

## ITALO CALVINO: LA ESCRITURA IMAGINARIA

El itinerario de Italo Calvino es rico en sorpresas y aciertos. Escritor inquieto e imaginativo, se planteó la literatura como la selva intrincada y llena de obstáculos del cuento maravilloso. El héroe debe superar las pruebas que encuentra en el camino, si quiere conseguir su meta. Posée una dirección que le guía en todo momento. Por eso el héroe del cuento maravilloso no se pierde nunca del todo; por el contrario, el perderse momentáneamente, puede redundar en su beneficio, porque su experiencia se enriquece y su fuerza aumenta<sup>1</sup>. La capacidad de Calvino para reinventar constantemente la literatura, con formas que trata de adecuar a cada momento histórico, es de todos conocida. Para ello se vale de la ciencia y de la filosofía, de géneros nuevos y antiguos, que hacen progresar su escritura, sin la necesidad de detenerse más de lo necesario en cada etapa.

Diría que el sustrato de gran parte de su obra se canaliza en la dirección del cuento maravilloso, teniendo en cuenta los estudios de Propp, Greimas y otros<sup>2</sup>. El interés por la literatura «maravillosa» se ha extendido a otras áreas que estudian su significado psicológico, etnológico y aún esotérico<sup>3</sup>. Para Bruno Bettelheim el cuento maravilloso ayuda al niño a encontrar significado en su vida, en contraposición a los cuentos modernos que no añaden nada al conocimiento que el niño puede poseer<sup>4</sup>.

Calvino parece haber tenido en cuenta esta verdad, que la escuela moderna ha olvidado casi totalmente. Podría suscribir lo que García Márquez confesaba

<sup>1</sup> El interés de Calvino por el cuento tradicional se ha manifestado en múltiples ocasiones; entre otras, en la antología que preparó para Einaudi, de 1954 a 1956, con el título de *Fiabe italiane*, Torino, Einaudi, 1956.

<sup>2</sup> Vladimir Ja. Propp, *Morfología della fiaba*, trad. it., Roma, Newton Compton Editori, 1976. Cfr. A. J. Greimas, *Semántica estructural*, trad. esp., Madrid, Gredos, 1971. Cfr. también AA.VV., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969. (Intervienen R. Barthes, A. J. Greimas, C. Bremond, U. Eco, J. Gritti, V. Morin, Ch. Metz, G. Genette).

<sup>3</sup> Cfr. Rudolf Steiner y otros, *La sabiduría de los cuentos de hadas*, Madrid, Edit. Steiner, 1984.

<sup>4</sup> Bruno Bettelheim, *The uses of Enchantment. The Meaning and importance of Fairy Tales*, London, Thames and Hudson, 1976. En su opinión, a través del cuento maravilloso se conecta con los problemas del inconsciente infantil: «But more can be learned from them about the inner problems of human beings, and of the right solutions to their predicaments in any society, than from any other type of story within a child's comprehension»; a lo que añade más adelante: «Applying the psychoanalytic model of the human personality, fairy tales carry important messages to the conscious, the preconscious, and the unconscious mind» (p. 6).

de sí mismo: que aprendió a escribir como lo hacía escuchando los cuentos que la criada le contaba en la infancia, con cara de palo, mientras evocaba las cosas más inverosímiles<sup>5</sup>. Lo que principalmente retiene Calvino del cuento maravilloso es la forma sintética de contar, la atmósfera mágica, el camino del héroe, la libertad narrativa. A ello se une su amor por la novela de caballerías, tan cercana, estructuralmente, al cuento maravilloso. Es su forma de penetrar en el inconsciente y desvelar los fantasmas prefigurados en formas arquetípicas. En el bosque simbólico las transformaciones son constantes, ayudantes benignos conviven con monstruos primigenios. La recompensa del héroe a sus esfuerzos es la consecuencia de la madurez, la obtención del reino, las bodas alquímicas en las que lo masculino y lo femenino se unen indisolublemente<sup>6</sup>.

Otro de los modelos que utiliza, sin atenerse rigidamente a los esquemas tradicionales, es el relato fantástico, contaminado con la alegoría y el apólogo, los libros de viaje, las novelas de caballería y la ciencia-ficción, la filosofía y la cibernética.

Los estudios sobre el relato fantástico están erizados de dificultades y controversias. R. Cesarini propone estudiar a cada autor por separado, examinando la manera específica que cada uno tiene de realizar lo fantástico y de entenderlo<sup>7</sup>. Como cualquier obra creativa, lo fantástico se encuadra en una época y en un contexto determinados y cada autor añade o elimina elementos que parecían indispensables. La literatura es un *work in progress*, en constante transformación.

Simplificando mucho, podríamos afirmar que lo fantástico se caracteriza por la irrupción de lo inexplicable o lo numinoso en la vida cotidiana. El sistema de lo que entendemos por *real* (basado en convenciones que no abarcan más que una parte de la realidad) se rompe al penetrar, en su falsa armadura lógica, algo inquietante, inexplicable con la sola razón. O bien, es el mundo onírico que aflora a la conciencia, alterando el orden precario de lo racional, sumiendo al héroe en la locura. Con frecuencia se nos da, al final de la historia, una explicación lógica del hecho, defraudando las expectativas del lector actual, más acostumbrado a mantener la mente en suspenso ante lo desconocido.

<sup>5</sup> Cfr. AA.VV., *La novela hispanoamericana actual*, New York, Las Américas Publishing Company, 1971.

<sup>6</sup> El ideal de Calvino —citado con frecuencia por la crítica— es el que se proponía ya en una conferencia de 1955: «I romanzi che ci piacerebbe scrivere o di leggere sono romanzi d'azione, ma non per un residuo di culto vitalistico o energetico: cio che ci interessa sopra ogni altra cosa sono le prove che l'uomo attraversa e il modo in cui egli le supera. Lo stampo delle favole piú remote: il bambino abbandonato nel bosco o il cavaliere che deve superare incontri con belve o incantesimi, resta lo schema insostituibile di tutte le storie umane, resta il disegno dei grandi romanzi esemplari in cui una personalità morale si realizza muovendosi in una natura o in una società spietate». I. Calvino, «II midollo del leone», en *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980.

<sup>7</sup> Sobre el cuento fantástico ver: Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970. Una crítica a Todorov se encuentra en R. Cesarini, para quien «La teoría della letteratura fantastica costruita da Tzvetan Todorov, sulla base del rapporto triadico fra le categorie dell'*étrange*, del *fantastique* e del *merveilleux*, é un brillante esempio di elaborazione teorica da parte di uno degli esponenti piú prestigiosi del formalismo moderno, ma é anche esempio di abile e rischiosa mistificazione storica». Remo Cesarini, «Le radici storiche di un modo narrativo», en AA.VV., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983.

Estas explicaciones mecanicistas, desaparecen en lo que J. Finné llama «neofantástico», cuya intención didáctica lo separa del fantástico clásico, caracterizado por su gratuidad<sup>8</sup>. El salto de cualidad que suponen Kafka, Borges o Calvino, parece responder mejor a lo que yo llamaría *escritura imaginaria*, pues, en sus obras, la fantasía y su representación se cumplen únicamente en la escritura y fuera de ella no tienen existencia.

Aún *El proceso* de Kafka podía ser visualizado por un cineasta como Orson Welles. Pero ya en Borges y en Calvino la materia se hace más abstracta y metafórica. Con la mediación de lo imaginario —como reino de lo absoluto— nos hablan de una realidad «otra», que se expresa con la alegoría, la imagen, el cuento maravilloso, que funcionan como estructuras a través de las cuales afloran zonas de la conciencia tormentosas y delicadas, perspectivas metafísicas y cósmicas, visiones oníricas y ontológicas o científicas, que serían inabordables o difícilmente tratables desde una perspectiva realista.

La escritura imaginaria, contemporánea de la teoría de la relatividad, expresa un terror intelectual, con frecuencia cósmico y metafísico, en contraposición al terror visceral, sentimental o parapsicológico expresado por el relato fantástico clásico. La escritura imaginaria desdeña las explicaciones mecanicistas y acepta lo inexplicable, aunque le arrastre en su vértigo. En *La Metamorfosis*, Kafka no da explicación alguna de la transformación que el personaje acepta dramáticamente como algo dado. Kafka se pregunta sobre los enigmas de la vida desde un nivel en que lo irracional puede surgir inesperadamente, en una sociedad cuya apariencia es de total racionalidad. Pero sólo se trata de una lógica de lo ilógico, en que la irracionalidad puede salir a flote, destruyendo de golpe la racionalidad fingida. A través de las imágenes simbólicas del *Castillo* o del *Proceso*, Kafka teje una red de relaciones que pone en evidencia el mecanismo del poder y su arma más importante, la burocracia. En este panorama gris, que cubre un universo cerrado e inaccesible para el profano, lo irracional irrumpe con una fuerza devastadora, capaz de sacar a la luz el infierno custodiado por guardianes eficientes e ineficaces contemporáneamente, intermediarios cuya única razón de ser es impedir el acceso al interior de la irracionalidad.

La escritura imaginaria apunta, en su indagación, a mundos interiores o bien interioriza los conflictos con el mundo contemporáneo, convirtiéndolos en metáfora de un conflicto interior insoluble. Puede decirse que el héroe de la escritura imaginaria se identifica frecuentemente con la figura del Tarot *El Colgado*<sup>9</sup>, que

<sup>8</sup> J. Finné, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Ed. de L'Université de Bruxelles, 1980. Cit. por Ana González Salvador en «De lo fantástico y la literatura fantástica», en *Anuario de Estudios Filológicos*, Cáceres, Universidad de Extremadura, VII (1984). La autora del artículo propone la denominación de «relato de lo insólito» para calificar lo que J. Finné llama «neofantástico». En esta denominación incluye a Kafka y, tras él, a D. Buzzati, I. Calvino y J. Gracq.

<sup>9</sup> No creo necesario insistir en el interés de Calvino por los arcanos del Tarot, concretado en *Il castello dei destini incrociati. La taverna dei destini incrociati*. Torino, Einaudi, 1977. Publicado anteriormente, en edición de lujo, por Franco María Ricci (Parma, 1.969). Tengo intención de ocuparme sucesivamente de este y otros libros del autor, hasta completar el arco de la escritura imaginaria calviniana.

ve el mundo al revés de como lo ve la mayoría; de donde su incapacidad para integrarse en la visión consensual, si pretende mantenerse fiel a sí mismo y a su visión. Independientemente de que encuentre o no respuesta a sus preguntas.

Aunque no lo considero el más importante de sus relatos, quizá sea *Pierre Menard, autor del Quijote*, uno de los paradigmas de la escritura imaginaria. Borges imagina algo que sólo puede concebirse en los límites de la escritura. Sería infinitamente más difícil para Pierre Menard escribir el Quijote sin conocerlo, que para Cervantes que lo concibió. Lograr la coincidencia absoluta en tales condiciones parece imposible al entendimiento humano. Borges imagina lo imposible porque aspira a una explicación absoluta, un punto Aleph, una Biblioteca que contenga todas las combinaciones, todas las respuestas y todos los absurdos. Borges crea mundos y se pierde en ellos como un Dios; pero le tortura la sospecha de que alguien, a su vez, le está soñando. El dominio de Borges es el vértigo de lo imposible que la escritura hace posible. La Biblioteca de Babel lo contiene todo, como el mapa chino que ocupa la misma extensión del imperio, coincidiendo totalmente con él, en su afán de abarcar la mayor información posible. Aunque su vértigo está balanceado con un gran escepticismo: toda la información no vale nada si se utiliza para perderse en ella, tal como sucede al casual descubridor del punto Aleph.

A diferencia de Borges, que se pone a una altura especulativa por encima del bien y del mal, Calvino nunca ha perdido su sentido ético, ni siquiera en sus obras de madurez más abstractas, como la mayoría de la crítica ha subrayado. La escritura, en él, trasciende la realidad para convertirse en apólogo, libro de viajes imaginario de un explorador de realidades interiores y exteriores; su imaginación se sujeta al mensaje que quiere transmitir. Posteriormente se acercará más a Borges, para conectar después con el estructuralismo y la cibernética, con una capacidad camaleónica de asimilar e incorporar cuanto interesa a su capacidad cognoscitiva y creativa. Pero, en el fondo de este peregrinaje, permanece su interés por la problemática del hombre contemporáneo y la posición del intelectual que, en su opinión, debe participar en el proyecto de conformar el hombre futuro. Es «la sfida al labirinto»<sup>10</sup>, la aceptación de la fragmentariedad de lo real y la posibilidad de encontrar o no el hilo de Ariadna.

Borges se interesa por el misterio infinito de la realidad fingida. Como el filósofo presocrático escudriña la composición del universo, uno y a la vez múltiple, y busca en la paradoja —como el místico— la única vía de la conciliación. Frente a él, Calvino busca en el hombre el término medio entre el microcosmos y el macrocosmos. Para ello usa el animismo, permaneciendo en un ámbito abierto que no llega a ser completamente dialéctico, según afirma F. Bernardini o bien es dialéctico en modo absoluto<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Cfr. I. Calvino, «La sfida al labirinto», en *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980.

<sup>11</sup> F. Bernardini cita la entrevista de Calvino (recogida en *Una pietra sopra* con el título de «Due interviste su scienza e letteratura») en la que el autor «chiarisce le motivazioni della sua scelta formale, che se risponde da una parte all'esigenza di porre in crisi la concezione antropocentrica, dall'altra rivendica l'antropomorfismo «come procedimento letterario fondamentale, e —prima che letterario— mitico, collegato a una delle prime spiegazioni del mondo dell'uomo primitivo, l'animismo». Fran-

Para Borges —y también para Calvino, aunque más tardíamente— el mundo es escritura y todas las posibilidades están ya consignadas en la Biblioteca de Babel. Pero Babel, como mito, nos habla del lenguaje escindido, incapaz de expresar las realidades trascendentes. En torno a esta imagen, Borges crea un laberinto sin fin de silencios rumorosos, de voces escritas y archivadas que piden revelarse a través de la lectura y la interpretación. Signos enigmáticos que, en su mayoría, nunca serán revelados. Laberintos sin fronteras, como el mar o el desierto, como la imaginación humana.

Calvino no intenta descifrar la escritura infinita del Dios, sino escudriñar las bibliotecas del hombre<sup>12</sup> o penetrar en el significado de sus ciudades —imaginarias en cuanto reelaboradas por la memoria y la escritura— y, aunque se sienta tentado por el vértigo del cosmos y el héroe clásico desaparezca en cuanto tal, permanece en él un reducto de cálida humanidad y una vibración de simpatía o de crítica a la alienación, culpable de la pérdida de identidad y de dirección del hombre contemporáneo.

## 2.

La trilogía *I nostri antenati*<sup>13</sup>, como si se tratara de un tríptico medieval, tiene las dos tablas extremas más breves que la central, que nos presenta un amplio fresco (a nivel imaginario) de la Ilustración. Contemplando la trilogía como una unidad, podríamos decir que, en *Il visconte dimezzato*, el autor exorciza la esquizofrenia del hombre contemporáneo y pone de manifiesto el peligro de vivir separadamente los extremos (el yin y el yang de la filosofía china); aunque, para conseguir el término medio, sea necesario conocer los extremos. En *Il barone rampante*, el protagonista intenta ser él mismo y, a la vez, integrarse en la sociedad en que vive. Para ayudar al hombre no puede permanecer apegado a la tierra y a la historia, sino colocarse un poco por encima para adquirir la perspectiva necesaria. *Il cavaliere inesistente* representa al hombre carente de contenido, despersonalizado, frío y calculador. Aunque el tema que termina por imponerse es el de la misma escritura, que se desarrolla ante nuestra vista, guiados por la mano de la monja-escritora en el acto de escribir.

cesca Bernardini, *I segni nuovi di Italo Calvino*, Roma, Bulzoni Editore, 1977, p. 30. En realidad no se trata de una contradicción, pues el autor lo utiliza sólo como medio para llegar a resultados que están más allá del antropocentrismo.

<sup>12</sup> En *Il barone rampante* (que estudiaremos a continuación), la pasión de Cosimo por los libros se contagia al bandolero Gian dei Brughi. A través de las lecturas de ambos personajes, Calvino parece adherirse a la parodia del escrutinio cervantino. Semejante es la afirmación de Sergio Pautasso: «Ma la sugestione borgesiana, almeno per *I nostri antenati*, è puramente ideale, poiché Calvino segue altre strade e si spinge su altri terreni: la sua biblioteca di Babele è, in realtà, la biblioteca della storia». Sergio Pautasso, *Italo Calvino, in Letteratura italiana. I contemporanei*, Milano, Marzorati Editore, 1977 (vol. VI).

<sup>13</sup> I. Calvino, *I nostri antenati*, Torino, Einaudi, 1960. (Comprende: *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957), *Il cavaliere inesistente* (1959). Los números de página de las citas de la trilogía se refieren a esta edición.

En el primer relato, el vizconde Medardo resulta partido por la mitad en un combate contra el turco. La vuelta de una de las dos mitades a su feudo de Terralba, recuerda la entrada de Carlos V en Yuste. El personaje, por otra parte, parece inspirado en el conde Drácula, sobre todo en lo que concierne al tema de la sangre y a su crueldad demoníaca o la escena en que aparece, en lo alto de la escalera, con la capa negra. La inesperada aparición del vizconde suscita la alarma de los súbditos: oprime a los campesinos e incendia sus cosechas. Sólo Pamela (versión femenina de «buen salvaje»), es capaz de comprender los signos que Medardo deja a su paso; un lenguaje cruel, escrito con flores y animales partidos por la mitad: gesto con el que el vizconde manifiesta su resentimiento hacia la vida. A la pregunta de Pamela que, si bien comprende el significado no comprende la razón profunda de utilizar dicho lenguaje, el vizconde contesta: «Nessun altro linguaggio abbiamo per parlarci se non questo. Ogni incontro di due esseri al mondo è uno sbranarsi» (p. 40).

Si éste es el lenguaje de uno de ambos polos, Calvino —que intenta ser un escritor dialéctico— hace aparecer inesperadamente el otro polo: la mitad buena de Medardo salvada por unos eremitas. La aparición de esta mitad provoca tantos o más desastres que la anterior<sup>14</sup>. Pamela es la primera en descubrir las dos mitades y en dudar de lo correcto de una bondad total, sin claroscuros. Medardo, el bueno, responde así a su duda: «O Pamela, questo è il bene dell'esser dimezzato: il capire d'ogni persona e cosa al mondo la pena che ognuno e ognuna ha per la propria incompletezza. Io ero intero e non capivo e mi muovevo sordo e incommunicabile tra i dolori e le ferite seminati dovunque, là dove meno da intero uno osa credere. Non io solo, Pamela, sono un essere spaccato e divolto, ma tu pure e tutti» (p. 53).

En todos los aspectos de su ser el hombre se siente dividido, incluso Pamela; aunque ella parece escapar a esta división, porque es capaz de interpretar la escritura de los gestos y de los signos del inconsciente, ya que se encuentra lejos del juego del bien y del mal urdido por la sociedad. La experiencia de los límites empuja a desear la unidad, mientras que el amor se revela como la única chispa capaz de provocarla. Permanecer en los extremos sería locura, actitud petrificada, univocidad que no puede ser confundida con la unidad. La univocidad es una postura dolorosa y tensa, prevaricadora y dogmática; se trata, en fin de cuentas, de una enfermedad contagiada por el ambiente. Es significativo que la mitad mala de Medardo fuera salvada por el ejército y sus médicos, mientras la mitad buena fuera encontrada y salvada por unos eremitas. Calvino simboliza los extremos en el estamento militar y en el eclesiástico, como depósitos últimos de la crueldad y el dogmatismo.

Pamela es más sutil y escurridiza. Y cuando lo cree conveniente, se comporta pirandellianamente, haciendo creer a su madre que se casará con la mitad bue-

<sup>14</sup> También la mitad buena de Medardo deja sus signos, con los que informa al doctor Tralwney —hasta entonces cazador de fuegos fatuos—, indicándole los enfermos y sus necesidades. Pero, con frecuencia, sus ayudas son quijotescas y provocan lo contrario de lo que se proponía: «Così —comenta el narrador— passavano i giorni a Terralba, e i nostri sentimenti si facevano incolori e otusi, poichè si sentivano come perduti tra malvagità e virtù ugualmente disumane» (p. 64).

na y, a su padre, que lo hará con la mitad mala. Por supuesto, los padres extienden la confusión entre la gente. Esta confusión le permite ganar tiempo y detenerse a meditar una posible solución. Pues lo que ella desea es la unión de ambos en uno solo. Una vez lograda la unidad, el narrador comenta: «Aveva l'esperienza dell'una e l'altra metà rifuse insieme, perciò doveva essere ben saggio» (p. 70).

Calvino remata el relato con una fórmula de cuento maravilloso, que procura el distanciamiento deseado: «Ebbe vita felice, molti figli e un giusto governo» (p.70). Lo que nos ha contado no ha sido más que una ficción, un *divertimento* para provocar una reflexión que la escritura perpetúa y la memoria mítica almacena en sus bibliotecas.

El protagonista de *Il barone rampante*, Cosimo, es un personaje singular, hijo de un siglo de hombres singulares. Se rebela contra la locura familiar y, por extensión, contra la sociedad. Y decide vivir sobre los árboles. Cesare Cases habla del «pathos della distanza» en la obra de Calvino, tomando este relato como ejemplo<sup>15</sup>. La escritura imaginaria de Calvino va hilvanando hechos e ideas, el proyecto de una vida insólita sobre los árboles, a media altura. El autor nos está hablando del intelectual, que debe colocarse por encima de la realidad mezquina para alcanzar esa visión de conjunto que le permita contribuir a elevar el nivel de visión de la humanidad.

En cuanto al personaje no existe una evolución real, como observa también Cesare Cases. En realidad Calvino no lo intenta; no le interesa el personaje demoníaco cimentado en las leyes de la evolución y la psicología, como él mismo ha confesado. Le interesan los hechos que configuran el estar en el mundo del héroe.

Ya desde la infancia Cosimo se ve en la alternativa de aceptar la locura de los demás o la suya. Decide seguir su propio camino y lleva esta decisión hasta sus últimas consecuencias. El narrador parte de esta tozudez, por tratarse del momento más importante en la vida del héroe: cuando tiene que tomar *su* decisión ante la vida, una decisión única e intranferible. Ese momento sintetiza emblemáticamente el conflicto del hombre con su época.

Calvino nos sumerge en el Siglo de las Luces, como en un espejo en el que se refleja la realidad contemporánea. Nos aleja o nos acerca, con su escritura, a una época en la que aún era posible el gesto heroico. La locura de hoy pasa por la nostalgia de la locura de ayer. Cosimo es uno de los personajes calvinianos que puede caracterizarse con la figura del Tarot: *El Colgado*. El choque con la realidad le hace apartarse de ella. Como un nuevo Robinsón, organiza su vida en plena naturaleza, sobre los árboles. Este apartarse le hace singular y, en cierto modo superfluo. Como si, viviendo la historia, la historia no le concerniera. Pero el significado de su vida está en el gesto en sí.

<sup>15</sup> Según C. Cases: «In questa tensione tra la solitudine nella distanza e la comunità necessaria, ma disgustosamente vicina e infida, vive l'opera di Calvino. In entrambe le situazioni estreme l'uomo è mutilado, e si tratta di ricomporlo, ciò che non può avvenire che nella favola». Cfr. Cesare Cases, *Calvino e il pathos della distanza*, en AA.VV., *I metodi attuali della critica in Italia*, ed. de María Corti e Cesare Segre, Torino, Edizioni RAI, 1980.

Desde esta posición, privilegiada y ascética contemporáneamente, contempla la historia y vive sus experiencias: la propia rebeldía con las complicaciones que lleva consigo, la amistad con la niña vecina (también transgresora, aunque no le guste subir a los árboles), el aprendizaje de la lectura y de la vida. Frente a él, Gian dei Brughhi, bandolero que se convertirá en un lector ávido y maniático, lo que le llevará a la muerte sin que apenas se percate de ello, interesado ya únicamente por la ficción. Un hombre de acción que se vuelve contemplativo y un contemplativo que se vuelve hombre de acción. Aunque Cosimo no llega nunca al extremo de la acción pura, por el contrario busca la integración de ambos extremos, oscilando del uno al otro.

A través de las peripecias que vive, se va perfilando la andadura del héroe en todos sus aspectos. Especial relieve adquiere su amor por Úrsula, hija de españoles, rampantes por necesidad. O el reencuentro con Viola, la amiga de infancia, su gran experiencia de unidad: «Si conobbero. Lui conobbe lei e se stesso, perché in verità non s'era mai saputo. E lei conobbe lui e se stessa, perché pur essendosi saputa sempre, mai s'era potuta riconoscere cosí» (p. 209). De nuevo Calvino afirma el valor del amor como único catalizador capaz de lograr la integración de la persona humana.

Son los momentos más hermosos en la vida de Cosimo. Aunque la felicidad no es duradera y la urgencia de los tiempos se impone sobre la búsqueda individual. Cosimo oscila entre ayudar a los hombres y huir de ellos: «Bisogna pensare —comenta el narrador— che egli fosse ugualmente nemico d'ogni tipo di convivenza umana vigente ai tempi suoi, e perciò tutti li sfugisse, e s'affannasse ordinatamente a sperimentare di nuovi: ma nessuno d'essi gli pareva giusto e diverso dagli altri abbastanza; da ciò le sue continue parentesi di selvatichezza assoluta» (p. 236).

En la vejez, Cosimo contempla el mundo con indiferencia: «Anch'io, —rispose Cosimo—, vivo da molti anni per degli ideali che non saprei spiegare neppure a me stesso: *mais je fais une chose tout à fait bonne: je vis dans les arbres*» (p. 256). Vivir en los árboles es un gesto que tiene un valor en sí mismo. Se convierte en un signo semejante al que deja Qfwfq (personaje de *Le Cosmicomiche* y *Ti con Zero*) en el espacio vacío. Un signo ciertamente difícil de descifrar incluso para el hermano de Cosimo —narrador de la historia— una vez que el personaje ha desaparecido: «Ora che lui non c'è, —reflexiona— mi pare che dovrei pensare a tante cose, la filosofia, la politica, la storia, segno le gazzette, leggo i libri, mi ci rompo la testa, ma le cose che voleva dire lui non sono lí, è altro che lui intendeva, qualcosa che abbracciasse tutto, e non poteva dirla con parole ma solo vivendo come visse. Solo essendo cosí spietatamente se stesso come fu fino alla morte, poteva dare qualcosa a tutti gli uomini» (p. 258).

El signo que Calvino deja a los hombres es la escritura: lugar de la descifración de los signos que crea la vida. La escritura no debe imitar la realidad, sino adherirse a ella como un signo más, aunque tiene el privilegio de interpretar todos los otros.

Con *Il cavaliere inesistente* Calvino da un paso más en la búsqueda de una nueva forma para la escritura imaginaria. Utilizando el esquema de las novelas

de caballería, nos habla de un caballero que sólo consiste (y existe) en su armadura. Un Carlomagno envejecido y de opereta, pasa revista a las tropas, siguiendo un ritual sin sentido. Acostumbrado al polvo y a la guerra, se sorprende al ver una armadura resplandeciente<sup>16</sup>. Pregunta al caballero por qué no muestra su rostro, según exige la etiqueta, a lo que éste responde: «Perché io non esisto, sire» (p. 267).

La armadura-Agilulfo es también un diverso, como los héroes de los anteriores relatos. Pero en este caso se trata de un héroe negativo en cuanto que ha perdido su identidad. Agilulfo se dedica a vigilar a unos y a otros en busca de la eficacia, al servicio del poder. Mientras los demás duermen, él vela. Desconoce los placeres del sueño y del reposo. Siente envidia, mezclada a orgullo, ante los hombres que poseen un cuerpo.

La presencia de Agilulfo es inquietante, capaz de causar fascinación o rechazo, según los personajes. Rambaldo, por ejemplo, explica dicha fascinación: «Perché la presenza piú solida che egli avesse incontrato era proprio quella del cavaliere inesistente» (p. 275). Pero en realidad se trata sólo de rigidez. Necesita dedicarse a ejercicios de exactitud para no disolverse en esa hora en que «le cose perdono la consistenza d'ombra che le ha accompagnate nella notte e riacquistano poco a poco i colori, ma intanto attraversano come un limbo incerto, appena sfiorate e quasi alonate dalla luce: l'ora in cui meno si è sicuri dell'esistenza del mondo. Agilulfo, lui, aveva sempre bisogno di sentirsi di fronte le cose come un muro massiccio al quale contraporre la tensione della sua volontà, e solo così riusciva a mantenere una sicura coscienza di sé» (p. 276). El personaje alienado necesita de los objetos, no es autónomo, naufraga si no conoce bien sus límites. En mi opinión Calvino ha forzado excesivamente el tema caballeresco al convertir al guerrero en un emblema de la vaciedad. Aunque hay que tener en cuenta que se trata de una interpretación de la monja-guerrera que escribe la crónica, una vez que ya no siente por Agilulfo la fascinación que un día sintiera. Hay que tener en cuenta también la ironía y el distanciamiento que el autor introduce en el relato constantemente, el juego de espejos, la dualidad entre vida y escritura. Pero la lógica simbólica se resiente en este caso.

Un personaje hace de contrapunto a Agilulfo: Gurdulú, un nombre y muchos nombres, según se encuentre en territorio cristiano o sarraceno. Carlomagno lo nombra escudero del caballero inexistente cuando un campesino le explica que «è soltanto uno che c'è ma non sa d'esserci». Carlomagno, que como rey tiene la función de colocar a cada uno en su sitio, exclama: «O bella! Questo sudito qui che c'è ma non sa d'esserci e quel mio paladino là che sa d'esserci e invece non c'è. Fanno un bel paio, ve lo dico io» (p. 281). El lenguaje de Gurdulú es un batiburrillo de sonidos dispares, un lenguaje fronterizo y erróneo. Gurdulú es el Sancho-pueblo, anónimo y disparatado.

<sup>16</sup> Sobre el escudo del extraño caballero se representa una visión *en abîme* que simboliza su vacío interior: «Sullo scudo c'era disegnato uno stemma tra due lembi d'un ampio manto drappeggiato, e dentro lo stemma s'aprivano altri due lembi di manto con in mezzo uno stemma piú piccolo, che conteneva un altro stemma ammatato piú piccolo ancora. Con disegno sempre piú sottile era raffigurato un seguito di manti che si schiudevano uno dentro l'altro, e in mezzo ci doveva essere chissà che cosa, ma non si riusciva a scorgere, tanto il disegno diventava minuto» (p. 266).

Si Agilulfo representa el orden despersonalizado, Bradamante representa el desorden de la vida <sup>17</sup>: guerrera, amante apasionada y monja que escribe el relato, siempre dispuesta a lanzarse a nuevas aventuras. A través de ella, Calvino nos habla de la escritura, tema que se va imponiendo sobre los demás a medida que avanza la historia: «Ci si mette a scrivere di lena, —reflexiona— ma c'è un'ora in cui la penna non gratta che polveroso inchiostro, e non vi scorre piú una goccia di vita, e la vita è tutta fuori, fuori dalla finestra, fuori di te, e ti sembra che mai piú potrai rifugiarti nella pagina che scrivi, aprire un'altro mondo, fare il salto» (p. 307). Utilizando la escritura como camino de perfección, intenta descubrir la verdad: «E verso la verità che corriamo, la penna e io, la verità che aspetto sempre che mi venga incontro, dal fondo d'una pagina bianca, e che potrò raggiungere soltanto quando a colpi di penna sarà riuscita a seppellire tutte le accidie, le insodisfazioni, l'astio che sono qui chiusa a scontare» (p. 317), dice la monja, cuyo modelo parece ser Teresa de Jesús —gran lectora de libros de caballería— obligada por sus confesores a escribir <sup>18</sup>.

La obra que escribe la monja-Bradamante se desarrolla como una parodia de los libros de caballería, como si nos encontráramos ante un retablo de marionetas sicilianas o ante el retablo de Maese Pérez. Búsquedas y persecuciones, equívocos, falsos incestos, amores no correspondidos. Calvino fluctúa en aguas peligrosas con ironía e inteligencia. La historia se convierte en cuento maravilloso, con reina mala incluida, cuando Sofronia cuenta su vida, novela en la novela, según las reglas del género que el autor sigue en sus pormenores más significativos.

Novela en la novela, escritura en la escritura, vida en la vida. La monja-guerrera combina la acción con la contemplación. Como otros personajes del autor busca su integración sin lograrlo: «Un po' galoppo per i campi di guerra tra duelli e amori, un po' mi chiudo nei conventi, meditando e vergando le storie occorsemi, per cercare di capirle» (p. 350). Vivir y escribir son como el flujo y el reflujo. La escritura es recapitulación e indagación, búsqueda de significado. El escritor convierte en signo el sinsentido de la vida y le da un rostro.

### 3

Con *Le Cosmicomiche* <sup>19</sup>, Calvino da un paso decisivo en la concepción de la escritura imaginaria. La eleva a alturas galácticas y a especulaciones cosmogó-

<sup>17</sup> Calvino parece servirse de Brueghel para mostrarnos el momento en que Rambaldo encuentra a Bradamante, con la armadura cubriéndole el pecho y desnuda de cintura para abajo, mostrándonos así la dualidad del personaje, su parte masculina de guerrera y su parte femenina de amante y monja que escribe la crónica.

<sup>18</sup> El autor resalta la importancia de la narradora en su *Nota 1960*, que cierra la trilogía: «La presenza d'un «io» narratore-commentatore fece sì che parte della mia attenzione si spostasse dalla vicenda all'atto stesso dello scrivere, al rapporto tra la complessità della vita e il foglio su cui questa complessità si dispone sotto forma di segni alfabetici. A un certo punto era solo questo rapporto a interessarmi, la mia storia diventava soltanto la storia della penna d'oca della monaca che correva sul foglio bianco» (p. 360).

<sup>19</sup> I. Calvino, *Le Cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1965.

nicas o la hunde en profundidades geológicas o biológicas. Quedan lejos los barones rampantes que, desde una altura discreta, contemplaban el mundo y participaban en la historia. Aunque, no por ello, el autor deje de hablarnos del hombre, del amor y la magia, de la alienación y la escritura.

Calvino parece sentirse a gusto, desembarazado de cualquier atadura realista, campando por las galaxias o los momentos aurorales de la tierra, cuando se extinguían las especies y surgían otras nuevas. En una época en que la conciencia de la degradación irreversible de la naturaleza va más allá de la simple alarma, y la guerra nuclear amenaza con la extinción de los seres vivos, el autor se convierte en cronista de los orígenes del mundo y de la vida. Utiliza como soporte, para ello, las concepciones científicas modernas, explora ámbitos inusuales en la escritura imaginaria, más propios de la ciencia-ficción. Calvino no se dedica a ilustrar las teorías científicas, sino que las utiliza con ironía y distanciamiento, alertando contra la mala utilización de la ciencia<sup>20</sup>. A través del personaje prototípico de Qfwfq el autor expresa la conciencia originaria de la evolución.

En el relato *Gli anni luce*, Qfwfq representa al hombre alienado, cerrado en su soledad en medio del espacio. Hace señas y busca, con el telescopio, las señas que otros le hacen, desde distancias de millones de años luz. Es el emblema más estremecedor de la alienación y de la soledad del hombre en el universo. Qfwfq se siente obligado a desmentir constantemente las falsas opiniones, hasta que se convence de que no merece la pena. Cuando decide explicarse, los últimos ecos se han borrado en la inmensidad vacía de la memoria y del tiempo.

El autor nos habla, contemporáneamente, del vacío del intelectual moderno, de las críticas gratuitas y empecinadas, que dictan lo que hay que hacer en literatura y lo que no hay que hacer, basándose en opiniones discutibles y criterios inexactos e insuficientes. Literatura «comprometida» y literatura «decadente» polarizan la discusión en las fechas en que se publicó la obra.

Qfwfq-Calvino, cansado de corregir apreciaciones falsas, desilusionado porque nadie ha sido capaz de comprender su gesto, ve la injusticia que supone el que los demás consideren, como característica sobresaliente, un pequeño fallo de forma en una conducta por lo demás intachable. Qfwfq calcula los distinguos que debería operar para esclarecer las cosas; pero, en el mundo alienado de hoy, el exceso de voces discordantes impide escuchar la voz de la verdad. Las palabras, al fin, son polvo en el camino. Qfwfq comprende que la gente siempre piensa lo peor y se queda con la peor imagen. Pero comprender a los demás no suprime el sufrimiento.

El autor se queja de la crítica mezquina y descuidada, que resalta los pequeños fallos, olvidando los aciertos y el empeño de toda una vida por abrir nuevos

<sup>20</sup> F. Bernardini afirma en el libro citado: «Che poi, il prioettarsi fuori della storia, alle origini, mentre riprende un elemento centrale e costante della poetica calviniana (l'estraniamento, il «pathos della distanza»), non significa fuga dalle proprie responsabilità, ma, al contrario, accettazione totale di esse, nella consapevolezza del rischio, preventivato e calcolato, di ambiguità e non-semantività, in-sito nello stesso materiale trattato, al limite dell'indicibile (p. 13). F. Bernardini subraya, por otra parte, la relación problemática entre literatura y ciencia: «L'ironia e la parodia coinvolgono, di conseguenza, la fiducia illimitata nella scienza e nel progresso tecnico» (p. 33).

espacios a la percepción de la realidad. Denuncia la vaciedad de los medios de comunicación que se fijan en detalles insignificantes y pasan por alto la actitud moral ante la vida que proyecta el escritor<sup>21</sup>. Se muestra descorazonado porque: «Quelli che m'avevano visto, mi avevano visto in modo parziale, frammentario, distratto, o avevano capito solo fino a un certo punto cosa succedeva, senza cogliere l'essenziale, senza analizzare gli elementi della mia personalità che caso per caso prendevano risalto» (p. 161).

El final de la narración se transforma en una farsa trágica de dimensiones cósmicas. El hombre está solo en el universo y los signos que deja son malinterpretados por los demás irremisiblemente. En la soledad de la conciencia despierta, el escritor indaga sobre un mundo grotesco y dormido.

De consideraciones conlindantes con éstas, parte el relato *Un segno nello spazio*, complementario del anterior. Dice Qfwfq al comienzo el relato: «Io una volta passando feci un segno in un punto dello spazio, apposta per poterlo ritrovare duecento milioni d'anni dopo, quando saremmo ripassati di lí al prossimo giro» (p. 41).

La visión que nos ofrece el autor de la vastedad del Universo y la rotación de las galaxias es gélida y anonadante. El autor prefiere afrontar el terror de las vastedades solitarias a permanecer en el ámbito gris de cierta narrativa moderna que prefiere aplicar su lupa a ras del suelo. Para Calvino —como para Borges— la escritura debe mostrarnos las zonas profundas y pantanosas, los laberintos de la conciencia donde duerme el terrible minotauro. Calvino sólo habla ya al individuo, a la «inmensa minoría» de juanramoniana memoria, a todo el que quiere escuchar pero uno a uno. Como el maestro Zen da a cada discípulo un koan ilógico para que lo descifre. En este caso el emisor se pone a la misma altura del receptor, obligándole a seguir la escritura en el acto de su creación y a participar en la búsqueda de una respuesta a los interrogantes del hombre contemporáneo.

Calvino no se pierde en la complacencia de haber dejado un signo. Es consciente de que un signo, si no es interpretado por los demás, no significa nada. Ese signo queda ahí, escrito para quien quiera descifrarlo. Y después lo olvida. Qfwfq ya no recuerda con precisión cuál era su signo: «Fatto stà che arrivo al punto del mio segno, e ce ne trovo cinque, tutti lì. E il mio non sono buono a riconoscerlo» (p. 49). El autor nos habla de la escritura y la memoria y reflexiona sobre los signos que ha dejado esparcidos por el mundo. Pero la escritura es el lugar donde confluyen todos los signos. El signo que marca el escritor, aislado en su visión cósmica del universo, es sólo un signo más y convive con todos los errores y todas las verdades: «Nell'universo ormai —comenta Qfwfq— non c'erano piú un contenente e un contenuto, ma solo uno spessore generale di segni sovrapposti e agglutinati che occupava tutto il volume dello spazio, era una picchiettatura continua, minutissima, un reticolo di linee e graffi e rilievi e incisioni, l'universo era scarabocchiato da tutte le parti, lungo tutte le dimensioni. Non c'era piú modo di fissare un punto di riferimento (p. 51).

<sup>21</sup> Calvino provoca la confusión entre escritor y personaje para que el lector no olvide que está hablando del hombre y para el hombre actual.

El autor no muestra mucha confianza en que sus signos sean comprendidos en medio del marasmo de la información mediocre y deformadora; no obstante se siente impulsado a realizarlos para que queden registrados en la Biblioteca de la Babel cósmica o en los archivos acásicos de que habla el esoterismo oriental. La conclusión, de todos modos, es pesimista: «Qualsiasi punto —osserva Qfwfq— poteva essere quello di partenza, qualsiasi segno accavallato agli altri poteva essere il mio, ma lo scoprirlo non sarebbe servito a niente, tanto era chiaro che indipendentemente dai segni lo spazio non esisteva e forse non era mai esistito» (p. 50).

La serie de los relatos cosmicómicos prosigue en la primera parte del siguiente libro, *Ti con Zero*<sup>22</sup>, titulada *Altri Qfwfq*. En los relatos cosmicómicos Calvino amalgama problemas contemporáneos como la alienación, el papel del escritor en la sociedad, el amor, la disolución del «yo». No pretende dar soluciones, sino sólo tocar ciertas fibras inéditas y sensibilizar al lector en temas profundos y complejos.

El relato *L'origine degli uccelli*, por ejemplo, constituye una parábola de la manada, cuyo modelo más conocido es el cuento del patito feo<sup>23</sup>. El cuento se bifurca en dos focos de interés: el de la escritura y el de su representación plástica. El tema es el enfrentamiento entre el individuo excepcional (la oveja negra, el patito feo o la gaviota que se remonta sobre las peleas mezquinas del bando) y la manada que se siente ofendida por esta diversidad. Ser uno mismo presupone un esfuerzo que pocos están dispuestos a realizar pues requiere, además del propio perfeccionamiento, un esfuerzo ulterior causado por el enfrentamiento con la masa informe de los que no tienen rostro. Calvino habría escrito una utopía si no conociera las dificultades reales de su realización en este mundo. Al escritor sólo le queda hoy la posibilidad de ampliar las perspectivas del conocimiento, la comprensión y la tolerancia, canalizar las tensiones de la humanidad, presentando con ironía su crítica del conformismo.

El relato nos habla de un mundo petrificado, que coincide sospechosamente con el nuestro. Nada nuevo parece suceder, hasta que, inesperadamente, algo viene a turbar la paz fingida y acomodaticia. Qfwfq, en este relato, es un reptil que vive el dilema de transformarse en pájaro o seguir la tradición de reptil. La diferencia entre ambos seres, considerados como símbolos, es extraordinaria y Calvino se sirve de ello para elevar el relato al nivel del mito.

Para el jefe de la manada, el viejo U (h), lo que no existe en su ámbito restringido no puede existir: es un error. Por tanto, cuando un día aparece un ave, prohíbe que se hable de ella e incluso que se mire en su dirección. U (h) utiliza la lógica insana de negar lo evidente: la lógica del engaño ideológico. Sólo Qfwfq rompe esa lógica y se deja seducir por la belleza, el vuelo y el canto del ave. En su persecución, llega al reino de las aves, un mundo en formación sobre abismos primigenios, entre nubes sulfúreas. En adelante será para él el lugar de la utopía.

<sup>22</sup> I. Calvino, *Ti con Zero*, Torino, Einaudi, 1967.

<sup>23</sup> En la actualidad el tema se refleja en la novela de Richard Bach, *Juan Salvador Gaviota*, ed. esp., Barcelona, Edit. Pomaire, 1972.

En el plano de la representación gráfica, Calvino construye el guión minucioso e irónico de un *comic*. El narrador conoce las técnicas más avanzadas del género e incluso propone alguna innovación, como cuando el jefe de la tribu, pretendiendo negar la existencia del ave, exclama: «—Non guardatelo! E un errore!— e allarga le mani come volesse tappare gli occhi dei presenti. —Adesso lo cancello!—dice, o pensa, e per rappresentare questo suo desiderio potremmo fargli tracciare una riga in diagonale attraverso la vignetta. L'uccello sbatte le ali, schiva la diagonale e si mette in salvo nell'angolo opposto. U (h) si rallegra perché con quella diagonale in mezzo non lo vede più. L'uccello dà una beccata contro la riga, la spezza, e vola addosso al vecchio U (h). Il vecchio U (h) per cancellarlo cerca di tracciargli addosso due fragacci incrociati. Nel punto dove le due righe s'incontrano, l'uccello si posa a fare l'uovo. Il vecchio U(h) gliel'atrapa di sotto, l'uovo casca, l'uccello vola via. C'è una vignetta tutta imbrattata di tuorlo d'uovo» (p. 22-23).

Los personajes juegan con el marco de la viñeta, transformando y unificando los distintos planos de la ficción y la realidad; lo que permite al escritor crear una red de juegos semiológicos que potencian, con la habitual ironía, la escritura imaginaria. Como en el *comic*, alterna las viñetas con los textos explicativos. El plano de la escritura y el de su representación gráfica se separan y se unen como todo en la vida, dependiendo de lo que uno busque o rechace. Los continentes que se unen y se separan son como una metáfora de la realidad: «Sporgendomi dall'orlo della nostra terra io guardavo avvicinarsi il continente alla deriva. —Ci viene addosso!— gridai, e in quel momento tremò il suolo. (un «bang!» scritto a lettere cubitali). I due mondi dopo essersi toccati, tornarono ad allontanarsi, per rimbalzo, e poi a ricongiungersi, a staccarsi di nuovo» (p. 25).

La escritura y su representación gráfica son tratadas desde distintos niveles: en la representación gráfica (o mejor dicho, en la descripción de la representación gráfica) utiliza la síntesis irónica y juguetona del *comic* para aliviar la tensión del nivel dramático de la escritura.

En estos parajes maravillosos e inquietantes que descubre Qfwfq: «Si dispiegavano tutte le forme che il mondo avrebbe potuto prendere nelle sue trasformazioni e invece non aveva preso, per un qualche motivo occasionale o per un'incompatibilità di fondo: le forme scartate, irrecuperabili, perdure» (p. 25). El mito de la creación sirve a Calvino para interrogarse sobre el presente de la humanidad que parece haber seguido siempre la senda equivocada. Intenta escribir un proyecto de lo que pudo ser, para de él partir hacia el futuro. Así reescribe la historia desde los orígenes, una historia escrita con el alternarse de avances y retrocesos.

Ese alternarse de la historia está ejemplificado en el momento en que Qfwfq vuelve con Or —el ave de la que se ha enamorado— y encuentra que las cosas han cambiado en la manada. Ahora todos quieren mostrar su diversidad, sea positiva o negativa, porque la diversidad se ha convertido en moda. Incluso consideran anticuado a Qfwfq, único realmente distinto, pues él se ha movido para buscar, ha visto y lo que ha visto le ha cambiado. Y ahora siente la nostalgia de aquel mundo: «Avevo visitato —dice— il mondo delle cose che avrebbero potuto

essere, e non riuscivo a togliermelo dalla mente. E avevo conosciuto la bellezza prigioniera nel cuore di quel mondo, la bellezza perduta per me e per tutti noi, e ne ero innamorato» (p. 29).

También el viejo U (h) ha cambiado sus esquemas, aunque lo cierto es que sólo ha cambiado unos esquemas por otros. Ahora piensa que las aves son «non piú l'errore ma la verità, la sola verità del mondo. S'era messo a interpretare il volo degli uccelli cercando di leggervi il futuro» (p. 29). Ahora pretende implantar un nuevo orden: el orden teocrático. De las aves sólo le interesa la posibilidad de interpretar el futuro basándose en su vuelo. Sus miras siguen siendo utilitarias. En realidad lo que pretende es conservar el poder, adaptándose a las nuevas circunstancias.

Frente a esta postura, la adhesión de Qfwfq es cordial, desinteresada, plena de maravilla y deseo de emulación. Lo que Qfwfq persigue es volar como las aves, ser una de ellas. Una vez más, el autor nos habla de su actitud ante la vida, que suele identificarse con su actitud ante la literatura. No es por moda por lo que él se dedica a la escritura imaginaria, sino para ahondar en los motivos profundos de la vida; en definitiva, por amor y adhesión.

El amor lleva a Qfwfq a esperar largo tiempo escudriñando el cielo: «Io speravo —comenta— che gli uccelli mi mostrassero la via per raggiungere Or» (p. 30). La astucia con que logra llegar al continente de las aves —comenta Qfwfq— podría contarse «con uno di quei trucchi che vengono bene soltanto a disegnarli. (Il quadretto è vuoto. Arrivo io. Spalmo di colla l'angolo in alto a destra. Mi siedo sull'angolo in basso a sinistra. Entra un uccello, volando, da sinistra in alto. All'uscire dal quadretto resta incollato per la coda. Continua a volare e si tira dietro tutto il quadretto appiccicato alla coda, con me seduto in fondo che mi lascio trasportare. Così arrivo al Paese degli Uccelli...)» (p. 30).

Al final del relato, Calvino utiliza una vez más la técnica del cuento maravilloso. Qfwfq es apresado por las aves y llevado a la presencia de la reina, que resulta ser Or. En ese momento supremo del abrazo, Qfwfq comprende la pregunta que Or le había hecho: «Hai dimenticato?». Pero no puede responder verbalmente a esta pregunta, como ocurre al discípulo Zen cuando ha comprendido el koan del maestro<sup>24</sup>: «Per una frazione di secondo tra la perdita di tutto quel che sapevo prima e l'acquisto di tutto quel che avrei saputo dopo, riuscii ad abbracciare in un solo pensiero il mondo delle cose come'erano e quello delle cose come avrebbero potuto essere, e m'accorsi che un solo sistema comprendeva tutto» (p. 31).

Qfwfq debe callar, porque el misterio no puede ser revelado; pero habla y, al hablar, la unidad conseguida se rompe de nuevo, provocando el olvido: «Di quel che avevo capito allora —comenta—, ho dimenticato tutto» (p. 33).

En la indagación sobre los orígenes, Calvino penetra en el mundo mineral. En la narración *I cristalli*, ligada a la anterior en la búsqueda de la perfección,

<sup>24</sup> Las coincidencias de Calvino con el Zen en alguna ocasión, son sorprendentes. En *Collezione di sabbia* (Milano, Garzanti, 1984), en la sección sobre el Japón, muestra gran interés por los jardines Zen, ejemplifica algunas historias y se detiene en aspectos de la sensibilidad japonesa relacionados con la visión Zen de la vida.

Qfwfq sueña con una tierra que fuera un único cristal. La fantasía de lo que podría haber sido, le lleva a rechazar el mundo contemporáneo como un error: «Ci ho creduto tanto, in quel mondo di cristallo che doveva venir fuori, da non rasegnarmi piú a vivere in questo, amorfo e sbriciolato e gommoso, come invece ci è toccato» (p. 37). En el relato, el protagonista vive contemporáneamente en New Jersey y en los comienzos de la formación de la tierra. La escritura imaginaria sirve a Calvino para potenciar la carga semántica del texto, provocando diversos estratos de significación, como en la Cábala. Enfrentando ambos sistemas —el presente y el de los orígenes— llega a la conclusión de que la cristalización de la civilización actual es una falsa imitación de la regularidad cristalina del mineral: «Ma non cado nella trapola —comenta el protagonista—: so che mi fanno correre tra lisce pareti trasparenti e tra angoli simmetrici perché vi riconosca una forma regolare, un asse di rotazione, una costanza nei diedri, mentre non esiste nulla di tutto questo» (p. 37). Ahora es la tierra, en cuanto mineral poseedor de la conciencia de la regularidad, la que parece haber elegido erróneamente. Después del primer error —solo posible en el momento de la primera elección— todos los demás errores no son más que la consecuencia lógica del primero, por la Ley de causa y efecto. Calvino eleva el mito del primer error, consignado en la Biblia, al plano cósmico. Contra ese error y su castigo, la expulsión del Paraíso, Calvino opone la racionalidad absoluta como única salvación.

La búsqueda de la racionalidad absoluta, como ámbito de la belleza absoluta, configura gran parte de los relatos cosmicómicos. Pero quizá sea en este relato y en *La spirale* donde mejor se manifiesta. La belleza existe, independientemente de su contemplación. Como el caracol crea su concha hermosísima, no para verla ni para ser vista: es una forma espontánea de la naturaleza que añade belleza a la belleza existente, sin pedir ni desear nada a cambio: «...Questo non toglie che la conchiglia fosse soprattutto conchiglia, con la sua forma particolare, che non poteva essere diversa perché era proprio la forma che gli avevo dato, cioè l'unica che io sapessi e volessi darle. Avendo la conchiglia una forma, anche la forma el mondo era cambiata, nel senso che adesso comprendeva la forma del mondo com'era senza la conchiglia piú la forma della conchiglia»<sup>25</sup>,

En la segunda y tercera parte de *Ti con Zero*, Calvino cambia una vez más su concepción de la escritura imaginaria. El relato (o antirelato) *Priscilla* es un puro razonamiento deductivo, como él mismo afirma en «Due interviste su scienza e letteratura»: «Cosi —afirma el autor— negli ultimi racconti di *Ti con Zero* ho cercato di fare diventare racconto un mero racconto deduttivo e forse —qui sí— mi sono allontanato dall'antropomorfismo, perché queste presenze umane definite solo da un sistema di relazioni, da una funzione, sono proprio quelle che popolano il mondo attorno a noi, nella nostra vita d'oggiorno, buona o cattiva che possa apparirci questa situazione» (cit. p. 188).

En *Il conte di Montecristo*, utilizando de nuevo un modelo dado, Calvino nos habla de la división de la persona humana. La acción y la especulación, en este caso, se encuentran repartidas en dos personajes distintos. Sólo uniendo sus

<sup>25</sup> Ver *Le Cosmicomiche*, op. cit. pp. 179-80.

fuerzas hay esperanza de escribir el mapa del laberinto y encontrar la ansiada libertad.

Aunque exteriormente es quizá el cuento más borgesiano de Calvino, en el fondo nos está hablando de su tema favorito: la excisión y la necesidad de integrarse en una unidad que compense los extremos, de forma que cada parte aporte lo que le es propio. El laberinto es la forma de nuestra existencia y nuestro esfuerzo como hombres de acción y como intelectuales, consiste en vivir juntos todos los infiernos y todos los paraísos. Vivir la prisión, luchando por salir de ella. Parece como si Calvino hubiera desechado como utópica la consecución de la libertad personal y nos indicara que el camino a seguir es que los hombres intenten encontrar su complementario, para compensar así la descompensación existente. Calvino, a pesar de los vuelos de su escritura en busca de la unidad, sabe que la unidad a la que aspira, el amor y el éxtasis, se encuentran más allá de la escritura imaginaria.

JOSÉ A. CÁCERES PEÑA

«ITALO CALVINO: LA ESCRITURA IMAGINARIA».

José A. Cáceres Peña.

In this article mainly based on his trilogy *I nostri antenati*, *Le Cosmicomiche* and *Ti con Zero*, Italo Calvino's style is analysed. The language of science fiction, romance, myth, the apologue and other literary sources he draws on, are also considered as relevant stylistic components of his narrative of fantasy. Finally, the main differences between nineteenth century narrative of fantasy and Calvino's writings are also pointed out.

(Abstract written by Adrian R. Birtwistle).