cosas, a las personas y, sobre todo, a la estructura y al lenguaje narrativos. De todos los valores literarios que según él conformaban un legado insustituible para el milenio por venir, la ligereza le parecía tal vez el más importante, por eso comienza con ellas sus *Seis propuestas*, que en realidad son cinco, pues la muerte le impidió escribir el último capítulo. Quitar peso, es decir, como yo lo entiendo: enrarecer las pasiones, los caracteres, la cohesión de las conductas y, sobre todo, estar en una permanente disponibilidad frente a las sugerencias del texto, confiado en sus líneas de menor resistencia, sin rehuir ningún movimiento imprevisto. Prueba de que ésta fue siempre la inclinación más genuina de Calvino es el hecho de que fracasó las tres veces que intentó dar forma a una novela realista-social de largo aliento, género que cuando él empieza a escribir representa hasta cierto punto un reto ineludible para un joven escritor. La última prueba, en este sentido, es *El collar de la reina*, que empieza a escribir en 1953, un año después de la aparición de *El vizconde demediado* y *Los jóvenes del río Po*; también esta novela permanecerá inédita. Llama la atención que aun después de escribir y publicar con gran éxito un libro como *El vizconde demediado*, en que ya cuaja un tono y un estilo en los que ahora reconocemos al Calvino más memorable, Calvino vuelva a intentar un tipo de narración completamente diferente, precedido, para entendernos, no por el numen de la ligereza sino por el de la opacidad, ya que al escribir *El collar de la reina* su intención era, según sus propias palabras, construir "una novela realista-social-grotescogogoliana" ambientada en el mundo obrero y fabril de Turín.

Calvino, pues, siente la necesidad de volver a una materia imaginativa y verbal menos maleable y más contradictoria que la de la fábula, abandona a los vizcondes del pasado y regresa a los obreros de su tiempo, y ya no podemos hablar a estas alturas de un reto juvenil sino de una espina que el escritor no sabe cómo sacarse, pues aunque presenta la inclinación de su talento hacia el lado enrarecido e imaginario, se rebela a ser sólo un escritor de fantasía. Esos años deben de haber sido difíciles para Calvino, pero también decisivos para encontrarse a sí mismo. Los tres intentos "balsacianos" o "gogolianos", aun-



que fallidos, le proporcionan el antídoto contra esa evaporación estilística que acecha siempre en las espirales de la fábula.

Dicho de otra manera, si por un lado le ayudan a encontrar su vocación "fabulista", por el otro definen esa vocación en términos de una marcada inclinación hacia el cuerpo, no sólo el cuerpo físico del individuo se encuentra inmerso. Pero lo contrario también es cierto y sus futuras incursiones "realistas" estarán siempre teñidas con la tonalidad del apólogo. Vease, por ejemplo, cómo el tema de la factura o de la escisión, fabulado en *El vizconde demediado* bajo la forma de un hombre que queda cortado perpendicularmente en dos mitades y sólo después de muchas vicisitudes consigue recoserlas en un cuerpo completo, reaparece casi veinte años después, en un cuento del libro *Los amores difíciles*, en la historia de una pareja de jóvenes obreros recién casados que nunca pueden dormir juntos porque trabajan en turnos diferentes. Sólo de noche, en el breve lapso de tiempo que corre entre el regreso de ella de la fábrica donde trabaja de día y la salida de él rumbo a la suya donde trabaja en el turno nocturno, pueden verse, hablarse y tocarse. Ávido cada uno de los besos y las caricias del otro, apenas tienen el tiempo de comer un bocado antes de separarse de nuevo. Entonces, cuando ella se acuesta para dormir, busca instintivamente el calor que ha quedado de él en la cama, primero estirando un pie hacia el vínculo corporal más profundo de la joven pareja. Una historia conmovedora y despiadada, contada, sin embargo, con los ingredientes de la fábula, desde el tono lineal y apacible hasta la perfecta antítesis de los dos turnos laborales que impiden a los dos jóvenes, como bajo influjo de un hechizo mágico, estar juntos bajo el mismo techo.

Es en relatos como éste, en que a partir de una situación primaria y modesta se desmadeja sin esfuerzo una parábola emotiva, una fábula ejemplar, sin que medie ninguna invención ajena a la estricta lógica de las premisas, donde Calvino es realmente grande, tan grande como un Maupassant en cuanto a justeza de tono, naturalidad y sentimiento lírico.

Pero volvamos al Calvino anterior, al de 1954, año que lo encuentra enfrascado en su último intento de estilar una novela realista de amplio respiro y en el que asimismo se le encarga el proyecto de las *Fábulas italianas*, o sea la selección y transcripción de unos docientos cuentos populares de las distintas regiones de Italia a partir de las colecciones decimonónicas existentes sobre la materia. Es una fecha importante. Dos años después, en 1956, cuando las *Fábulas* ven la luz, Calvino, cuya vena fantástica se ha vitaminizado ulteriormente con este trabajo, empieza a escribir *El barón rampante*. Pero es probable, no lo sé con seguridad, que siga trabajando en su novela de largo aliento, o al menos la siga rumiando, pues dos años más tarde publicará en la revista *Nuova Corrente* un fragmento de la misma. Así, en este período crítico en que sigue debatiéndose entre dos fuerzas expresivas contrarias —disputa que no lo abando-

nará nunca del todo—, Calvino se parece de pronto, sin querer, a un vizconde demediado, quizá incluso a un caballero inexistente. Y se le ocurre entonces subirse a los árboles. Quiero decir que al escribir ese maravilloso libro que es *El barón rampante*, historia de un muchacho que, por protesta contra su padre, se sube a un árbol y a partir de ese día, pasando de un árbol a otro árbol, acaba por estacionarse toda su vida en las alturas, negándose rotundamente a volver a pisar la tierra, Calvino, en el fondo, nos está relatando los conflictos de su vocación artística y el desenlace de esos conflictos, es decir su encuentro definitivo con la ligereza, pero no una ligereza informe o gaseosa sino, igual a la que disfruta el barón entre las ramas de los árboles, una ligereza hecha de infinitos peldaños, por lo tanto sutil, transitable e implícita en las leyes del suelo.

En efecto, Cosimo, el barón rampante, está a mil leguas de ser un ermitaño, o un místico, o tan siquiera un anárquico: su vida en los árboles no lo exilia de la comunidad de los hombres, al contrario: pero pareciera que sin esa mínima pero persistente distancia frente a los demás que los árboles le otorgan, no podría comprender ni interesarse en el género humano. Los árboles lo ordenan interiormente. Desde los árboles, en cierto modo, puede enfocar con más precisión la vida: sobre todo puede disfrutar de una visión más panorámica, lo que delata una inclinación filosófica, y habría que preguntarse si esa inclinación es innata en él o es el resultado, justamente, de llevar una vida arbórea, o sea una vida de extranjero, de perpetua suspensión, de contigüidad con el prójimo mas nunca de plena identificación con él. ¿No es esta cualidad suspensiva lo que a la postre lo convertiría en un chiflado, quizá en un demente, pero que también hace de él un espíritu agudo y corrosivo que se cartea con las mayores inteligencias de su tiempo y cuyos relatos fantásticos tienen embobados a los campesinos que acuden a la plaza del pueblo para oírlo? Mezcla de niño salvaje y de sabio, de criatura del bosque y de letrado, de hombre-chango y de filósofo, el barón rampante es quizá el personaje más memorable de Calvino. Algo que no sabemos qué es nos persuade en seguida de que una vida así es potencialmente posible, incluso potencialmente deseable. Hay en cada uno de nosotros, tal vez, un barón rampante, un aristócrata de las ramas que quisiera, merced a una serie de artilugios extraños pero no demenciales, reiniciar desde otro plano, desde una perspectiva más airosa su relación con los otros.

Hoy que estamos reunidos para celebrar la creación que lleva el nombre de Italo Calvino, la lección del barón de Ombrosa puede sernos útil. Si, como reza María Moliner, el significado de la palabra cátedra se refiere a un asiento elevado, habrá que recordar, a propósito de elevaciones, para qué utilizó el barón rampante la suya: no para ser barón de lo que era, sino para "ver esto y aquello", para "abrazarlo todo", al precio, desde luego, de no poseer nada. Porque si la vida en los árboles le da más perspectiva que a cualquiera, también le quita el disfrute de las propiedades a las que tenía derecho. Su modesto



y tenaz desprendimiento de las superficies comunes lo vuelve así una suerte de pararrayos espiritual, un receptor sensible a las ideas y aspiraciones de su tiempo y el encargado de traducir y divulgar esas ideas e inquietudes a sus coterráneos. De un modo natural, las hojas de los árboles lo llevan a las hojas de los libros, el entramado de las ramas a las disquisiciones filosóficas, la variedad del bosque al dominio de casi todas las lenguas. Ojalá que esta cátedra que hoy se crea, colocada en el cruce de dos lenguas y culturas, sea precisamente esto: un emplazamiento ligeramente elevado, una suerte de atalaya entre los árboles para enfocar más lejos, vislumbrar nuevos peldaños y adentrarse en otros dominios. Que la ligereza del barón, esa ligereza calviniana que parece olvidar el suelo y que en cambio, a través del juego moral de las ramas y las raíces, no lo pierde nunca de vista, presida su espíritu, para que tengamos en el futuro no una cátedra demediada, y mucho menos inexistente, sino imaginativa y rampante.

CÁTEDRA ITALO CALVINO

HERNÁN LARA ZAVALA
Universidad Nacional Autónoma de México

La literatura italiana ha ejercido desde siempre una sana y vigorosa influencia sobre la literatura escrita en español. Recordemos que Petrarca, Dante, Boccaccio, Pulci, Boyardo, Ariosto, Bandello y Tasso influyeron en toda la literatura de los Siglos de Oro. Boscán, Garcilaso, Gracián, Lope, Quevedo y Cervantes se nutrieron de esos autores para conformar sus propias obras y llevar a la literatura española a sus más altos vuelos. El viaje que Cervantes realizó a Italia en 1569 resultó decisivo no sólo para la creación de sus *Novelas ejemplares* y de *Persiles*, su novela bizantina, sino sobre todo por el aire que le inyectaron *Orlando furioso* y el *Decamerón* para que fraguara la obra que le abriría los caminos de inspiración para que surgieran tantas otras novelas que van desde *Gil Blas* y *Tristram Shandy* hasta *Madame Bovary*, *Ulises* o *Cien años de soledad*.

No representa novedad alguna pues que un autor europeo, y específicamente italiano, haya influenciado particularmente a la literatura escrita en español. Papini, un autor un tanto olvidado hoy en día, ejerció una influencia definitiva en la prosa de Arreola; y como contraparte qué duda cabe sobre que Borges es una de las grandes figuras, no sólo de Calvino, sino de la generación más joven como Antonio Tabucchi.

La relación entre nuestras lenguas y nuestras culturas ha sido de diálogo constante y se ha mostrado siempre liberal, rica y estimulante a lo largo ya de varios siglos. Por ello es de celebrarse la instauración de la Cátedra Extraordinaria Italo Calvino en esta nuestra Facultad. Es muy significativo que se haya bautizado con ese nombre ya que Calvino ha ejercido gran influencia sobre la literatura universal y en particular a la narrativa escrita en español. Al margen de que por cuestiones azarosas Calvino haya nacido en Cuba y haya escrito algún relato que ocurre en Oaxaca, su literatura muestra un desarrollo que no está muy alejado del de muchos escritores latinoamericanos. Sus obras de juventud reflejan su experiencia política dentro del movimiento de la Resistencia en un estilo neorrealista; luego va depurando sus temas y empieza a escribir fábulas de humor amargo y fantástico y con marcados visos filosóficos. En *Cosmicómicas* incursiona en una variante literaria y sugerente de lo que se denomina como ciencia ficción. Escribe *Las ciudades invisibles*, una de sus obras más bellas y bien pensadas. Durante la última etapa de su vida se con-



centra sobre todo en obras fragmentarias, experimentales y autoreferenciales, como *Si una noche de invierno un viajero* o *Palomar*, que lo convierten, junto con Nabokov, Grass, Borges y García Márquez, en uno de los grandes exponentes de lo que se ha dado por llamar postmodernismo.

Guido Almansi, antiguo maestro mío, solía decir que las novelas podían dividirse en tres categorías: las que surgen del corazón, las que surgen de la cabeza y las que surgen de las tripas. Como todas las simplificaciones didácticas hay muchos autores que rebasan o que mezclan estas tres categorías. Sin embargo, hay otros que caen muy decididamente en una u otra. Rabelais o Henry Miller son escritores de tripas, Jorge Isacs o Emily Brönte fueron escritores de corazón y no necesitamos mucha imaginación para adivinar que Calvino es un escritor de cabeza. En la mejor parte de su obra madura, la forma, el rigor y la concepción intelectual son siempre más importantes que la anécdota o la acción. Nada más basta echarle un vistazo a su artículo "Cómo escribí uno de mis libros", en donde habla de la construcción de *Si una noche de invierno un viajero*, para darse una idea de las complicaciones que logra establecer entre el libro, la historia, el lector, la lectora, el hiper lector y el no lector, y en donde cada interrupción del libro se convierte en la continuación del libro.

Celebro que Letras Modernas cuente a partir de hoy con esta cátedra extraordinaria, entre otras razones porque Calvino fue de algún modo un hombre que siempre estuvo preocupado por el destino de la literatura y de los lectores. Por ello nos dejó un legado, sus famosas seis propuestas –que finalmente fueron sólo cinco– en donde habla de sus preocupaciones y valoraciones sobre la literatura durante el próximo milenio. "Mi fe en el futuro de la literatura consiste en saber que hay cosas que sólo la literatura, con sus medios específicos, puede dar", dice en su breve introducción. Esta cátedra seguramente servirá para mantener vivas estas preocupaciones en el seno de nuestra facultad.

LA BIBLIOTECA DE BABEL Y LE CITTÀ INVISIBILI, DOS ESTRUCTURAS ARQUITECTÓNICAS DE LA LITERATURA

RICARDO LAJARA OLMO

Desde puntos de vista que pueden ser completamente diferentes, tanto Borges como Calvino abordan, como metáforas literarias, estructuras espaciales, que se pueden aproximar a la arquitectura y que sirven de soporte conceptual sobre el que vertebrar un concepto global de representación del universo.

Borges se siente atraído por estas estructuras de forma controvertida: en uno de sus textos más antiguos, *La muralla y los libros* (Buenos Aires, 1950, publicado en *Otras inquisiciones* en 1952) relaciona antagónicamente los conceptos de escritura y construcción cuando, al principio de la narración, escribe:

Leí, días pasados, que el hombre que ordenó la edificación de la casi infinita muralla china fue aquel primer emperador, Shih Huang Ti, que asimismo dispuso que se quemaran todos los libros anteriores a él.

Podemos interpretar que Borges considera positiva la construcción, pero la de los textos, mientras que relaciona las construcciones físicas, arquitectónicas, con algo más imperfecto, quizá indigno y propio de quienes, al igual que Shih Huang Ti, no tienen inconveniente en destruir su propia cultura como medida previa a la elevación de aquello que ha de servir para su propia glorificación. Hasta casi al final de su vida mantiene una postura beligerante con la arquitectura; en una entrevista que le hizo Cristina Grau el 6 de enero de 1983 vuelve a recordar la arquitectura, esta vez con una experiencia personal, respecto a uno de los edificios que los arquitectos tenemos en el más alto de los pedestales: el museo de Guggenheim de Frank Ll. Wright, y de forma sobrecogedora lo relaciona con un vértigo horizontal sufrido en el desierto:

Recuerdo su circularidad [...] una luz que provenía de una cúpula de cristal, me dijeron, y que yo notaba sobre mi cabeza, como si no estuviéramos en un edificio, sino al aire libre, y yo me preguntaba angustiado si todo acabaría abruptamente, en el vacío y me despeñaría.

En ambos casos estamos frente a una postura racional con que Borges relaciona su realidad con la arquitectura y que representa una toma de postura

¹ Cristina Grau, *Borges y la arquitectura*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 82.



coherente con su comentario a la Grau: “pero, ¿los arquitectos están interesados en la literatura? ¡Qué raro!”

Sin embargo, Borges íntimamente se siente profundamente atraído por los espacios arquitectónicos y quizá esa atracción y su sensibilidad, frente a la abundancia de desmanes de los arquitectos a lo largo de la historia, le lleven a una concepción atormentada del hecho arquitectónico que acaba vinculando directamente con el concepto de laberinto. Ya lo hemos visto cuando hace esta relación inconsciente entre su estancia en el desierto y la visita al Guggenheim, sobre todo si tenemos en cuenta que para Borges, uno de los símbolos más claros del laberinto puede ser el desierto —el de arena— por la infinitud y la identidad de sus partes y la mutabilidad homogénea de su apariencia, que se refleja en la intención laberíntica en su *Libro de arena*, a vez contenedor universal de la literatura —por lo tanto su lugar por excelencia— y caos inaccesible para la memoria humana incluso si asistida por la más alta tecnología imaginable.

Empezamos así a entender el conflicto entre amor y odio que tenemos ocasión mejor de analizar, con esta atracción de Borges por los espacios arquitectónicos y su concepción laberíntica de uno de ellos, a través de la lectura espacial del texto *La biblioteca de Babel*, en que empieza escribiendo: “El universo (que otros llaman biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito de galerías hexagonales”. Al igual que otros espacios literarios imaginados por Borges, *La biblioteca de Babel* es un espacio infinito, generado por una tediosa repetición de elementos idénticos que se adosan y se superponen; esta estructura como en el caso de los desiertos de arena se puede leer desde dos distintos puntos de vista que lo diferencian: su observación desde un plano equivalente a la del observador externo, como puede ser un hombre que camina sobre él... y la observación interna, supongamos un animal pequeño, un topo, que intentase recorrer el desierto bajo su superficie; son por lo tanto unos espacios laberínticos, pero no laberintos idénticos: en el primer caso la pérdida es sobre el plano, y el segundo sería, si no tenemos en cuenta fuerza de gravedad, humedad, temperatura etc., una pérdida tridimensional.

En el caso de la biblioteca, el espacio es laberíntico e inaccesible puesto que se ha de nacer en él: “me preparo a morir a una pocas leguas del hexágono en el que nací”; y siempre que nos mantengamos en un único nivel (sus celdas se repiten por el plano de una forma secuencial idéntica) sería el recorrido normal de un hombre en el desierto. Sin conseguir un espacio isótropo en el que las celdas tuviesen cada una de ellas contacto con las superiores y las laterales del mismo modo, Borges sí se ve condicionado en su ficción por esa ley de la gravedad que hemos evitado que condicione nuestro topos, como si tuviese miedo de que los libros de su fantasía se fuesen a caer de unos estantes dispuestos en el techo. Aunque nos anuncie, tímidamente, la posibilidad de escapar de esa ley cuando habla del “libro circular de lomo continuo que da toda la vuelta de

la paredes [y de que] la biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible”.

Esta razón de continuidad, de infinitud, aproxima la estructura de la biblioteca a una estructura utópica, de la que Borges es consciente; y en este sentido nos hace una descripción próxima a los cánones de la narraciones utópicas —como luego analizaremos más detenidamente en el caso de *Le città invisibili*—, cuando quiere rememorar algunos axiomas:

El primero: La Biblioteca existe *ab eterno*. De esa verdad cuyo corolario inmediato es la eternidad futura del mundo, ninguna mente razonable puede dudar. El hombre, el imperfecto bibliotecario, puede ser obra del azar o de los demiurgos malévolos; el universo, con su elegante dotación de anaqueles, de tomos enigmáticos, de infatigables escaleras para el viajero y de letrinas para el bibliotecario sentado, sólo puede ser obra de un dios. Para percibir la distancia que hay entre lo divino y lo humano, basta comparar estos rudos símbolos trémulos que mi falible mano garabatea en la tapa de un libro, con las letras orgánicas del interior: puntuales, delicadas, negrísimas, inimitablemente simétricas.

El segundo: el número de símbolos ortográficos es veinticinco.² Esa comprobación permitió, hace treientos años, formular una teoría general de la Biblioteca y resolver satisfactoriamente el problema que ninguna conjetura había descifrado: la naturaleza informe y caótica de casi todos los libros. Uno que mi padre vio en un hexágono de circuito quince noventa y cuatro, constaba de las letras M C V perversamente repetidas desde el renglón primero hasta el último.

En que además el número de los símbolos es de 25 y su combinación infinita si la referimos al lugar de colocación. Así también se puede relacionar esta ley combinatoria con los calendarios de las culturas mesoamericanas y su identificación del nombre con el día de nacimiento: por ejemplo esa princesa llamada Tres Vientos, que podrá ser la misma que otra princesa que nazca el mismo día de otra idéntica secuencia numérica de distinto año y tiene el mismo valor de identidad diferente que las posibles combinaciones idénticas en distinta posición dentro de la infinita estructura de la biblioteca. Y es el mismo valor que el de la repetición de la secuencia M C V y su distinto significado según la posición que ocupa en el texto de cuatrocientas diez páginas de inalterables M C V.

² El texto contiene la siguiente nota que intenta ser una nota del posible editor: “El manuscrito original no contiene guarismos o mayúsculas. La puntuación ha sido limitada a la coma y al punto. Esos dos signos, el espacio y las veinticinco letras del alfabeto son los veinticinco símbolos suficientes que enumera el desconocido (Nota del editor)”



Calvino más fríamente, desde un punto de vista más artesano, más de oficio y quizá sin esa visión de globalidad o universalidad que caracteriza a Borges, utiliza estas estructuras en la misma construcción de sus textos, para lo que se apoya en ella como soporte por el que discurrir en lugar de utilizarlas como espejo del universo.

De este modo, como una materialización concreta en la propia estructura textual pueden aparecer menos obvias a los ojos del lector de la narración, son sin embargo claramente patentes en una lectura del texto. Borges nos ha ofrecido esta estructura a primera vista, y con ello nos la oculta, o mejor dicho, al utilizarla con la misma naturalidad que aparece en la realidad nos la hace parecer menos patente.

En este sentido, decir que *Le città invisibili* es una narración utópica puede no ser la forma más clara de expresar la 'idea' del autor a la hora de escribir el texto, puede incluso ser una idea falsa, sin embargo es significativo que Calvino en *Una pietra sopra*³ dedique varios capítulos a la utopía, y otros relacionados con la realidad e irrealidad, o con la ciudad y los laberintos.

También puede servir para abrimos los ojos hacia Calvino como un nuevo autor utópico el artículo de César Antonio Molina titulado: "Italo Calvino": "la literatura revolucionaria siempre ha sido fantástica, satírica, utópica",⁴ que es cita de una frase del mismo Italo Calvino.

Como referencia a los tipos de utopía que puedan tener algo que ver con la concepción utópica de Italo Calvino, o que puedan dar pie en el autor a una postura decididamente vanguardista a la hora de concebir la utopía, sólo basta recordar las ideas fundamentales señaladas por Françoise Choay para que una narración (un texto) se pueda considerar utópica:

- Narrado en 1ª persona
- Firmado
- Descripción de un hecho no milenario
- Contraposición con el lugar en que se encuentra

Estas cuatro se pueden definir como las características formales de la narración, o de lo narrado. Por otra parte hay otras tres características que se pueden definir fundamentales en la concepción utópica:

- Integración de un espacio modelo
- Fuera de coordenadas espacio-temporales
- Inmutabilidad al transcurrir del tiempo

³ Traducción española en *Punto y aparte*, Barcelona, Burguera, 1983.

⁴ *El País*, 28 de septiembre de 1980.



El primer grupo dará una referencia formal y por tanto una homogeneidad en los textos utópicos que los aproximan a la realidad, probablemente en un intento de verosimilitud con que los distintos autores intentan aproximar sus ideas revolucionarias o involucionistas, pero siempre reformadoras de la sociedad establecida en la que se encuentran, a un lector que, si bien no tiene que ser acomodado, no puede en ningún momento dejar de pertenecer a esa sociedad establecida, a esa sociedad real encontrada con la idea de utopía.

Con el segundo grupo es, por el contrario, con el que se intenta elevar la narración a su verdadera concepción utópica, descripción de una sociedad inmutable, intangible pero modélica, únicamente reproducible por un esfuerzo social, que deben llevar a cabo un grupo de hombres llenos de fe en la descripción; un grupo que desde el momento en que acomete dicha empresa la asume como su norte, en un comportamiento que en la mayor parte de los casos habidos ha rayado en el fanatismo. Sociedad en que se debe aceptar que si no se alcanza la meta establecida es sólo debido a faltas en el comportamiento de las personas que la componen y de ninguna manera a una deficiencia del trazado teórico en que se sustenta.

Abordando la concepción utópica en el caso de Italo Calvino, se encuentra en un número de la revista *Ulisse* dedicado a las nuevas perspectivas de la novela un comentario en el que Calvino dice:

Io auspicio un tempo di bei libri pieni d'intelligenza nuova come le nuove energie e macchine della produzione, e che influiscano sul rinnovamento che il mondo deve avere. Ma non penso che certi agili generi della letteratura settecentesca -il saggio, il viaggio, l'utopia, il racconto filosofico o satirico, il dialogo, l'operetta morale- devono riprendere un posto di protagonisti della letteratura, dell'intelligenza storica e della battaglia sociale. Il racconto o romanzo avrà quest'atmosfera ideale come presuposto e come punto d'arrivo; perché nascerà da questo terreno e influirà in esso. Però lo farà in un solo modo: raccontando.

Por esa razón quizá él mismo considere *Le città invisibili* como el más logrado, más completo, más realizado texto de toda su obra, y por tanto no está escribiendo una narración utópica en el sentido tradicional; considera la literatura revolucionaria satírica y utópica. Su utopía se basará en otros parámetros que se intentarán descifrar a continuación.

Para empezar se deben establecer los factores comunes con otras utopías. Éstos son:



-La narración está en primera persona, es Marco Polo quien describe una por una las Ciudades invisibles.

-Está referida a la memoria y se refleja en la forma de las descripciones, como conversaciones con Kublai-Kan.

-El viaje como origen de la narración, como origen de un conocimiento que luego ha de ser transmitido con la intención de que sirva de modelo alternativo a la sociedad del lector.

-Por último el mero hecho de describir la(s) Ciudad(es).

Por el contrario, es precisamente el otro grupo de factores el que puede aproximar el relato a la utopía, Calvino llega a decir que es un libro de sentencias, su lectura se puede hacer de forma atípica, tomando una a una y por separado tanto las descripciones de las ciudades como las conversaciones con Kublai-Kan, sin importar el orden y sirviendo tanto cada una de ellas como el conjunto para el mismo fin. Se puede hacer una lectura infinita que, como luego se ha de ver, se refleja en la misma estructura y en la dinámica del texto, con lo que es precisamente el texto y no sólo la descripción lo que queda fuera de unas coordenadas espacio-temporales precisas y clásicas, esto es: la atemporalidad y la ilocalización son tanto argumentales como estructurales y por tanto formales.

En este sentido se puede considerar asimismo como un laberinto, compuesto de partes discontinuas que se relacionan por una ley solamente conocida por el autor y difícilmente legible por quien entra por primera vez en él.

La ciudad ideal que busca Calvino no cuenta con una *astrazione filosofica* pero tampoco con una *cinica rassegnazione al peggio* con lo que deja claro para formar parte de la 'ciudad ideal' y vivir en ella dignamente habría que individuar y saber reconocer lo positivo e *farlo durare e dargli spazio* como dice la última frase de su texto.

Es ésta una forma utópica dentro de la sociedad real, esto es una postura optimista ante la vida en la que se encuentra también la utopía; el problema será buscarla y el encanto encontrarla.

Probablemente en este constante juego es-no-es en el que se divierte Italo Calvino en esta nueva utopía, entre también el hecho de recoger como apoyo literario *Il milione*, Calvino lo vuelve a narrar, y como el Pierre Ménard de Borges reescribe el *Quijote*, resucita a Marco Polo que, de forma similar a como lo hizo con Rustichello en una cárcel genovesa, narra otra vez su viaje por el oriente (y aquí están juntas las dos características fundamentales de la narración utópica: inmutabilidad y atemporalidad, que se verán constantemente subrayadas por las ciudades descritas, como modelos, e igual a la tercera característica fundamental de las narraciones utópicas, que en este caso gozan a su

vez de las otras dos características fundamentales) y recoge formas similares a las empleadas en aquel texto para acentuar las características de cada lugar.

El hecho de emplear *Il Milione* es a su vez significativo, pues

-Se trata de un texto narrado en 1ª persona.

-Está fiado a la memoria de los sentidos.

-Describe una sociedad distante y desconocida, que puede servir de modelo a la sociedad a la que pertenece el autor y narrador y, por lo tanto, el lector.

-Por último, la narración de un viaje.

Hasta aquí se cumplen las condiciones formales de las narraciones utópicas. Por otra parte, en el momento en que se escribe, *Le città invisibili*

-Está fuera de nuestras coordenadas temporales y quizá por esta misma razón de las espaciales.

-Se ha mantenido inmutable en el tiempo (tal vez sólo por el hecho de ser un texto).

Sólo falta pues descubrir la descripción del modelo, y es precisamente aquí donde Calvino introduce una nueva concepción de utopía que se apoya en la realidad existente, como recordaba Molina: la literatura revolucionaria como utópica, lo que puede suponer que una literatura de cambio, de vanguardia, de revolución, puede introducir a una transformación tan profunda en la sociedad como la propuesta en las narraciones utópicas; la utopía, por tanto, no precisa de un modelo rígido de sociedad y tampoco de un modelo de ciudad, de aquí que Calvino a sus ciudades utópicas las denomine invisibles, quizá con el ánimo de que las podamos encontrar en nuestra propia ciudad, o en cualquier otra, y que la sociedad utópica tampoco esté descrita como tal.

Sí es importante, por el contrario, tener en cuenta que existe en el texto una preocupación formal por la estructura tradicional de las utopías; pero en este caso la estructura es geométrica, precisa, rígida... e infinita, y no es preciso, rígido e infinito lo narrado en el texto sino el texto en sí.

La estructura queda reflejada en el índice de la obra, en el que Calvino realiza una serie de combinaciones matemáticas, con la intención de seguir un diseño —quizá dibujo— hecho, posiblemente, siguiendo uno de los patrones propuestos por el OuLiPo.⁵

⁵ Recordemos que en la entrevista de Molina citada, Calvino dice: "Lo escribí de una manera atemporal, algunas ciudades me sugirieron otras y después cuando ya tenía bastante escrito, comencé a construir el libro según un diseño."



Tal diseño corresponde a una cinta de Moebius que se materializa si se unen los extremos de la obra; los capítulos atípicos (primero y último) son en realidad los que definen la ley de continuidad infinita.

El conjunto de descripciones hechas por Marco Polo y el conjunto de diálogos mantenidos por Kublai-Kan forman un conjunto a la vez discontinuo y a la vez inmanente como sus ciudades. Las descripciones de éstas son un conjunto de unidades en su contenido discontinuas, que pueden valorarse de manera aislada sin que haya la mínima relación entre ellas, sino en el marco de las conversaciones entre Kublai-Kan y Marco Polo.

Se forma así un anillo cerrado en sí mismo que no ofrece un delante y un detrás ni un principio ni fin; de aquí la definición de la cinta de Moebius en la dinámica del texto, que resulta así un escrito que, como dice el mismo Calvino, no tiene por qué ser leído *de principio a fin*, sino que es para *hojearlo de cuando en cuando*.

Sirva esta reflexión literario-urbana para analizar la persecución de la idea en la creación de la obra, así como para perseguir otro aspecto significativo: la persecución de la utopía dentro de la realidad y como parte de la realidad. Podemos considerar, una vez más, ese concepto infinito encerrado en la única cara que son las dos caras de la cinta de Moebius, como la representación de un infinito compuesto de partes idénticas, igual que el desierto de arena de Borges, esto es, un laberinto.

A partir de aquí podemos abrir un proceso, quizá infinito, de relación de razones comunes en nuestros tres campos de interés: Borges, Calvino y las estructuras arquitectónicas. Estas estructuras a su vez se nos materializarán en dos soportes fundamentales: las utopías (en cuanto que serán soporte de concreciones arquitectónico-urbanísticas) y los laberintos: ambos se han anunciado en las líneas precedentes, y los vamos a analizar sin la intención de ser laberínticos aunque acabe resultando así. Sobre ellas intentaremos concretar el concepto de estructura arquitectónica que se puede leer en estas literaturas.

Borges nos anuncia: "No puedo combinar unos caracteres DHCMRLCHTDJ que la divina Biblioteca no haya previsto." Seguramente la palabra divina equivale a un orden desconocido, y podemos así recordar esa idea atribuida a Einstein de entender por caos una estructura con un orden del que desconocemos la ley; y así también podemos considerar el laberinto la materialización concreta de este concepto y su metáfora en la literatura un sistema del que sólo el autor conoce las claves, como sucede con la lista de animales imaginarios del emperador chino con la que el mismo Borges nos apresa ya en uno de sus laberintos.



Podemos relacionarlos con los laberintos construidos, que son una expresión lúdica de la arquitectura con la que, desvirtuando la realidad y obviando los usos necesarios de cada edificio, se pretende envolver al "lector", proveniente de la común utilización de los edificios como habitual usuario de arquitectura, con este espacio, y capturarlo para que no se pueda salir de esa otra arquitectura más teórica, más conceptual, en definitiva más *arquitectura*, que deberían ser todas las arquitecturas. Son, por tanto, una materialización obvia de una constante intención de los arquitectos de seducir con nuestras propuestas teóricas a los que han de ser los usuarios de nuestra arquitectura material.

También la literatura busca captar la atención de los lectores a través de la forma de narrar un episodio "concreto", con visos de real, que no pretende ser real, con la utilización de un instrumento tan inusual y poco común con el lenguaje escrito.

Si se quiere hacer una relación entre ambas artes no cabe duda que el único elemento totalmente literario de la arquitectura es el laberinto, en que lo usual —como uso— desaparece; y ese lenguaje común nos sirve para imbuirnos completamente en una fantasía arquitectónica que deja de tener relación con una realidad concreta, para pasar a narrar un concepto universal de arquitectura en el que sumir —incluso aprisionar— al "lector".

Umberto Eco en "L'antiporfirio" incluido en el libro de Vattimo y Rovati // *pensiero debole* (Milano, Feltrinelli, 1983), clasifica los laberintos en tres distintos tipos:

- 1º el laberinto lineal, el de Creta, espiral,
- 2º el laberinto arborescente o barroco, y
- 3º el laberinto reticular, podríamos decir el de la jardinería francesa.

Eco hace referencia a laberintos que se pueden materializar, que se han construido y que se han descrito; pero olvida un cuarto tipo, más literario y más real a la vez, el que más atemoriza al hombre desde tiempo inmemorial: el espacio infinito, el mar, los desiertos, el vacío, el cosmos, el tiempo, que por otra parte se pueden asimilar a las estructuras que encierran este concepto de vacío, como la cinta de Moebius comentada, estructura del texto *Le città invisibili* que se encuentra, con una expresión más directa, en el fragmento de *Prosa del observatorio* de Julio Cortázar, 1972, que cito:

Un dibujo de la realidad trepa por las escaleras de Jaipur, ondula sobre sí mismo en el anillo de Moebius de las anguilas, anverso y reverso



conciliados, cinta de la concordia en la noche pelirroja de hombres y astros y peces.

La elección del laberinto como metáfora literaria supone la ilusión del lector, que se ve sumido en el placer de la observación del orden, de la simetría, hasta el punto de hacerle olvidar cómo entró y por tanto "olvidar" cómo salir de él. En este sentido el mismo Borges traduce en palabras tal sensación: "Los hechos ulteriores han deformado hasta lo inextricable el recuerdo de nuestras primeras jornadas. Partimos de Arsinoe y entramos en el abrasado desierto..." ("El Inmortal", *El Aleph*), en el que nos introduce físicamente en el último de los laberintos.

Por otra parte podemos encontrar distintas versiones de laberinto literario desde el punto de vista metatextual, tal como analiza Enzensberger en un texto citado por Calvino en su artículo "Cibernetica e fantasmi" (ahora en *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980) sobre estructuras y tipologías en la literatura moderna. En éste, el autor estudia literaturas laberínticas como la de Borges o Robbe-Grillet en la que se evoca una imagen de un mundo en que es fácil perderse y "l'esercizio del ritrovare l'orientamento acquista un valore particolare, quasi un addestramento per la sopravvivenza". Y a continuación la cita a Enzensberger:

Il labirinto è fatto perché chi vi entra si perda ed erri. Ma il labirinto costituisce una sfida al visitatore perché ne ricostruisca il piano e ne dissolva il potere. Se egli ci riesce, avrà distrutto il labirinto; non esiste labirinto per chi lo ha attraversato. [...] Nel momento in cui una struttura topologica si presenta come struttura metafisica il gioco perde il suo equilibrio dialettico, e la letteratura si converte in un mezzo per dimostrare che il mondo è essenzialmente impenetrabile, che qualsiasi comunicazione è impossibile. Il labirinto cessa così d'essere una sfida all'intelligenza umana e si istaura come facsimile del mondo e della società.

De hecho, las funciones metafóricas del laberinto, tanto en el texto literario como en el espacio arquitectónico, o en el espacio de las artes plásticas, pueden tener distinta intención.

Como *imago mundi*, que en arquitectura se puede encontrar en la representación del templo de Jerusalén, materializado en el Monasterio del Escorial, en que se sublima la voluntad de Felipe II de tener a su alcance, en un concreto microcosmos, la totalidad del fantasma que le supone, como universo, su imperio. Materialización en que la biblioteca actúa como segundo eslabón de esta



metáfora en cuanto contiene de forma consciente la multiplicidad del saber de su momento, idea clave que encontramos en el laberinto literario de Borges: *La Biblioteca de Babel*, que como él mismo nos hace ver es sustituible por un único libro... *de arena*, que en sí es la última versión, la no mencionada por Eco, del laberinto.

Como símbolo iniciático aquí me remito –¡cómo no!– a la cita tan generalizada para explicar el concepto de escritura en Italo Calvino, a ese laberinto a que recuerda la fortaleza donde está prisionero Edmond Dantès:

Se riuscirò col pensiero a costruire una fortezza da cui è impossibile fuggire, questa fortezza pensata sarà uguale alla vera –e in questo caso è certo che di qui non fuggiremo mai ma almeno avremo raggiunto la tranquillità di chi sta qui perché non potrebbe trovarsi altrove– o sarà una fortezza dalla quale la fuga è ancora più impossibile che di qui –e allora è segno che qui una possibilità di fuga esiste: basterà individuare il punto in cui la fortezza pensata non coincide con quella vera per trovarla.

que pertenece claramente, otra vez, al cuarto tipo de laberintos, y que el mismo autor en este texto pone en contraposición con otro laberinto, el paralelo de Abate Faria, que pertenece al tipo de los reticulares, más primitivo en su concepción y más físico en su descripción. Laberinto iniciático que en arquitectura tiene una menor trascendencia, ya que este tipo de espacios se materializan de forma lineal, que en última instancia podría aproximarse, con esfuerzo, al laberinto cretense que necesita del valor añadido del Minotauro como parte consustancial de su riesgo y de su magia.

Por último, está el laberinto como *símbolo de creación artística*, aspecto que podemos contemplar incluso en algunas obras pictóricas del Barroco, como *Las meninas* de Velázquez, en las que el espacio pintado y el real del observador se confunden por una prolongación virtual con la que el pintor nos incorpora al cuadro, convirtiéndonos en su modelo, haciéndonos contemplar al modelo real en otro cuadro dentro del cuadro, que significará, para quien reconozca en él un espejo, la puerta de salida del laberinto, que no es la puerta que eternamente intentará atravesar, sin éxito, el aposentador. Imagen espacial relacionada con la de la incorporación de la arquitectura en la misma arquitectura (no metaarquitectónicamente, sino físicamente) como en el caso de los dibujos interiores de falsas habitaciones en el palacio de caza de Stupinigi de Juvara, o en esa inclusión material de una casa dentro de otra casa con que, en el museo de Arquitectura de Frankfurt, O. M. Ungers materializa una reflexión expresada teóricamente en el capítulo "Il tema dell'incorporazione o la bambola nella



bambola" dentro de su *Arquitectura come tema* (Milano, Electa, 1982).

Para concluir con este concepto simbólico de creación literaria, otra vez con el juego de las cajas chinas, cito a Borges a través de una cita a Barrenechea:

[en] El jardín de los senderos que se bifurcan se propone también una cuádruple construcción laberíntica: el laberinto del antepasado imaginado primero bajo la forma de ámbito vastísimo, la novela interpretada cíclicamente y revivida luego en pluralidad de destinos, y la descripción del camino que lo conduce al crimen, desde la estación de Ashgrove hasta la casa de Stephen Alterio con claras referencias a laberintos ("El consejo de siempre doblar a la izquierda me recordó que tal era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos").⁶

BORGES, CALVINO Y LA FUNDACIÓN LITERARIA DE CIUDADES

JOSÉ CARLOS ROVIRA
Universidad de Alicante

Voy a centrar mi intervención en el marco de la ciudad y la literatura, y en esa perspectiva en lo que llamo "fundación literaria de ciudades", que no es como ustedes saben, un recurso que nos remita tanto al *Ab urbe condita* de Tito Livio, como, por ejemplo, al París recreado literariamente por Baudelaire, o a la reinterpretación de este París y de la percepción de Baudelaire realizada por Walter Benjamin: hablo por tanto desde esa perspectiva crítica que intenta ver las ciudades a través de la literatura, y hablo de fundación de ciudades quizá en homenaje a la "Fundación mítica de Buenos Aires", poema de Borges al que luego obligatoriamente me referiré.

Fundar literariamente una ciudad es en cualquier caso un recurso descriptivo o un recurso imaginario, teniendo que ver el primero con lo que llamaríamos arquitecturas reales, y el segundo con las arquitecturas ficticias e incluso fantásticas. Fundar literariamente una ciudad puede ser también construir la idea de la misma: algunas urbes son la idea que de ellas ha construido la literatura. El caso de las ciudades-tópico parece emblemático de esta construcción de ideas sobre la ciudad que llega a fundarlas, a pesar de que ya existieran realmente. Sobre la fundación de la ciudad real, o sobre la de la ficticia o fantástica, y sobre la construcción de ideas sobre ciudades, voy a centrar mi discurso, que por otra parte surge de la lectura de dos autores cuyos nombres, al ser puestos juntos, nos hacen pensar necesariamente en la perspectiva de ciudad que tanto uno como otro plantearon insistentemente.

Un artículo reciente de Roberto Paoli¹ recorrería algunas claves de Italo Calvino que tienen su origen en Borges, poniendo el acento en la deuda que el escritor italiano tuvo siempre con "El jardín de los senderos que se bifurcan": los procedimientos de escritura, la misma concepción de ésta como "aventura de la fantasía, juego, hipérbole, paradoja, artificio, irreductible ambigüedad, multiplicidad de sentidos", que plantea Paoli, tendría su origen esencial en Borges, dinamizador de la escritura en Calvino a partir del momento que se produce en éste "el ocaso del intelectual comprometido que presumía interpretar y hasta guiar un proceso histórico" y es sustituido por "una actitud de perplejidad frente a un mundo complejo y relativo".

¹Roberto Paoli, "Borges e Italo Calvino", en *Jorge Luis Borges. Una teoría de la invención poética del lenguaje*, *Anthropos*, n. 142-43, marzo-abril 1993, pp. 151-157.

⁶ *La expresión de la realidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, CEAL, 1984, p. 48.



En el artículo que comento, por lo que nos interesa ahora, dedica Roberto Paoli una amplia referencia a la incursión en lo maravilloso que aparece en el Calvino de *Las ciudades invisibles*, cifrando el tipo de imaginación que surge aquí en escrituras borgeanas como la de *El libro de los seres imaginarios*, porque "ese libro de ciudades imaginarias (o manual de geografía fantástica) de Calvino, más que revelar correspondencias exactas, evoca una atmósfera, un tono, una disposición de la materia que remite a los célebres diccionarios de la imaginación compilados por Borges".

Quisiera revisar esta idea, ampliando la perspectiva indudable que traza el autor del artículo citado al tema de la ciudad, y de lo que llamo "fundación literaria de ciudades".

Volviendo a la idea que comentaba antes, al impacto en Calvino de "El jardín de los senderos que se bifurcan", me gustaría preguntarme si narrativamente no es éste el primer texto en el que Borges funda, entre tantas otras creaciones, una ciudad en la literatura, al margen de las geografías porteñas, o españolas, de las que poéticamente ya se había ocupado. Porque el jardín, siendo sobre todo esa "red creciente de tiempos divergentes, convergentes y paralelos" que se cruzan, es también la fundación de esa ciudad que se llama Albert la que, para indicar a los alemanes que la bombardeen, el diario del protagonista-espía Yu Tsun nos cuenta que no ha encontrado mejor forma para hacerlo que asesinar al sinólogo llamado Stephen Albert. La innumerable "contricción y cansancio" final de Yu Tsun no nos impedirá seguramente a nosotros bucear en la edición de 1917 de la *The Anglo-American Cyclopaedia*, reimpresión de la de *Encyclopaedia Britannica*, de 1902, para completar que la ciudad llamada Albert existe (aunque no esté en la enciclopedia *Larousse*), justo precisamente en la misma edición que contiene la entrada de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*.

No tengo tiempo para revisar sistemáticamente las geografías reales e imaginarias de Jorge Luis Borges. En caso, me remitiría inicialmente a la amplia reflexión de Cristina Grau titulada *Borges y la arquitectura*² para entender que en Borges hay básicamente una percepción múltiple de ciudades, que se sistematiza en el ámbito bonarense.

¿Cuáles son las relaciones con su época de esta percepción literaria de ciudades que reseño? Parece indudable que en Borges no hay un entronque con el optimismo que las vanguardias desplegaron sobre la ciudad, ni el suyo es un canto a la ciudad moderna que sistemáticamente fue exaltada desde el primer decenio de nuestro siglo. La ciudad inicial de Borges, la de *Fervor de Buenos*

² Cristina Grau, *Borges y la arquitectura*, Madrid, Cátedra, 1989. Este libro tiene el interés esencial de ser una visión de Borges procedente de una persona dedicada a la arquitectura y el urbanismo.



Aires, o el barrio de Palermo de su *Evaristo Carriego* son la evocación de un espacio que está desapareciendo y que pertenece ya a la memoria. Y en ese sentido hay una perspectiva que aniquila el optimismo de la modernidad.

Por otra parte, desde el principio, hay un sentido de fundación mítica y poética, que como ha señalado Cristina Grau, está presente ya en el criollismo militante de *El tamaño de mi esperanza*,³ precisamente porque el tamaño de su esperanza es lo que "a todos nos invita a ser dioses y a trabajar en su encarnación", en la de la ciudad a la que hay que "encontrarle la poesía y la música y la pintura y la metafísica que con su grandeza se avienen" (p. 14). Y en esta obra de 1926 encontramos ya una invitación a fundar literariamente la ciudad:

¡Qué lindo ser habitantes de una ciudad que haya sido comentada por un gran verso! [...] Pero Buenos Aires, pese a los millones de destinos individuales que lo abarrotan, permanecerá desierto y sin voz, mientras algún símbolo no lo pueble. [...] La ciudad sigue en espera de una poetización. (p. 126)

Y en esa perspectiva, desde el principio de *El tamaño de mi esperanza*, aparece la intención de construir la idea de ciudad que pueda asumirla:

Nuestra realidad vital es grandiosa y nuestra realidad pensada es mendiga. Aquí no se ha engendrado ninguna idea que se parezca a mi Buenos Aires innumerable que es cariño de árboles de Belgrano y dulzura larga en Almargo y desgana sorna orillera en Palermo y mucho cielo en Villa Ortúzar y proceridad taciturna en las Cinco Esquinas y querencias de ponientes en Villa Urquiza y redondel de Pampa en Saavedra. (p. 13)

En los años en los que Borges escribía estos párrafos se estaba preparando una escritura sistemática de la ciudad, no tanto al llamado de Borges, como a la dimensión cultural que Buenos Aires alcanzaba, aunque fuera la de esa "modernidad periférica" de la que ha hablado Beatriz Sarlo.⁴ Y la escritura de Buenos Aires tuvo obras memorables: en 1931, *El hombre que está solo y espera* de Raúl Scalabrini Ortiz,⁵ obra en la que se funda psicológicamente ese tipo humano que pretende determinar la identidad bonaerense y que es, por ejemplo,

³ Cito por la edición de Barcelona, Seix Barral, 1994.

⁴ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

⁵ Una edición reciente: Madrid, Hyspamérica, 1986.



“el hombre de Corrientes y Esmeralda”; en 1933, aparecen los apuntes bonaerenses de Ezequiel Martínez Estrada en el interior de su *Radiografía de la pampa*;⁶ en 1935, *Conocimiento y expresión de la argentina* de Eduardo Mallea, y en 1937 la *Historia de una pasión argentina* del mismo,⁷ con quien aprendemos que “Buenos Aires es, debido a la fuerza antipódica de esas dos modalidades sociales que habitan en su seno, una gran ciudad sin belleza a la que se ama profundamente”.⁸ Pero sobre todo, en 1931 fue el año de la rotunda fundación narrativa con *Adán Buenos Ayres* de Leopoldo Marechal.⁹

La mejor fundación literaria de la ciudad en Borges no es probablemente “La fundación mítica de Buenos Aires” del *Cuaderno San Martín* de 1929, sino el poema “Buenos Aires” de *Elogio de la sombra* de 1969:¹⁰ con cuarenta años de distancia, Borges se planteó hacia el futuro “Qué será Buenos Aires?”, y tras las imágenes del pasado vivido en donde calles y nombres articulaban una vivencia exclusivamente personal –hasta el punto de llevarle a afirmar: “No quiero proseguir, estas cosas son demasiado individuales, son demasiado lo que son, para ser también Buenos Aires”–, resolvía una ciudad interior que es “la otra calle, la que no pisé nunca, es el centro secreto de las manzanas, los patios últimos, es lo que las fachadas ocultan [...], es esa racha de milonga silbada que no reconocemos y que nos toca, es lo que se ha perdido y lo que será, es lo ulterior, lo ajeno, el barrio que no es tuyo ni mío, lo que ignoramos y queremos”. Aquí la ciudad interior ya no tiene geografía concreta. Es simplemente esa palabra imborrable que define una sensación. La ciudad es sólo literatura.

Un trabajo de James E. Irby trazó muy certeramente las claves de variación que hay entre el *Evaristo Carriego* y la ciudad final de Borges, la que por ejemplo aparece en “La muerte y la brújula”, relato en el que “Buenos Aires se ve deformado como en una pesadilla, bajo nombres extraños que evocan siglos de anhelo, persecución y agonía. Lugares antes contemplados con ternura (en *Evaristo Carriego*), ahora resultan sórdidos, tenebrosos...”. Del libro inicial “sereno y feliz”, en el que Borges aparece sostenido por su ciudad natal, como el barrio de Palermo sostenía a Carriego, anotó el momento en el que el barrio se deshacía y “a Borges no le basta con hundirse en las zonas de su Buenos Aires, aunque no pierde nunca su amor por ellas. Al emprender el género na-

⁶ Una edición reciente: Buenos Aires, Losada, 1968.

⁷ Eduardo Mallea, *Obras Completas*, notas y prólogo de Mariano Picón Sala, Buenos Aires, Emecé, 1971.

⁸ La cita corresponde a *Conocimiento y expresión de la Argentina* y de ella parte Beatriz Sarlo para un análisis muy sugerente de la ciudad de Mallea, en *op. cit.*, pp. 228 y ss.

⁹ Una edición reciente: Barcelona, Edhasa, 1981.

¹⁰ Todas las referencias a poemas proceden de Jorge Luis Borges, *Obra poética 1923/1977*, Madrid, Alianza-Emecé, 1979. Omiso por innecesaria cualquier otra referencia que el título del poema.



rrativo, se le abren perspectivas roñas vastas: su escenario pasa a ser el universo entero”.¹¹ En esta dialéctica está la génesis de la fundación literaria e interior del poema “Buenos Aires” que comentaba antes.

Si estas líneas resumen algo de la visión borgeana de la ciudad, y de su ciudad, el caso de Italo Calvino deberá leerse con otra perspectiva, en la que funciona sobre todo el tránsito entre el intelectual comprometido que vislumbra la ciudad problemática y la literaliza describiéndola, y el intelectual que pierde seguridades y asume una actitud compleja ante el mundo, y ante la ciudad desarrolla su fundación fantástica. No sé si el primer testimonio de lectura apasionada en el que Calvino habla de Borges es una carta que dirige a Primo Levi el 22 de noviembre de 1961, donde comentando los relatos iniciales de Levi le dice textualmente:

Naturalmente, te falta todavía la mano segura del escritor que tiene una personalidad estilística acabada, como Borges, que utiliza las sugerencias culturales más dispares y transforma cualquier invención en algo que es exclusivamente suyo...

Lo que parece evidente es que son los años '60 los del tránsito del Calvino realista inicial, el que empieza con *El sendero de los nidos de araña* en 1947, al que en 1960 publica la trilogía *Nuestros antepasados* cuyas obras han aparecido en los años inmediatamente anteriores, y donde los elementos del fantástico construyen las nuevas metáforas sobre la realidad. En el ámbito de la ciudad, son los años que van de *La especulación inmobiliaria*, de 1957, al mundo fundacional de *Las ciudades invisibles* de 1972. Como sabemos la aceptación de las propuestas del grupo OuLiPo (“Ouvroir de littérature potentielle”) son del año siguiente, del '73, y cuajan ya en la escritura de *El castillo de los destinos cruzados* (1975).

A la poética realista sobre ciudades pertenecen obras como *La especulación inmobiliaria* o *La nube de “smog”*; las dos de 1957, aunque la primera fundación urbana sea el ciclo de relatos de *Marcovaldo* de 1963, allí donde la poética de la ciudad se entrecruza con la percepción entrañable de un personaje que, para sobrevivir entre el cemento y el asfalto, busca la naturaleza. Al escribir “Funghi in città”, Calvino nos puso delante a este personaje, Marcovaldo, que tenía “un ojo poco apto para la vida en la ciudad: carteles, semáforos, escaparates luminosos, manifiestos, por muy estudiados que hubiesen sido para

¹¹ James E. Irby, “Borges, Carriego y el arrabal”, José Luis Borges, ed. Jaime Alazraqui, Madrid, Taurus, 1976, pp. 252-257.

¹² Italo Calvino, *Los libros de los otros (Correspondencia 1947-1981)*, Barcelona, Tusquets, 1994, pp. 207-208.



llamar la atención, nunca detenían su mirada que parecía desplazarse sobre la arena del desierto".¹³ Porque este Marcovaldo se detiene en las hojas que amarillean o en un pluma que cae sobre el tejado de una casa. El descubrimiento alborozado de esas setas que crecen al lado de una inhóspita parada de autobús es una revelación de naturaleza, que, desgraciadamente, conduce a un ligero envenenamiento del protagonista. Y la metáfora urbana del encuentro con la naturaleza a pesar de todo se cierra entonces en lo imposible. Calvino llama la atención sobre la naturaleza y la destruye en el marco imposible en el que Marcovaldo la ha encontrado. La metáfora ecológica es ingenua, pero eficaz en el ámbito ideológico en el que Calvino se mueve.

Más compleja, desde el punto de vista de la ideología es la ciudad de *La especulación inmobiliaria*: el regreso de Quinto, el protagonista, a su tierra donde buscará fortuna en el trabajo inmobiliario, viene determinado por una percepción que preanuncia el fracaso. Quinto lee un libro en el tren, y alterna la lectura con un malestar que procede de la visión de

todos esos edificios que se estaban levantando, fincas urbanas de seis, ocho pisos, que blanqueaban, macizas como contrafuertes que reforzaban la pendiente que se desmoronaba con el mayor número posible de ventanas y balcones orientadas hacia el mar. La fiebre del cemento se había apoderado de la Riviera: allá se veía una casa ya habitada con las jardineras de geranios,¹⁴ todas iguales, en los balcones; aquí, otro edificio apenas terminado.

El panorama urbano resulta desolador y preanuncio de los fracasos del personaje en una nueva profesión, como desolador resulta el ambiente contaminado de la ciudad a la que el inmediato redactor de la revista *La Purificazione* llega en *La nube de "smog"*, cuando llegar a una ciudad en tren las hace a todas iguales, porque el viajero,

Por más vueltas que dé acaba siempre por encontrarse en calles cada vez más sórdidas, entre garajes, agencias de transportes, cafés con mostrador de cinc, camiones que le arrojan a la cara vaharadas malolientes, y el recién llegado cambia continuamente la maleta de una mano a otra y se las siente hinchadas y sucias, con la ropa interior pegada al cuerpo y los nervios crispados, y todo lo que ve es nervioso y fragmentado.¹⁵

¹³ I. Calvino, *Marcovaldo*, Torino, Einaudi, 1958, p. 9.

¹⁴ I. Calvino, *La especulación inmobiliaria. La jornada de un escrutador. La nube de "Smog"*, Madrid, Alianza, 1974, p. 11.

¹⁵ *Ibidem*, p. 201.



Los personajes de Calvino intentaron salir de ese ambiente "nervioso y fragmentado". Como metáfora histórica, al margen de la urbana, ahí tenemos el barón Cósimo Piovasco de Rondó subido a los árboles en su obsesión de soledad y serenidad, quizá para entender una historia diferente en *El barón rampante*. Pero sobre todo, para salir de ese ambiente urbano, el creador debió permitirse jugar a fundar ciudades, y en 1972 produjo su texto clave de fundaciones, *Las ciudades invisibles*, una fantasía narrativa de lugares inexistentes, estructurada por medio de un diálogo entre Kublai Kan y Marco Polo, un diálogo que va construyendo una propuesta de lo imaginario, en la que se narran circularmente ciudades y memorias, deseos, signos, cambios, ojos, nombres, muertos, cielos y ciudades tenues, o ciudades continuas o ciudades ocultas, correspondiendo las secuencias a urbes con nombres femeninos: Diomira, Isidora, Dorotea, Zaiza, Anastasia, Tamara...

Estas ciudades son por una parte un viaje en el interior de la memoria, siendo aquí la memoria la capacidad que funde imaginación, detalles y experiencias cotidianas, y son, por otra parte, el diseño de una gran ciudad que nos envuelve a todos, una gran ciudad emblemática que quizá algún día pueda responder a nuestras preguntas: "De una ciudad no disfrutamos las siete o las setenta y siete maravillas, sino la respuesta que da a una pregunta tuya",¹⁶ dice Marco Polo una vez a Kublai Kan, precisamente cuando descubre lo imaginario de sus descripciones:

Ocurre con las ciudades como con los sueños: todo lo imaginable puede ser soñado, pero hasta el sueño más inesperado puede ser un acertijo que esconda un deseo, o bien su inverso, un miedo. Las ciudades, como los sueños están construidas de deseos y de miedos, aunque el hilo de su discurso sea secreto, sus reglas absurdas, sus perspectivas engañosas, y toda cosa esconda otra". (p. 56)

El debate imaginario nos conduce a un mundo explícito de fundación fantástica, con ejemplos determinantes de maravillas como "la piscina de vidrio alta como una catedral gótica para seguir la natación y el vuelo de los peces golondrinas", o "la palmera que con las hojas al viento toca el arpa" (p. 55), ciudades de mil pozos, surtidores, escaleras, torres, mesas de mármol que rodean plazas... poderosas secuencias de imaginación que se convierten luego en ciudades superpobladas, ciudades de monstruos, ciudades subterráneas, como si el sueño-deseo de Marco Polo se hubiese interrumpido bruscamente por el sueño-pesadilla de nuestro propio mundo. Y para Kublai Kan quedará finalmente la melancolía y el temor en el entorno imaginario de lo maravilloso.

¹⁶ I. Calvino, *Las ciudades invisibles*, Barcelona, Minotauro, 1974, p. 201.



En el entorno literario reconstruido por Marco Polo aparece una lúcida contraposición que resume la visión crítica de la ciudad contemporánea.

Palomar fue la última metáfora narrativa de Calvino. En ella el protagonista realiza un periplo de percepción que va desde sus vacaciones a sus silencios, que son su mundo interior. En el centro del recorrido, el señor Palomar percibe desde la terraza la ciudad –Roma como geografía insinuada– recorrida por nubes de palomas y bandas de estorninos. La ciudad antigua reemerge como percepción, recorrida subterráneamente por ratones y aéreamente por el pesado vuelo de infinitas palomas. La ciudad se deja corroer por arriba y por abajo porque es su impulso interior. “La ciudad –nos dice Calvino– tiene también otra alma –una entre tantas– que vive del acuerdo entre viejas piedras y vegetación siempre nueva, en su compartir los favores del sol”. Por eso, desde su observatorio, el Señor Palomar y su familia sueñan “con concentrar bajo su pérgola la exuberancia de los jardines de Babilonia”.¹⁷ Y otra vez, la arquitectura fantástica es salvación, en el espacio privilegiado que le hace recordar al protagonista, por otras experiencias, que la ciudad tiene calles encajonadas abajo, pero que su visión privilegiada desde las alturas le permite anotar sólo que

La forma verdadera de la ciudad está en ese subir y bajar de los techos, tejas viejas y nuevas, acanaladas y chatas, cumbreras gráciles o pesadas, pérgolas de cañizo o cobertizos de fibrocemento ondulado, barandillas, columnitas que sostienen macetas, albercas de chapa, tragaluces, lumbreras de vidrio, y sobre todas las cosas se alza la arboladura de las antenas de televisión, derechas o torcidas, esmaltadas u oxidadas, en modelos de generaciones sucesivas, diversamente ramificadas y retorcidas y aisladas, pero todas flacas como esqueletos e inquietantes como totems. Separadas por irregulares y desiguales golfos de vacío, se enfrentan terrazas proletarias con cuerdas para tender la ropa y tomates plantados en barreños de zinc; terrazas residenciales con espalderas tapizadas de trepadoras sobre enrejados de madera, muebles de jardín de fierros esmaltado de blanco, toldos enrollables; campanarios echando a vuelo sus campanas; frontones de palacios públicos de frente y de perfil; áticos y sobreáticos; añadidos abusivos y no punibles; andamiajes metálicos de construcciones en curso o que han quedado por la mitad; ventanales con cortinas y ventanillas de retretes; paredes color ocre y color siena; paredes color moño de cuyas grietas dejan colgar sus hojas penachos de hierbas; cajas de ascensores; torres con aljimeces y triforas; pináculos de iglesias con sus Vírgenes; estatuas de caballos y cuadrigas; mansiones rebajadas a cuchitriles re-

¹⁷ *Ibidem*, p. 56.



estructurados, cuchitriles reestructurados como *garçonnières*; y cúpulas que se redondean contra el cielo en todas direcciones y a cualquier distancia como para confirmar la esencia femenina, junónica, de la ciudad; cúpulas blancas o rosadas o violetas según la hora y la luz, vetadas de nervaduras, culminando en linternas coronadas por otras cúpulas más pequeñas. (pp. 60-61)

He mantenido la larga cita porque quizá sea una de las visiones urbanas más sorprendentes y ciertas de Roma. Una poética de las alturas, como la que con otro sentido escribió Carlos Betocchi en sus “Tetti toscani”.¹⁸ Una visión la de ahora que podríamos intentar seguir desde el Gianicolo, y seguro que se corresponde. Como nos dirá Palomar a continuación, sólo si conocemos la superficie de las cosas nos animaremos a ver lo que hay dentro, pero la superficie de las cosas “es inagotable”. También Borges nos decía en su visión horizontal que Buenos Aires es “lo que las fachadas ocultan”. Y curiosamente la superficie de la ciudad de este “diablo cojuelo” llamado Palomar, parece una enumeración que inevitablemente nos recordará la que hacía ver el innumerable universo en *Aleph* de Borges. La fuga a las alturas del último Calvino, como la de Cosimo Piovasco de Rondó, el barón rampante, tiene todo que ver con un esfuerzo de comprensión distante, aquí en el Calvino final, un esfuerzo para comprender la relación que mantenemos con las cosas cotidianas, con la realidad, con el tiempo y la muerte. Y desde las alturas también, con la ciudad, que es el tema que hasta aquí nos ha estado ocupando.

Será ocioso concluir por tanto como hemos empezado: entre todos los elementos de relación que estamos comentando, parece que la ciudad en Jorge Luis Borges y en Italo Calvino asume perspectivas comunes, aunque la experiencia de ciudades sea diferente en uno y otro, y el objetivo último también. Borges quiso –y parece que lo consiguió– fundar literariamente Buenos Aires, en el tránsito preciso en el que la ciudad antigua era arrinconada por la ciudad de la modernidad. Su fundación interior será siempre en la memoria. Italo Calvino, sin embargo, deudor de Borges en tantas cosas, entre ellas en perspectivas estilísticas que he podido indicar, pasó desde el descrédito de la ciudad real, desde la denuncia incluso de la misma, a la fundación interior de la utopía, o la mirada distante, desde las alturas, de los techos que encierran lo cotidiano. En cualquier caso el discurso literario de los dos es fundacional en cuanto a las líneas que indicaba al principio: los recursos descriptivos y los recursos imaginarios, aquí brevemente indicados, confluyen en una dilatada escritura que nos enseñará, sin ningún género de dudas, a mirar las ciudades de otra forma. Probablemente la que nos entrega la idea de las mismas cons-

¹⁸ Carlo Betocchi, “Tetti toscani”, *Tutte le poesie*, Milano Mondadori, 1984, pp. 161-188.



truida en el texto, o la conciencia de que existe otro Buenos Aires fundado por Borges, o existen ciudades invisibles desde que fundaran Marco Polo en diálogo con Kublai Kan o Italo Calvino en diálogo con estos dos.



