



Si no propusiera
para el próximo verano
ITALIA CALVINO

o

o

El milenio que está por terminar ha asistido al nacimiento y a la expansión de las lenguas modernas de Occidente y de las literaturas que han explorado las posibilidades expresivas y cognoscitivas e imaginativas de esas lenguas. Ha sido también el milenio del libro, dado que ha visto cómo el objeto libro adquiriría la forma que nos es familiar. La señal de que el milenio está por concluir tal vez sea la frecuencia con que nos interrogamos sobre la suerte de la literatura y del libro en la era tecnológica llamada postindustrial. No voy a aventurarme en previsiones de este tipo. Mi fe en el futuro de la literatura consiste en saber que hay cosas que sólo la literatura, con sus medios específicos, puede dar. Quisiera, pues, dedicar estas conferencias a algunos valores o cualidades o especificidades de la literatura que me son particularmente caros, tratando de situarlos en la perspectiva del nuevo milenio.

Traductor: Aurora Bernárdez

©1985, Calvino, Italo

ISBN: 9788478444144

Generado con: QualityEbook v0.35

SEIS PROPUESTAS PARA EL PRÓXIMO MILENIO

ITALO CALVINO

Nota preliminar de Esther Calvino
Edición al cuidado de César Palma
Traducciones de Aurora Bernárdez y César Palma
Ediciones Siruela

NOTA PRELIMINAR

La primera edición de Seis propuestas para el próximo milenio fue publicada en mayo de 1988 por la editorial Garzanti de Milan. Como Calvino no dejó ni escritos ni entrevistas sobre los temas ni sobre la elaboración de las Seis propuestas (murió mientras estaba trabajando en ellas), reproducimos íntegramente el texto escrito por Esther Calvino con ocasión de esa primera edición, así como uno nuevo para ésta de 1998.

Nota a la edición de 1989

El 6 de junio de 1984 la Universidad de Harvard invitó oficialmente a Calvino a ocupar la cátedra de las «Charles Eliot Norton Poetry Lectures». Es éste un ciclo de seis conferencias que tiene lugar durante el año académico (para Calvino habría sido el año 1985-86) en la Universidad de Harvard, Cambridge, en Massachusetts. El término «poetry» significa en este caso toda forma de comunicación poética -literaria, musical, pictórica-, y la elección del tema es totalmente libre.

Esta libertad fue el primer problema que Calvino tuvo que afrontar, convencido como estaba de que la constrictión es fundamental para la creación literaria. A partir del momento en que logró definir claramente el tema que habría de tratar -algunos valores literarios que deberían conservarse en el próximo milenio-, dedicó casi todo su tiempo a la preparación de las conferencias, que no tardaron en convertirse en una obsesión. Un día me dijo que tenía ideas y materiales para ocho conferencias por lo menos, y no sólo las seis previstas y obligatorias. Conozco el título de la que hubiera podido ser la octava, «Sul cominciare e sul finire» (de las novelas), pero hasta hoy no he encontrado el texto. Sólo notas.

En el momento de partir hacia los Estados Unidos, de las seis conferencias Calvino había escrito cinco. Falta la sexta, «Consistency», de la que sólo sé que se habría referido, entre otras cosas, al *Bartleby*, de Herman Melville, y que la escribiría en Harvard.

Naturalmente, éstas son las conferencias que Calvino hubiera dictado en público. No dudo de que las habría revisado nuevamente antes de darlas a la imprenta. Pero creo poder afirmar que los cambios hubieran sido poco importantes. Las diferencias entre las primeras versiones que leí y las últimas residen en la estructura, no en el contenido.

Este libro reproduce el manuscrito tal como lo encontré.

I le he dejado en inglés las palabras escritas directamente por Calvino en ese idioma, así como en su lengua original han quedado las citas de diversos autores.

Calvino dejó este libro sin título en italiano. Tuvo que pensar primero el título inglés, *Six Memos for the Next Millennium*, y éste fue el definitivo. Aquí sería conveniente aclarar que, aunque fueron escritas en italiano, las conferencias habrían sido leídas por Calvino en su traducción inglesa.

Diré por último que el manuscrito estaba en su escritorio, en perfecto orden, cada conferencia dentro de un sobre transparente y todas en una carpeta rígida, lista para el viaje. Calvino murió una semana antes de emprenderlo, el 19 de septiembre de 1985.

Las «Charles Eliot Norton Poetry Lectures», que se iniciaron en 1926, fueron confiadas a personalidades como T. S. Eliot, Igor Stravinsky, Jorge Luis Borges, Northrop Frye, Octavio Paz. Era la primera vez que se invitaba a un escritor italiano.

Deseo expresar mi agradecimiento a Luca Marighetti, de la Universidad de Constanza, por su profundo conocimiento de la obra y el pensamiento de Calvino, y a Angelika Kocli, de la misma Universidad, por la ayuda que me ha prestado.

Esther Calvino

Nota a la edición de 1998

En esta nueva edición se incluye el texto inédito «El arte de empezar y el arte de acabar», que no es la sexta conferencia («Consistency») y que fue hallado entre los papeles y manuscritos de Calvino ocho años después de la primera edición de este libro.

En realidad no se saín* si se hubiese tratado de la séptima o de la octava, como yo suponía tras haberle escuchado decir que tenía ideas y material para escribir por lo menos ocho conferencias, y unas semanas después, que acababa de escribir una conferencia entera y que había encontrado en nuestra biblioteca los libros que necesitaba consultar y releer.

Lo cierto es que, según su tradición, las «Charles Eliot Norton Poetry Lectures» no admiten ciclos de más de seis conferencias, por lo que Calvino se vio obligado a adaptar un conjunto coherente de ideas y reflexiones a la forma que le imponían.

En el manuscrito de Seis propuestas para próximo milenio figuran ocho esquemas más o menos detallados y anotados de los temas que debían ser desarrollados. El problema del empezar y acabar aparece en siete de ellos, que copio textual y literalmente del manuscrito:

23.2.85

Nuevo proyecto de esquema general: empezar y acabar

la enciclopedia y la nada (mathesis singularis y universalis?) el prójimo - la interdependencia singularis y universalis - precisión y vaguedad rapidez - formas breves

- en la época de la imagen y de la falla de tiempo levedad - átomos y alfabeto

Con esta nota: En todas [las conferencias] recordar el carácter insustituible de la literatura y de la lectura en un mundo en el que ya nadie querrá leer.

¡2.3.85 Otro esquema:

1 Empezar y acabar

2 la Enciclopedia y la nada (la multiplicidad dentro de la obra)

3 Visibilidad y palabra (...)

4 el individuo >• los otros

-Amerika (Candide? el hombre en el vasto mundo)

5 La progenie de Ovidio (??)

6 la progenie de Lucrecio, conocimiento pulviscular

(Sin fecha.)

El esquema podría ser:

Empezar y acabar la Enciclopedia y la nada

Mathesis singularis (vaguedad y precisión - descripción) la subjetividad plural (América de Kafka - el yo) la progenie de Ovidio la progenie de Lucrecio

[24.3.85]

¡Cosmicidad - Lucrecio y Ovidio - enciclopedia

2 Visibilidad - visión y palabra

3 Levedad - disolución de lo concreto

4 vaguedad geometría precisión

5 (los oíros) intersubjetividad

6 lo acabado (en el sentido de realizado y perfecto) empezar y acabar

[6.4.85] A partir de esta fecha, la levedad ocupara definitivamente el primer lugar:

1 la levedad

2 la relación de todo con todo (enciclopedia)

Lucrecio Ovidio Gadda Perec

la reciprocidad las personas
intersubjetividad y solipsismo
1 visibilidad etcétera
2 la nada y lo poco
3 el empezar y el acabar

Aunque introducido como tema inicial. Empezar \ acabar pasa al último lugar.

A partir del 19 de abril anota otros esquemas, cada vez más concretos, abandona el italiano y los escribe directamente en inglés. 1.a conferencia que nos interesa aparece como The art of beginning The art of concluding y, en otros dos casos, The art of beginning and the art of concluding.

El 8 de mayo de 1985 escribe: habiendo acabado (?) La levedad» esbozado Multiplicidad ya escrito extensamente sobre The art of beginning and the art of concluding manteniendo como punto necesario visible/invisible

-singularis/universalis

trato de puntualizar:

otras cuestiones podrían ser:

rapidez (quickness) la nada los otros

concisión

exactitud — geometría

;Qué sucede con el empezar y el acabar en el momento de la redacción definitiva?

Cabe suponer que, siendo éste un problema de técnica literaria, no haya encontrado su lugar en un conjunto de valores abstractos y conceptuales (tales como la levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad) destinados a ser preservados y transmitidos al próximo milenio.

Esther Calvino

SEIS PROPUESTAS PARA EL PRÓXIMO MILENIO

Estamos en 1985: apenas nos separan quince años del comienzo de un nuevo milenio. Por el momento no veo que la proximidad de esta lecha despierte una emoción particular. De todas maneras no estoy aquí para hablar de futurología, sino de literatura. El milenio que está por terminar ha asistido al nacimiento y a la expansión de las lenguas modernas de Occidente y de las literaturas que han explorado las posibilidades expresivas y cognoscitivas e imaginativas de esas lenguas. Ha sido también el milenio del libro, dado que ha visto cómo el objeto libro adquiría la forma que nos es familiar. La señal de que el milenio está por concluir tal vez sea la frecuencia con que nos interrogamos sobre la suerte de la literatura y del libro en la era tecnológica llamada postindustrial. No voy a aventurarme en previsiones de este tipo. Mi fe en el futuro de la literatura consiste en saber que hay cosas que sólo la literatura, con sus medios específicos, puede dar. Quisiera, pues, dedicar estas conferencias a algunos valores o cualidades o especificidades de la literatura que me son particularmente caros, tratando de situarlos en la perspectiva del nuevo milenio.

LEVEDAD

Dedicaré la primera conferencia a la oposición levedad-peso y daré las razones de mi preferencia por la levedad. Esto no quiere decir que considere menos válidas las razones del peso, sino que sobre la levedad creo tener más cosas que decir.

Tras cuarenta años de escribir fiction, tras haber explorado distintos caminos y hecho experimentos diversos, ha llegado el momento de buscar una definición general para mi trabajo; propongo esta: mi labor ha consistido las más de las veces en sustraer peso; he tratado de quitar peso a las figuras humanas, a los cuerpos celestes, a las ciudades; he tratado, sobre todo, de quitar peso a la estructura del relato y al lenguaje.

En esta conferencia trataré de explicar -a mí mismo y a ustedes- por qué he llegado a considerar la levedad más como un valor que como un defecto; cuáles son, entre las obras del pasado, los ejemplos en los que reconozco mi ideal de levedad; cómo sitúo ese valor en el presente y cómo lo proyecto en el futuro.

Empezaré por el último punto, Cuando inicié mi actividad, el deber de representar nuestro tiempo era el imperativo categórico de todo joven escritor. Lleno de buena voluntad, traté de identificarme con la energía despiadada que mueve la historia de nuestro siglo, con sus vicisitudes individuales y colectivas. Trataba de percibir una sintonía entre el movido espectáculo del mundo, unas veces dramático otras grotesco, y el ritmo interior picaresco y azaroso que me incitaba a escribir. Rápidamente advertí que entre los hechos de la vida que hubieran debido ser mi materia prima y la agilidad nerviosa e incisiva que yo quería dar a mi escritura, había una divergencia que cada vez me costaba más esfuerzo superar. Quizá sólo entonces estaba descubriendo la pesadez, la inercia, la opacidad del mundo, características que se adhieren rápidamente a la escritura si no se encuentra la manera de evitarlas.

En ciertos momentos me parecía que o! mundo se iba volviendo de piedra: una lenta petrificación, más o menos avanzada según las personas y los lugares, pero de la que no se salvaba ningún aspecto de la vida. Era como si nadie pudiera esquivar la mirada inexorable de la Medusa.

El único héroe capaz de cortar la cabeza de la Medusa es Perseo, que vuela con sus sandalias aladas: Perseo, que no mira el rostro de la Gorgona sino sólo a su imagen reflejada en el escudo de bronce. Y en este momento, cuando empezaba a sentirme atenazado por la piedra, como me sucede cada vez que intento una evocación histórico-autobiográfica, Perseo acude de nuevo en mi ayuda. Más vale dejar que mi explicación se componga de las imágenes de la mitología. Para cortar la cabeza de la Medusa sin quedar petrificado, Perseo se apoya en lo más leve que existe: los vientos y las nubes, y dirige la mirada hacia lo que únicamente puede revelársele en una visión indirecta. en una imagen cautiva en un espejo. Inmediatamente siento la tentación de encontrar en este mito una alegoría de la relación del poeta con el mundo, una lección del método para seguir escribiendo. Pero sé que toda interpretación empobrece el mito y lo ahoga; con los mitos no hay que andar con prisa; es mejor dejar que se depositen en la memoria, detenerse a meditar en cada detalle, razonar sobre lo que nos dicen sin salir de su lenguaje de imágenes. La lección que podemos extraer de un mito reside en la literalidad del relato, no en lo que añadimos nosotros desde fuera.

La relación entre Perseo y la Gorgona es compleja: no termina con la decapitación del monstruo. De la sangre de la Medusa nace un caballo alado, Pegaso; la pesadez, de la piedra puede convertirse en su contrario; de una coza. Pegaso hace brotar en el monte Helicón la fuente donde beben las Musas. En algunas versiones del mito. Perseo montará el maravilloso Pegaso caro a las Musas, nacido de la sangre maldita de la Medusa. (Por!o demás, también las sandalias aladas provenían del mundo de los monstruos: Perseo las había recibido de las hermanas de la Medusa, las de un solo ojo, las Greas.) En

cuanto a la cabeza cercenada. Perseo no la abandona, la lleva consigo escondida en un saco; cuando sus enemigos están a punto de vencerlo, le basta mostrarla alzándola por la cabellera de serpientes y el despojo sanguinolento se convierte en un arma invencible en la mano del héroe, un arma que no usa sino en casos extremos y sólo contra quien merece el castigo de convertirse en la estatua de sí mismo. Aquí, sin duda, el mito quiere decirme algo, algo que está implícito en las imágenes y que no se puede explicar de otra manera. Perseo consigue dominar ese rostro temible manteniéndolo oculto, así como lo había vencido antes mirándolo en el espejo. La fuerza de Perseo está siempre en un rechazo de la visión directa, pero no en un rechazo de la realidad del mundo de los monstruos en el que le ha tocado vivir, una realidad que lleva consigo, que asume como carga personal.

Sobre la relación entre Perseo y la Medusa podemos aprender algo más leyendo a Ovidio en las *Metamorfosis*. Perseo gana una nueva batalla, mata con su espada a un monstruo marino, libera a Andrómeda. Y decide hacer lo que cualquiera de nosotros haría después de semejante faena: lavarse las manos. En este caso su problema es dónde posar la cabeza de la Medusa. Y aquí Ovidio explica, en versos (IV, 740-752) que me parecen extraordinarios, cuánta delicadeza de alma se necesita para ser un Perseo, vencedor de monstruos:

«Para que la áspera arena no dañe la cabeza de serpentina cabellera (angitijerumque caput dura ne laedat harena), Perseo muelle el suelo cubriéndolo con una capa de hojas, extiende encima unas ramitas nacidas bajo el agua, y en ellas posa, boca abajo, la cabeza de la Medusa.» Me parece que la levedad de la que Perseo es el héroe no podría estar mejor representada que con este gesto de refrescante cortesía hacia ese ser monstruoso y aterrador, aunque también en cierto modo deteriorable, frágil. Pero lo más inesperado es el milagro que sigue: las ramitas marinas en contacto con la Medusa se transforman en corales y para adornarse con ellos acuden las ninfas que acercan ramitas y algas a la terrible cabeza.

Este encuentro de imágenes, en el que la sutil grada del coral roza la feroz. atrocidad de la Gorgona, también está tan cargado de sugerencias que no quisiera echarlo a perder intentando comentarios o interpretaciones. Lo que puedo hacer es acercar a estos versos de Ovidio los de un poeta moderno, el «Piccolo testamento» de Eugenio Móntale, en el que encontramos igualmente elementos sutilísimos que son como emblemas de su poesía («traccia madreperlacea di lumaca / o smeriglio di vetro calpestato» [huella nacarada de caracol / o esmeril de vidrio pisoteado]) frente a un espantoso monstruo infernal, un Lucifer de alas bituminosas que se abate sobre las capitales de Occidente. Jamás evocó Móntale como en este poema escrito en 1953 una visión tan apocalíptica, pero lo que sus versos ponen en primer plano son las mínimas huellas luminosas que contraponen a la oscura catástrofe: «Conservane la cipria nello specchietto / quando spenta ogni lampada / la sardana si fara infernale...» (Conserva su polvo en el espejito / cuando apagadas todas las lámparas / la sardana sea infernal...). Pero ¿cómo podemos esperar salvarnos en lo que es más frágil? Este poema de Móntale es una profesión de fe en la persistencia de lo que parece más destinado a perecer y en los valores morales depositados en las huellas más tenues: «Il tenue bagliore strofinato / laggiú non era quello d'un fiammifero» [El tenue fulgor restregado / allá abajo no era el de un fósforo].

Para poder hablar de nuestra época he tenido, pues, que dar un largo rodeo, evocar la frágil Medusa de Ovidio y el bituminoso Lucifer de Móntale. Es difícil para un novelista representar su idea de la levedad con ejemplos tomados de la vida contemporánea si no se la convierte en el objeto inalcanzable de una quète sin fin. Es lo que ha hecho con evidencia e inmediatez Milán Kundera. Su novela *La insoportable levedad del ser* es en realidad una amarga constatación de la Ineluctable Pesadez del Vivir: no sólo de la condición de opresión desesperada y all-pervading que ha tocado en suerte a su desventurado país, sino de una condición humana que nos es común, aunque nosotros seamos infinitamente más afortunados. El peso del vivir para Kundera está en toda forma de constricción: la tupida red de constricciones públicas y privadas que termina por envolver toda

existencia con nudos cada vez más apretados. Su novela nos demuestra cómo en la vida todo lo que elegimos y apreciamos por su levedad no tarda en revelar su propio peso insostenible. Quizá sólo la vivacidad y la movilidad de la inteligencia escapan a esta condena: virtudes que distinguen a esa novela, que pertenecen a un universo distinto del universo del vivir.

En los momentos en que el reino de lo humano me parece condenado a la pesadez, pienso que debería volar como Perseo a otro espacio. No hablo de fugas al sueño o a lo irracional. Quiero decir que he de cambiar mi enfoque, he de mirar el mundo con otra óptica, otra lógica, otros métodos de conocimiento y de verificación. Las imágenes de levedad que busco no deben dejarse disolver como sueños por la realidad del presente y del futuro...

En el universo infinito de la literatura se abren siempre otras vías que explorar, novísimas o muy antiguas, estilos y formas que pueden cambiar nuestra imagen del mundo... Pero si la literatura no basta para asegurarme que no hago sino perseguir sueños, busco en la ciencia alimento para mis visiones, en las que toda pesadez se disuelve...

Hoy todas las ramas de la ciencia parecen querer demostrarnos que el mundo se apoya en entidades sutilísimas, como los mensajes del ADN, los impulsos de las neuronas, los quarks, los neutrinos errantes en el espacio desde el comienzo de los tiempos...

Además, la informática. Es cierto que el software no podría ejercitar los poderes de su levedad sin la pesadez del hardware, pero el software es el que manda, el que actúa sobre el mundo exterior y sobre las máquinas, que existen sólo en función del software, se desarrollan para elaborar programas cada vez más complejos. La segunda revolución industrial no se presenta como la primera, con imágenes aplastantes como laminadoras o coladas de acero, sino como los bits de un flujo de información que corre por circuitos en forma de impulsos electrónicos. Las máquinas de hierro siguen existiendo, pero obedecen a los bits sin peso.

¿Es legítimo extrapolar del discurso de las ciencias una imagen del mundo que corresponda a mis deseos? Si la operación que estoy intentando me atrae es porque siento que podría retomar un hilo muy antiguo de la historia de la poesía.

De rerum natura de Lucrecio es la primera gran obra de poesía en la que el conocimiento del mundo se convierte en disolución de la compacidad del mundo, en percepción de lo infinitamente minúsculo y móvil y leve. Lucrecio quiere escribir el poema de la materia, pero en seguida nos advierte de que la verdadera realidad de esa materia está hecha de corpúsculos invisibles. Es el poeta de la concreción física vista en su sustancia permanente e inmutable, pero lo primero que nos dice es que el vacío es tan concreto como los cuerpos sólidos. La mayor preocupación de Lucrecio parece ser la de evitar que el peso de la materia nos aplaste. En el momento de establecer las rigurosas leyes mecánicas que determinan todo el acaecer, siente la necesidad de dejar que los átomos puedan desviarse imprevisiblemente de la línea recta, con el fin de garantizar la libertad tanto a la materia como a los seres humanos. La poesía de lo invisible, la poesía de las infinitas potencialidades imprevisibles, así como la poesía de la nada, nacen de un poeta que no tiene dudas sobre la fisicidad del mundo.

Esta pulverización de la realidad se extiende también a los aspectos visibles, y ahí es donde descuella la calidad poética de Lucrecio: las partículas de polvo que se arremolinan en un rayo de sol dentro de un aposento a oscuras (II, 114-124); las minúsculas conchas, todas iguales y todas diferentes, que la ola empuja indolente sobre bibula harena, la arena que se embebe (II, 374-376); las telarañas que, cuando andamos, nos envuelven sin que nos demos cuenta (III, 381-390).

He citado ya las Metamorfosis de Ovidio, otro poema enciclopédico (escrito unos cincuenta años más tarde que el de Lucrecio), que parte, no ya de la realidad física, sino de las fábulas mitológicas. También para Ovidio todo puede transformarse en nuevas formas; también para Ovidio el conocimiento del mundo es disolución de la compacidad del mundo; también para Ovidio hay una

paridad esencial entre todo lo que existe, contra toda jerarquía de poderes y de valores. Si el mundo de Lucrecio está hecho de átomos inalterables, el de Ovidio está hecho de cualidades, de atributos, de formas que definen la diversidad de cada cosa, cada planta, cada animal, cada persona; pero éstas no son sino tenues envolturas de una sustancia común que -si la agita una profunda pasión- puede transformarse en lo más distinto de cuanto hay.

Ovidio despliega su incomparable talento cuando sigue la continuidad del paso de una forma a otra: cuando cuenta cómo una mujer advierte que se está transformando en azufaifo: los pies se le clavan en la tierra, una corteza tierna sube poco a poco y le ciñe las ingles; trata de soltar sus cabellos y descubre su mano llena de hojas. O cuando habla de los dedos de Aracne, agilísimos cuando cardan e hilan la lana, cuando hacen girar el huso y mueven la aguja de bordar, y que de pronto vemos alargarse en delgadas patas de araña que empiezan a tejer su tela.

Tanto en Lucrecio como en Ovidio la levedad es una manera de ver el mundo fundada en la filosofía y en la ciencia: las doctrinas de Epicuro para Lucrecio, las doctrinas de Pitágoras para Ovidio (un Pitágoras que, tal como nos lo presenta Ovidio, se parece mucho a Buda). Pero en ambos casos la levedad es algo que se crea en la escritura, con los medios lingüísticos propios del poeta, independientemente de la doctrina del filósofo que el poeta declara profesar.

Con lo que llevo dicho hasta aquí, me parece que empieza a precisarse el concepto de levedad; espero ante todo haber demostrado que existe una levedad del pensar, así como todos sabemos que existe una levedad de lo frívolo; más aún, la levedad del pensar puede hacernos parecer pesada y opaca la frivolidad.

Nada ilustra mejor esta idea que un cuento del Decamerón (VI, 9) donde aparece el poeta florentino Guido Cavalcanti. Boccaccio nos presenta a Cavalcanti como un austero filósofo que se pasea meditando entre los sepulcros de mármol, delante de una iglesia. La jennesse dorée florentina cabalgaba en grupos por la ciudad, yendo de una fiesta a otra, buscando siempre ocasiones de multiplicar sus invitaciones recíprocas. Cavalcanti no era popular entre esos jóvenes porque, a pesar de ser rico y elegante, no aceptaba nunca ir de juerga con ellos, y porque se sospechaba que su misteriosa filosofía era sacrílega.

Ora avvenne un giorno che, essendo Guido partito d'Orto San Michele e venutosene per lo Corso degli Adimari infino a San Giovanni, il quale spesse volte era suo cammino, essendo arche grandi di marmo, che oggi sono in Santa Reparata, e molte altre dintorno a San Giovanni, e egli essendo tralle colonne del porfido che vi sono e quelle arche e la porta di San Giovanni, che serrata era, messer Betto con sua brigata a caval venendo su per la piazza di Santa Reparata, vedendo Guido là tra quelle sepulture, dissero: «Andiamo a dargli briga»; e spronati i cavalli, a guisa d'uno assalto sollazevole gli furono, quasi prima che egli se ne avvedesse, sopra e cominciarongli a dire: «Guido, tu rifiuti d'esser di nostra brigata; ma ecco, quando tu avrai trovato que Idio non sia, che avrai fatto?».

A' quali Guido, da lor veggendosi chiuso, prestamente disse: «Signori, voi mi potete dire a casa vostra ciò che vi piace»: e posta la mano sopra una di quelle arche, che grandi erano, sì come colui che leggerissimo era, prese un salto e fusi gittato dall'altra parte, e sviluppatosi da loro se n'andò.

[Ahora bien, un día ocurrió que, habiendo salido Guido de Orsanmichele, avanzaba por el Paseo de los Adimari hasta San Juan, que muchas veces era su camino; alrededor de San Juan había unos grandes sarcófagos de mármol, que hoy están en Santa Reparata, y otros muchos; mientras él estaba entre las columnas de pórfido que allí hay y los sarcófagos y la puerta de San Juan, que cerrada estaba, llegó micer Betto con su grupo a caballo por la plaza

de Santa Reparata y, al ver a Guido entre las sepulturas, dijeron: -Vamos a gastarles una broma-; y, espoleando los caballos se le echaron encima, a guisa de festivo asalto, casi antes de que se diera cuenta, y empezaron a decirle:

-Guido, te niegas a ser de nuestro grupo: pero, cuando hayas averiguado que Dios no existe, ¿qué vas a hacer?

Guido, viéndose rodeado por ellos, prestamente dijo: -Señores. en vuestra casa podéis decirme cuanto os plazca.

Y, poniendo la mano en uno de los sarcófagos, que eran grandes, como agilísimo que era dio un salto y cayó del otro lado y, librándose de ellos, se marchó.]

Lo que nos interesa aquí no es tanto la réplica atribuida a Cavalcanti (que se puede interpretar estimando que el presunto «epicureísmo» del poeta era en realidad averroísmo, para el cual el alma individual forma parte del intelecto universal: las tumbas no son mi casa sino la vuestra, ya que la muerte corporal es vencida por quien se eleva a la contemplación universal a través de la especulación del intelecto). Lo que nos sorprende es la imagen visual que Boccaccio evoca: (Cavalcanti liberándose de un salto «si come colui che leggerissimo era»).

Si quisiera escoger un símbolo propicio para asomarnos al nuevo milenio, optaría por éste: el ágil salto repentino del poeta filósofo que se alza sobre la pesadez del mundo, demostrando que su gravedad contiene el secreto de la levedad, mientras que lo que muchos consideran la vitalidad de los tiempos, ruidosa, agresiva, rabiosa y atronadora, pertenece al reino de la muerte, como un cementerio de automóviles herrumbrosos.

Quisiera que, ahora que me dispongo a hablar de Cavalcanti, poeta de la levedad, tuvieran presente esta imagen. En sus poemas los dramatis personae más que personajes humanos son suspiros, rayos luminosos, imágenes ópticas, y sobre todo esos impulsos o mensajes inmateriales que el llama «espíritus». Un tema nada leve, como los padecimientos del amor, lo descompone Cavalcanti en entidades impalpables que se desplazan entre alma sensitiva y alma intelectual, entre corazón y mente, entre ojos y voz. En una palabra, se trata siempre de algo que se distingue por tres características: 1) es levísimo; 2) está en movimiento; 3) es un vector de información. En algunos poemas este mensaje-mensajero es el texto poético mismo: en el más famoso de todos, el poeta desterrado se dirige a la balada que está escribiendo y dice: «Va' tu, leggera e piana / dritt'a la donna mia» [Ve, leve y silenciosa. / sin desviarte, a mi señora]. En otro, son los instrumentos de la escritura -plumas y utensilios para afilarlas- los que toman la palabra: «Noi siàn le triste penne isbigottite, / le cesoiuzze e'l coltellin dolente...» [Somos las tristes plumas desalentadas. / las tijerillas y el cortaplumas doliente...]. En un soneto la palabra «spirito» o «spiritello» aparece en cada verso; en una evidente autoparodia, Cavalcanti lleva hasta sus últimas consecuencias su predilección por esa palabra clave, concentrando en los catorce versos un complicado relato abstracto en el que intervienen catorce «espíritus», cada uno con una función diferente. En otro soneto, el cuerpo es desmembrado por el padecimiento amoroso, pero sigue andando como un autómatas «fatto di rame o di pietra o di legno» [hecho de cobre o de piedra o de madera]. Ya en un soneto de Guinizelli las penas de amor transformaban al poeta en una estatua de azófar, imagen muy concreta cuya fuerza reside justamente en la sensación de peso que transmite. En Cavalcanti el peso de la materia se anula por el hecho de que los materiales del simulacro humano pueden ser muchos e intercambiables; la metáfora no impone un objeto sólido y ni siquiera la palabra «piedra» llega a dar pesadez al verso. Encontramos esa paridad de todo lo que existe a la que me referí a propósito de Lucrecio y Ovidio. Un maestro de la crítica estilística italiana, Gianfranco Contini, la define como «homologación cavalcantiana de los reales».

El ejemplo más feliz de «homologación de los reales» lo da Cavalcanti en un soneto que se inicia

con una enumeración de imágenes de belleza, destinadas todas a ser superadas por la belleza de la mujer amada:

Biltá di donna e di saccente core
e cavalieri armati che sien genti;
cantar d'augelli e ragionar d'amore;
adorni legni 'n mar forte correnti;

aria serena quand'appar l'albore
e bianca neve scender senza venti; rivera d'acqua e prato de ogni fiore; oro, argento,
azzurro 'n ornamenti:

[Belleza de dama y de sabio mente / y gentiles caballeros armados; / cantar de aves y
razonar de amor; / hermosas naves que se deslizan por el mar; // aire sereno cuando el albor
aparece / y blanca nieve que cae sin viento; / vega y prado con flores; / oro, plata, azul en
los ornamentos.]

El verso «y blanca nieve que cae sin viento» fue tomado con pocas variantes por Dante en el Infierno (XIV, 30): «Come di nove in alpe sanza vento» [como nieve en los Alpes, si no hay viento]. Los dos versos son casi idénticos, y sin embargo expresan dos concepciones completamente diferentes. En ambos la nieve sin viento evoca un movimiento leve y silencioso. Pero aquí termina la semejanza y empieza la diferencia. En Dante el verso está dominado por la especificación del lugar (en los Alpes), que evoca un escenario montañoso. En cambio, en Cavalcanti el adjetivo «blanca», que podría parecer pleonástico, unido al verbo «bajar», también totalmente previsible, borran el paisaje en una atmósfera de suspendida abstracción. Pero la primera palabra es sobre todo la que determina el significado diferente de los dos versos. En Cavalcanti la conjunción «y» pone a la nieve en el mismo plano que las otras visiones que la preceden y la siguen: una fuga de imágenes que es como un muestrario de las bellezas del inundo. En Dante el adverbio «como» encierra toda la escena en el marco de una metáfora, pero dentro de ese marco la metáfora tiene una realidad concreta, así como tiene una realidad no menos concreta y dramática el paisaje del infierno bajo una lluvia de fuego, para ilustrar el cual introduce el símil de la nieve. En Cavalcanti todo se mueve tan rápidamente que no podemos percibir su consistencia sino tan sólo sus efectos; en Dante todo adquiere consistencia y estabilidad: establece con precisión el peso de las cosas. Hasta cuando habla de cosas leves, Dante parece querer dar el peso exacto de esa levedad: «como nieve en los Alpes, si no hay viento»; así como. en otro verso muy similar, la pesadez de un cuerpo que se hunde en el agua y desaparece está como retenida y amortiguada: «come per acqua cupa cosa grave» [como en agua profunda cosa grave] (Paraíso III, 123).

Al llegar aquí debemos recordar que la idea de que el mundo está constituido por átomos sin peso nos sorprende porque tenemos experiencia del peso de las cosas, así como no podríamos admirar la levedad del lenguaje si no supiéramos admirar también el lenguaje dotado de peso.

Podernos decir que dos vocaciones opuestas se disputan el campo de la literatura a través de los siglos: una tiende a hacer del lenguaje un elemento sin peso que flota sobre las cosas como una nube, o mejor, como un polvillo sutil, o mejor aún, como un campo de impulsos magnéticos; la otra tiende a comunicar al lenguaje el peso, el espesor, lo concreto de las cosas, de los cuerpos, de las sensaciones.

En los orígenes de la literatura italiana -y europea-, Cavalcanti y Dante son quienes abren estas dos vías. La oposición es válida, naturalmente, en líneas generales, pero exigiría innumerables

especificaciones, dada la enorme riqueza de recursos de Dante y su extraordinaria versatilidad. No es casual que el soneto de Dante inspirado en la levedad más feliz: «Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io» [Guido, quisiera que tú y Lapo y yo], esté dedicado a Cavalcanti. En la Vida Nueva, Dante trata la misma materia de su maestro y amigo, y hay palabras, motivos y conceptos que se encuentran en ambos poetas; cuando Dante quiere expresar la levedad, también en la Divina Comedia, nadie sabe hacerlo mejor que él; pero su genialidad se manifiesta en el sentido opuesto, en la manera de extraer de la lengua todas las posibilidades sonoras, emocionales, de evocación de sensaciones; en la manera de capturar en el verso el mundo en «oda la variedad de sus niveles y de sus formas y atributos, de transmitir el sentido de que el mundo está organizado según un sistema, un orden, una jerarquía en la que todo encuentra su lugar. Forzando un poco la contraposición se podría decir que Dante da solidez corpórea incluso a la especulación intelectual más abstracta, mientras que Cavalcanti disuelve lo concreto de la experiencia tangible en versos de ritmo medido, silabeado, como si el pensamiento se fuera separando de la oscuridad en rápidas descargas eléctricas.

El haberme detenido en Cavalcanti me ha servido para aclarar (al menos para mí mismo) lo que entiendo por «levedad», la levedad para mí se asocia con la precisión y la determinación, no con la vaguedad y el abandonarse al azar. Paul Valéry ha dicho: «Il faut être léger comme l'oiseau, et non comme la plume».

Me he servido de Cavalcanti para ejemplificar la levedad en, por lo menos, tres acepciones diferentes:

1) Un aligeramiento del lenguaje mediante el cual los significados son canalizados por un tejido verbal como sin peso, hasta adquirir la misma consistencia enrarecida.

Les dejo buscar otros ejemplos en esta dirección. Emily Dickinson puede proporcionarnos cuantos queramos:

A sepal, petal, and a thorn
Upon a common summer's morn -
A flask of Dew - a Bee or two -
A Breeze - a caper in the trees -
And I'm a Rose!

[Un sépalo, un pétalo, y una espina / una mañana cualquiera de verano, / un frasco de rocío, una abeja o dos, / una brisa, una cabriola entre los árboles. / ¡y soy una rosa!]

2) El relato de un razonamiento o de un proceso psicológico en el que obran elementos sutiles e imperceptibles, o una descripción cualquiera que comporte un alto grado de abstracción.

Y aquí, por buscar un ejemplo más moderno, podemos probar con Henry James, abriendo al azar uno de sus libros:

It was as if these depths. constantly bridged over by a structure that was firm enough in spite of its lightness and of its occasional oscillation in the somewhat vertiginous air, invited on occasion, in the interest of their nerves, a dropping of the plummet and a measurement of the abyss. A difference had been made moreover, once for all, by the fact dial she had. all the while, not appeared to feel the need of rebutting his charge of an idea within her that she didn't dare to express, uttered just before one of the fullest of their later discussions ended (The Beast in the jungle).

[Este abismo, constantemente salvado por una estructura lo bastante firme a pesar de su ligereza y de sus ocasionales oscilaciones en el espacio un tanto vertiginoso, imitaba en ocasiones, para tranquilidad de los nervios, a un descenso de la plomada y a una medición de la profundidad, había quedado establecida una diferencia, además, una vez y para siempre, por el hecho de que durante todo este tiempo ella no parecía sentir la necesidad de refutar el cargo de que tenía una idea que no se atrevía a expresar, un cargo formulado precisamente antes de terminar una de las más extensas de sus últimas discusiones.]

3) Una imagen figurada de levedad que cobre un valor emblemático, como, en el cuento de Boccaccio, Cavalcanti saltando con sus delgadas piernas por encima de la losa sepulcral.

Hay invenciones literarias que se imponen a la memoria más por su sugestión verbal que por las palabras. la escena en que Don Quijote clava su lanza en un aspa del molino de viento y es izado por los aires ocupa unas pocas líneas en la novela de Cervantes; se puede decir que el autor ha invertido en ella un mínimo de sus recursos de escritura; no obstante, es uno de los momentos más famosos de la literatura de todos los tiempos.

Creo que con estas indicaciones puedo ponerme a hojear los libros de mi biblioteca en busca de ejemplos de levedad. En Shakespeare voy a buscar ahora mismo el momento en que Mercurio entra en escena: «You are a lover; borrow Cupid's wings / and soar with them above a common bound» [Te has enamorado; que Cupido te preste sus alas y álzate con ellas más que con un salto]. Mercurio contradice inmediatamente a Romeo, que acaba de decir: «Under love's heavy burden do I sink» [Bajo el peso del amor me hundo]. La forma en que Mercurio se mueve en el mundo queda definida por los primeros verbos que emplea: to dance, to soar, to prickle (bailar, alzarse, punzar). El semblante humano es una máscara, a visor. Apenas entra en escena siente el deseo de explicar su filosofía, no con un discurso teórico, sino contando un sueño: la Reina Mab, «Queen Mab, the fairies' midwife», aparece en una carroza hecha con «an empty hazelnut» (La Reina Mab, partera de las hadas [aparece en una carroza hecha con] la cáscara de una avellana):

Her waggon-spokes made of long spinners' legs:

The cover, of the wings of grasshoppers:

The traces, of the smallest spider's web;

The collars, of the moonshine's watery beams;

Her whip, of cricket's bone; the lash, of film;

[Los radios de las ruedas de su carroza están fabricados de largas patas de araña; / la cubierta, de alas de saltamontes; / las riendas, de finísima telaraña; / las colleras, de húmedos rayos de luna; / su látigo, de un hueso de grillo; la tralla, de una hebra sutil;]

y no olvidemos que esta carroza era «drawn with a team of little atomies» [tirada por un tronco de minúsculos átomos]: detalle decisivo, creo, que permite fundir en el sueño de la Reina Mab atomismo lucreciano, neoplatonismo renacentista y celtic - lore.

Quisiéramos que también el paso danzarán de Mercurio nos acompañara hasta el umbral del nuevo milenio. La época que sirve de fondo a *Romeo y Julieta* tiene muchos aspectos que no difieren demasiado de los de nuestro tiempo: las ciudades ensangrentadas por violentas querellas no menos insensatas que las de Capuletos y Montescos; la liberación sexual predicada por la Nodriza que no logra convertirse en modelo de amor Universal; los experimentos de Fray Lorenzo, guiados por el

generoso optimismo de su «filosofía natural», pero que nunca se sabe con certeza si se usarán para la vida o para la muerte.

El renacimiento shakesperiano conoce las influencias etéreas que conectan macrocosmos y microcosmos, desde el firmamento neoplatónico hasta los espíritus de los metales que se transforman en el crisol de los alquimistas. Las mitologías clásicas pueden proporcionar su repertorio de ninfas y de dríadas, pero las mitologías célticas, con sus elfos y sus hadas, son desde luego más ricas en imágenes de las fuerzas naturales más sutiles. Este fondo cultural (pienso naturalmente en los fascinantes estudios de Frances A. Yates sobre la filosofía oculta del Renacimiento y sus ecos en la literatura) explica por qué en Shakespeare se pueden hallar los más abundantes ejemplos de mi tema. Y no pienso solamente en Puck y en toda la fantasmagoría del Sueño, o en Ariel y en todos los que «are such stuff / as dreams are made on» [son de la misma sustancia de que están hechos los sueños], sino sobre todo en esa especial modulación lírica y existencial que permite contemplar el propio drama como desde fuera y disolverlo en melancolía e ironía.

La gravedad sin peso de la que he hablado a propósito de Cavalcanti vuelve a aflorar en la época de Cervantes y de Shakespeare: esa conexión especial entre melancolía y humorismo que Klibansky, Panofsky y Saxl estudiaron en Saturno y la melancolía. Así como la melancolía es la tristeza que se aligera, así el humour es lo cómico que ha perdido la pesadez corpórea (esa dimensión de la carnalidad humana que sin embargo constituye la grandeza de Boccaccio y Rabelais) y pone en duda el yo y el mundo y toda la red de relaciones que los constituyen.

Melancolía y *humour* mezclados e inseparables caracterizan el acento del Príncipe de Dinamarca, que hemos aprendido a reconocer en todos o casi todos los dramas shakesperianos en labios de los muchos avatares del personaje de Hamlet. Uno de ellos. Jaques en Como gustéis, define así la melancolía (acto IV, escena 1):

...but it is a melancholy of my own, compounded of many simples, extracted from many objects, and indeed the sundry contemplation of my travels, which, by often rumination, wraps me in a most humorous sadness.

[...pero es una melancolía mía propia, compuesta de muchos elementos, extraída de muchos objetos, mera y diversa contemplación de mis viajes, que, al rumiarla a menudo, me envuelve en una tristeza muy humorística.]

No es, pues, una melancolía compacta y opaca, sino un velo de minúsculas partículas de humores y sensaciones, un polvillo de átomos, como todo lo que constituye la sustancia última de la multiplicidad de las cosas.

Confieso que mi tentación de fabricarme un Shakespeare adepto del atomismo de Lucrecio es muy fuerte, pero sé que sería arbitrario. El primer escritor del mundo moderno que hace explícita profesión de una concepción atomista del universo en su transfiguración fantástica lo encontramos sólo unos años después, en Francia: Cyrano de Bergerac.

Extraordinario escritor, Cyrano, que merecería ser más recordado. y no sólo como primero y auténtico precursor de la ciencia-ficción, sino por sus cualidades intelectuales y poéticas. Partidario del sensismo de Gassendi y de la astronomía de Copérnico. Pero imbuido sobre todo de la «filosofía natural» del Renacimiento italiano -Cardano, Bruno, Campanella-, Cyrano es el primer poeta del atomismo en las literaturas modernas. En páginas cuya ironía no disimula una verdadera conmoción cósmica. Cyrano celebra la unidad de todas las cosas, inanimadas o animadas, la combinatoria de figuras elementales que determina la variedad de las formas vivientes, y sobre todo transmite el sentido de la precariedad de los procesos que las han creado, es decir, lo poco que faltó para que el hombre no fuera el hombre, y la vida la vida, y el mundo un mundo.

Vous vous étonne/, comme celte matiére, breniillée pêle-mêle, au gré du hasard, peut avoir constitué un homme, vu qu'il y avait tant de choses nécessaires a la construction de son être, mais vous ne savez pas que cent millions de fois cette matiére, s'acheminant au dessein d'un homme, s'est arrêtée à former tantôt une pierre, tantôt du plomb, tantôt du corail, tantôt une fleur, tantôt une comete, pour le trop ou trop peu de certaines figures qu'il fallait ou ne fallait pas à désigner un homme? Si bien que ce n'est pas merveille qu'entre une infinie quantité de matiére qui change et se remue incessamment, elle ait rencontré à faire le peu d'animaux, de végétaux, de minéraux que nous voyons ; non plus que ce n'est pas merveille qu'en cent coups de dés il arrive une rafle. Aussi bien est-il impossible que de ce remuement il ne se fasse quelque chose, et cette chose sera toujours admirée d'un étourdi qui ne saura pas combien peu s'en est fallu qu'elle n'ait pas été faite (Voyage dans la lune).

[Y. después de esto, os extrañáis de que esta materia, revuelta en desorden al azar, pueda haber constituido un hombre, teniendo en cuenta que había tantas cosas necesarias a la construcción de su ser. ¿No sabéis, pues, que un millón de veces esta materia, encaminándose al dibujo de un hombre, se ha parado a formar ya una piedra, ya plomo, ya coral, ya una flor, ya un cometa, y todo esto debido a la mayor o mejor cantidad de ciertas figuras que se necesitaban o no se necesitaban para diseñar un hombre? No es, pues, una maravilla que entre una infinidad de materias que cambian y que se renuevan incesantemente hayan encontrado el medio de hacer los pocos animales, vegetales y minerales que vemos, como tampoco es ninguna maravilla que en cien jugadas de dados haya una en la que salen los tres con el mismo número; más aún, es imposible que de ese movimiento no se haga algo, y este algo será admirado siempre por un atolondrado que no sabrá lo poco que ha faltado para que no se hubiera hecho.]

Por este camino Cyrano llega a proclamar la fraternidad de los hombres con los repollos, y así imagina la protesta de un repollo que va a ser cortado:

Homme, mon cher frère, que t'ai-je fait qui mérite la mort? (...) Je me lève de terre, je m'épanouis, je te tends les bras, je t'offre mes enfants en graine, et pour récompense de ma courtoisie, tu me fais trancher la tête!

[Hombre, mi querido hermano, ¿qué te he hecho que merezca la muerte? (...) ¡Me alzo de la tierra, me abro, te tiendo mis brazos, te ofrezco a mis hijos en semilla y, en recompensa a mi cortesía. tú me haces cortar la cabeza!]

Si pensamos que este alegato por una verdadera fraternidad universal fue escrito casi ciento cincuenta años antes de la Revolución francesa, vemos cómo la lentitud de la conciencia humana para salir de su parochialism antropocéntrico puede quedar anulada en un instante por la invención poética. Todo esto en el contexto de un viaje a la luna en el que Cyrano supera en imaginación a sus más ilustres predecesores, Luciano de Samosata y Ludovico Ariosto. En mi análisis de la levedad, Cyrano figura sobre todo por la manera en que, antes de Newton, sintió el problema de la gravitación universal; o mejor, el problema de cómo sustraerse a la fuerza de la gravedad estimula tanto su fantasía que lo lleva a inventar toda una serie de sistemas, a cuál más ingenioso, para subir a la luna: con ampolletas llenas de rocío que se evapora al sol; untándose con médula de buey, que es habitualmente absorbida por la luna; con una pelota imantada arrojada repetidas veces verticalmente al aire desde una lanzadera.

En cuanto al sistema del imán, Jonathan Swift lo desarrollará y perfeccionará para sostener en el aire la isla volante de Laputa. La aparición de Laputa volando es un momento en el que las dos obsesiones de Swift parecen anularse en un equilibrio mágico: me refiero a la abstracción incorpórea del racionalismo contra el cual dirige su sátira, y al peso material

de la corporeidad.

...and I could see the sides of it, encompassed with several gradations of Galleries and Stairs, at certain intervals, to descend from one to the other. In the lowest Gallery I beheld some People fishing with long Angling Rods, and others looking on.

[...y pude ver sus lados, rodeados por diversas series de galerías y escaleras a determinados intervalos para descender de unas a otras. En la galería inferior pude distinguir a algunas personas pescando con largas cañas, y a otras mirando.]

Swift es contemporáneo y adversario de Newton. Voltaire es admirador de Newton e imagina un gigante, Micromegas, que, al revés que los de Swift, se define no por su corporeidad sino por dimensiones expresadas en cifras, por propiedades espaciales y temporales enunciadas en los términos rigurosos e impasibles de los tratados científicos. En virtud de esta lógica y de este estilo, Micromegas consigue viajar por el espacio desde Sirio hasta Saturno y hasta la Tierra. Se diría que en las teorías de Newton lo que estimula la imaginación literaria no es el condicionamiento de todas las cosas y personas a la fatalidad del propio peso, sino el equilibrio de fuerzas que permite a los cuerpos celestes flotar en el espacio.

La imaginación del siglo XVIII abunda en figuras suspendidas en el aire. No es casual que a comienzos de ese siglo la traducción al francés de Las mil y una noches de Antoine Galland abriese a la fantasía occidental los horizontes de lo maravilloso oriental: alfombras voladoras, caballos voladores, genios que salen de lámparas.

El siglo XVIII verá la culminación de esta tendencia de la imaginación a superar todo límite con el vuelo del Barón de Munchausen montado en una bala de cañón, imagen que en nuestra memoria ha quedado definitivamente identificada con la ilustración que es la obra maestra de Gustave Doré. Las aventuras de Munchausen, que, como Las mil y una noches, no se sabe si tuvieron un autor, muchos autores o ninguno, son un continuo desafío a la ley de la gravitación: el Barón es llevado en vuelo por unos patos, se levanta por los aires junto con su caballo tirando hacia arriba de la coleta de su peluca, baja de la luna por medio de una cuerda que va cortando y anudando varias veces durante el descenso.

Estas imágenes de la literatura popular, junto con las de la literatura culta que hemos visto, acompañan la fortuna literaria de las teorías de Newton. A los quince años Giacomo Leopardi escribe una historia de la astronomía extraordinariamente erudita, en la que, entre otras cosas, resume las teorías newtonianas. La contemplación del cielo nocturno, que inspirará a Leopardi sus versos más bellos, no era sólo un motivo lírico: cuando hablaba de la luna, Leopardi sabía exactamente de qué hablaba.

En su ininterrumpido discurrir sobre el insostenible peso del vivir, Leopardi da de la felicidad inalcanzable imágenes de levedad: los pájaros, una voz de mujer que canta en una ventana, la transparencia del aire y, sobre todo, la luna.

Apenas se asoma a los versos de los poetas, la luna tiene siempre el poder de transmitir la sensación de levedad, de suspensión, de silencioso y calmo hechizo. En un primer momento quise dedicar esta conferencia entera a la luna: seguir su aparición en las literaturas de todos los tiempos y países. Después decidí que la luna se la dejaba toda a Leopardi. Porque el milagro de Leopardi fue el de quitar al lenguaje su peso hasta hacerlo parecido a la luz lunar. Las numerosas apariciones de la luna ocupan pocos versos en sus poemas, pero bastan para iluminar toda la composición con esa luz o para proyectar en ella la sombra de su ausencia.

Dolce e chiara è la notte e senza vento,

e queta sovra i tetti e in mezzo agli orti
posa la luna, e di lontan rivela
serena ogni montagna.

O graziosa luna, io mi rammento
che, or volge l'anno, sovra questo colle
io venia pien d'angoscia a rimirarti:
e tu pendevi allor su quella selva
siccome or fai, che tutta la rischiari.

O cara luna, al cui tranquillo raggio
danzan le lepri nelle selve...

Già tutta l'aria imbruna,
toma azzurro il sereno, e tornan l'ombre
giù da ' coili e da ' tetti,
al biancheggiar della recente luna.

Che fai tu, luna, in ciel? Dimmi, che fai,
silenziosa luna?
Sorgi la sera, e vai,
contemplando i deserti; indi ti posí.

[Dulce y clara es la noche y sin viento, / y quieta sobre los tejados y entre los huertos / se posa la luna, y de lejos revela / serena cada montaña. // Oh graciosa luna recuerdo / que hace ya un año, a este monte / venía lleno de angustia a contemplarte: / y pendías entonces sobre aquel bosque / lo mismo que hoy. iluminándolo. // Oh cara luna, a cuyos calmos rayos / danzan las liebres en los bosques... // Ya todo el aire se oscurece, / tórnase azul el sereno, y tornan las sombras / a bajar de montes y de tejados / al blanquear de la reciente luna. // ¿Qué haces, luna, en el cielo? dime, ¿qué haces, silenciosa luna? / Surges de noche y vas / contemplando los desiertos: después te detienes.]

¿Se han ido entretejiendo muchos hilos en mi exposición? ¿De cuál he de tirar para que la conclusión me llegue a las manos? Está el hilo que une la luna. Leopardi. Newton, la gravitación y la levitación... Está el hilo de Lucrecio, el atomismo, la filosofía del amor de Cavalcanti, la magia renacentista, Cyrano... Después está el hilo de la escritura como metáfora de la sustancia pulverulenta del mundo: ya para Lucrecio las letras eran átomos en continuo movimiento, que con sus continuas permutaciones creaban las palabras y los sonidos más diversos; idea que fue retomada por una larga tradición de pensadores para quienes los secretos del mundo estaban contenidos en la combinatoria de los signos de la escritura: el Ars Magna de Raimundo Lulio, la Cábala de los rabinos españoles y la de Pico della Mirándola... El mismo Galileo verá en el alfabeto el modelo de toda combinatoria de unidades mínimas. Después Leibniz...

¿Debo seguir este camino? Pero la conclusión que me espera, ¿no sonará demasiado obvia? La

escritura, modelo de todo proceso de la realidad... más aún. única realidad conocible..., más aún, única realidad tout court... No, no escogeré esa vía obligada que me aleja demasiado del uso de la palabra tal como yo la entiendo, como persecución perpetua de las cosas, adecuación a su variedad infinita.

Queda todavía un hilo, el que comencé a desovillar al principio: la literatura como función existencial, la búsqueda de la levedad como reacción al peso de vivir. Quizá también a Lucrecio, también a Ovidio los impulsaba esa necesidad: Lucrecio, que buscaba -o creía buscar- la impasibilidad epicúrea; Ovidio, que buscaba -o creía buscar- la resurrección en otras vidas según Pitágoras.

Acostumbrado a considerar la literatura como búsqueda de conocimiento, para moverme en el terreno existencial necesito considerarlo extensivo a la antropología, a la etnología, a la mitología.

A la precariedad de la existencia de la tribu -sequías, enfermedades, influjos malignos- el chamán respondía anulando el peso de su cuerpo, transportándose en vuelo a otro mundo, a otro nivel de percepción donde podía encontrar fuerzas para modificar la realidad. En siglos y civilizaciones más cercanas a nosotros, en las aldeas donde la mujer soportaba el peso mayor de una vida de constricciones, las brujas volaban de noche en el palo de la escoba o en vehículos más livianos, como espigas o briznas de paja. Antes de ser codificadas por los inquisidores, estas visiones formaban parte de lo imaginario popular o, digamos, también de lo vivido. Creo que este nexo entre levitación deseada y privación padecida es una constante antropológica. Este dispositivo antropológico es lo que la literatura perpetúa.

Primero, la literatura oral: en los cuentos populares el vuelo a otro mundo es una situación que se repite muy a menudo. Entre las «funciones» catalogadas por Propp en Morfología del cuento, ése es uno de los modos de «traslado del héroe», así definido: «Por lo general el objeto de las búsquedas se encuentra en “otro” reino “diferente”, que puede estar situado muy lejos en línea horizontal o a gran altura o profundidad en sentido vertical». Propp enumera a continuación varios ejemplos del tema El héroe vuela por los aires: «Montado en un caballo o en un pájaro, en forma de pájaro, en una nave voladora, en una alfombra voladora, a hombros de un gigante o de un espíritu, en el carruaje del diablo, etc.».

No me parece forzado conectar esta función chamánica o de hechicería documentada por la etnología y el folclore, con lo imaginario literario; por el contrario, creo que la racionalidad más profunda implícita en toda labor literaria debe buscarse en las necesidades antropológicas a las que aquélla corresponde.

Quisiera terminar esta conferencia recordando un cuento de Kafka, El jinete del cubo. Es un breve relato en primera persona, escrito en 1917, y su punto de partida es evidentemente una situación muy real de aquel invierno de guerra, el más terrible para el Imperio austríaco: la falta de carbón. El narrador sale con el cubo vacío en busca de carbón para la estufa. Por la calle el cubo le sirve de caballo, llega a izarlo a la altura de los primeros pisos y lo transporta meciéndolo como en la grupa de un camello.

La carbonería es subterránea y el jinete del cubo está demasiado alto; trata de hacerse oír por el hombre, que está dispuesto a satisfacerle, mientras que la mujer no lo quiere escuchar. El jinete le suplica que le dé una paletada del carbón de la peor calidad, aunque no pueda pagarle en seguida. La mujer del carbonero se desata el mandil y ahuyenta al intruso como si espantara una mosca. El cubo es tan liviano que sale volando con el jinete, hasta perderse más allá de las Montañas de Hielo.

Muchos de los cuentos de Kafka son misteriosos y éste lo es especialmente. Tal vez Kafka sólo quería contarnos que salir en busca de un poco de carbón, una fría noche en tiempos de guerra, se transforma, con el simple balanceo del cubo vacío, en (quête de jinete errante, travesía de caravanas en el desierto, vuelo mágico. Pero la idea de este cubo vacío que te levanta por encima del nivel donde se encuentra la ayuda y también el egoísmo de los demás, el cubo vacío signo de privación, de deseo, de búsqueda, que te levanta hasta el punto de que tu humilde plegaria ya no puede ser escuchada, abre

el camino a reflexiones sin fin.

He hablado del chamán y del héroe del cuento popular, de la privación padecida que se transforma en levedad y permite volar al reino donde toda carencia será mágicamente satisfecha. He hablado de las brujas que volaban en humildes utensilios domésticos como puede ser un cubo. Pero el héroe de este cuento de Kafka no parece dotado de poderes chamánicos o mágicos, ni parece que en el reino allende las Montañas de Hielo vaya a llenarse el cubo vacío. Sobre todo porque si se llenara no permitiría volar. Así, montados en nuestro cubo nos asomaremos al próximo milenio, sin esperar encontrarnos nada más que aquello que seamos capaces de llevar. La levedad, por ejemplo, cuyas virtudes ha tratado de ilustrar esta conferencia.

Para empezar les contaré una vieja leyenda.

El emperador Carlomagno se enamoró, siendo ya viejo, de una muchacha alemana. Los nobles de la corte estaban muy preocupados porque el soberano, poseído de ardor amoroso y olvidado de la dignidad real, descuidaba los asuntos del Imperio. Cuando la muchacha murió repentinamente, los dignatarios respiraron aliviados, pero por poco tiempo, porque el amor de Carlomagno no había muerto con ella. El Emperador, que había hecho llevar a su aposento el cadáver embalsamado, no quería separarse de él. El arzobispo Turpín, asustado de esta macabra pasión, sospechó un encantamiento y quiso examinar el cadáver. Escondido debajo de la lengua muerta, encontró un anillo con una piedra preciosa. No bien el anillo estuvo en manos de Turpín, Carlomagno se apresuró a dar sepultura al cadáver y volcó su amor en la persona del arzobispo. Para escapar de la embarazosa situación, Turpín arrojó el anillo al lago de Constanza. Carlomagno se enamoró del lago de Constanza y no quiso alejarse nunca más de sus orillas.

Esta leyenda, «tomada de un libro sobre la magia», se cuenta en una versión aún más sintética que la mía en un cuaderno de apuntes inédito del escritor romántico francés Barbey d'Aurevilly. Figura en las notas de la edición de la Pléiade de las obras de Barbe d'Aurevilly (I. pág. 1.315). Desde que la leí, ha seguido representándose en mi mente como si el encantamiento del anillo continuara actuando a través del cuento.

Tratemos de explicarnos por qué una historia como ésta puede fascinarnos. Hay una sucesión de acontecimientos, todos fuera de lo corriente, que se encadenan unos con otros: un viejo que se enamora de una joven, una obsesión necrófila, una inclinación homosexual, y al final todo se aplaca en una contemplación melancólica: el viejo rey absorto en la contemplación del lago. «Charlemagne, la vue attachée sur son lac de Constance, amoureux de l'abîme caché», escribe Barbey d'Aurevilly en el pasaje de la novela a que remite la nota que refiere la leyenda (*Une vieille maîtresse*).

Hay un vínculo verbal que crea esta cadena de acontecimientos: la palabra «amor» o «pasión», que establece una continuidad entre diversas formas de atracción; y hay un vínculo narrativo, el anillo mágico, que establece entre los diversos episodios una relación lógica de causa a efecto. La carrera del deseo hacia un objeto que no existe, una ausencia, una carencia, simbolizada por el círculo vacío del anillo, está dada más por el ritmo del relato que por los hechos narrados. Del mismo modo, todo el cuento está recorrido por la sensación de muerte en la que parece debatirse afanosamente Carlomagno aferrándose a los lazos de la vida, afán que se aplaca después en la contemplación del lago.

El verdadero protagonista del relato es, en cualquier caso, el anillo mágico: porque son los movimientos del anillo los que determinan los movimientos de los personajes, y porque el anillo es el que establece las relaciones entre ellos. En torno al objeto mágico se forma como un campo de fuerzas que es el campo narrativo. Podemos decir que el objeto mágico es un signo reconocible que hace explícito el nexo entre personas o entre acontecimientos: una función narrativa cuya historia podemos seguir en las sagas nórdicas y en las novelas de caballería y que sigue presentándose en los poemas italianos del Renacimiento. En el Orlando furioso asistimos a una interminable serie de intercambios de espadas, escudos, yelmos, caballos, flotados cada uno de propiedades características, de modo que la intriga podría describirse a través de los cambios de propiedad de cierto número de objetos dotados de ciertos poderes, que determinan las relaciones entre cierto número de personajes.

En la narrativa realista, el yelmo de Mambrino se convierte en la bacía de un barbero, pero no pierde importancia ni significado; así como son importantísimos todos los objetos que Robinson Crusoe salva del naufragio y los que fabrica con sus manos. Diremos que, desde el momento en que un objeto aparece en una narración, se carga de una fuerza especial, se convierte en algo como el polo de

un campo magnético, un nudo de una red de relaciones invisibles. El simbolismo de un objeto puede ser más o menos explícito, pero existe siempre. Podríamos decir que en una narración un objeto es siempre un objeto mágico.

La leyenda de Carlomagno, para volver a ella, tiene tras de sí una tradición en la literatura italiana. En sus Cartas familiares (I, 4), Petrarca cuenta que se ha enterado de esta «graciosa historieta» (*fabella non inamena*), en la que dice no creer, al visitar el sepulcro de Carlomagno en Aquisgrán. En el latín de Petrarca, el relato es mucho más rico en detalles y sensaciones (el obispo de Colonia que, obedeciendo a una milagrosa advertencia divina, hurga con el dedo debajo de la lengua gélida y rígida, *sub gelida rigentique lingua, del cadáver*) y en comentarios morales, pero yo encuentro mucho más fuerte la sugestión del resumen descarnado donde todo queda librado a la imaginación, y donde la rapidez con que se suceden los hechos crea la sensación de lo ineluctable.

La leyenda reaparece en el florido italiano del siglo XVI, en varias versiones, en las cuales la fase de necrofilia es la que más se desarrolla. Sebastiano Erizzo, cuentista veneciano, hace pronunciar a Carlomagno, acostado con el cadáver, una lamentación de varias páginas. En cambio, a la fase homosexual de la pasión por el obispo sólo se hace alusión o directamente se la censura, como en uno de los más famosos tratados sobre el amor del siglo XVI, el de Giuseppe Betussi, en que el cuento termina con el hallazgo del anillo. En cuanto al final, en Petrarca y sus continuadores italianos no se habla del lago de Constanza porque toda la acción se desarrolla en Aquisgrán, ya que la leyenda debía explicar los orígenes del palacio y del templo que el Emperador había hecho construir; el anillo es arrojado a un pantano cuyo olor a fango aspira el Emperador como un perfume y de cuyas aguas «hace uso con gran voluptuosidad» (esto se relaciona con otras leyendas locales sobre los orígenes de las fuentes termales), detalles que acentúan aún más la impresión fúnebre de todo el conjunto.

Antes aún estaban las tradiciones medievales alemanas estudiadas por Gaston Paris, que se refieren al amor de Carlomagno por la mujer muerta, con variantes que la convierten en una historia muy diferente: unas veces la amada es la legítima esposa del Emperador, la cual se asegura su fidelidad con el anillo mágico; otras es un hada o ninfa que muere apenas se la despoja del anillo; otras es una mujer que parece viva y al quitarle el anillo resulta ser un cadáver. El origen está probablemente en una saga escandinava: el rey noruego Harald duerme con su mujer muerta envuelta en una capa mágica que la conserva como viva.

En una palabra, en las versiones medievales recogidas por Gaston Paris falta la sucesión en cadena de los acontecimientos, y en las versiones literarias de Petrarca y de los escritores del Renacimiento falta la rapidez. Por eso sigo prefiriendo la versión contada por Barbey d'Aureville, a pesar de su tosquedad un poco patched up; su secreto reside en la economía del relato: los acontecimientos, independientemente de su duración, se vuelven puntiformes, ligados por segmentos rectilíneos, en un dibujo en zigzag que corresponde a un movimiento sin pausa.

Con esto no quiero decir que la velocidad sea un valor en sí: el tiempo narrativo puede ser también retardador; o cíclico, o inmóvil. En cualquier caso el relato es una operación sobre la duración, un encantamiento que obra sobre el transcurrir del tiempo, contrayéndolo o dilatándolo. En Sicilia el que cuenta historias emplea una fórmula: «*lu cuntù nun metti tempu*» [el cuento no lleva tiempo], cuando quiere saltar pasajes o indicar un intervalo de meses o de años. La técnica de la narración oral en la tradición popular responde a criterios de funcionalidad: descuida los detalles que no sirven, pero insiste en las repeticiones, por ejemplo, cuando el cuento consiste en una serie de obstáculos que hay que superar. El placer infantil de escuchar cuentos reside también en la espera de lo que se repite: situaciones, frases, fórmulas. Así como en los poemas o en las canciones las rimas pautan el ritmo, en las narraciones en prosa hay acontecimientos que riman entre sí. La leyenda de Carlomagno tiene eficacia narrativa porque es una sucesión de acontecimientos que se responden como rimas en un poema.

Si en una época de mi actividad literaria me atrajeron los folk-tales, los fairy-tales, no fue por fidelidad a una tradición étnica (puesto que mis raíces están en una Italia absolutamente moderna y cosmopolita) ni por nostalgia de las lecturas infantiles (en mi familia un niño debía leer solamente libros instructivos y con algún fundamento científico), sino por interés estilístico y estructural, por la economía, el ritmo, la lógica esencial con que son narrados. En mi labor de transcripción de los cuentos populares italianos a partir de las compilaciones hechas por los estudiosos del folklore del siglo pasado, experimentaba un placer particular cuando el texto original era muy lacónico y debía intentar contarlos respetando su concisión y tratando de extraerle el máximo de eficacia narrativa y de sugestión poética. Por ejemplo:

Un Re s'ammalò. Vennero i medici e gli dissero: «Senta, Maestà, se vuol guarire, bisogna che lei prenda una penna dell'Orco. E un rimedio difficile, perchè l'Orco tutti i cristiani che vede se li mangia».

Il Re lo disse a tutti ma nessuno ci voleva andare. Lo chiese a un suo sottoposto, molto fedele e coraggioso, e questi disse: «Andrò».

Gli insegnarono la strada: «In cima a un monte, ci sono sette buche: in una delle sette, ci sta l'Orco».

L'uomo andò e lo prese il buio per la strada. Si fermò in una locanda... (fiabe italiane, 57).

[Un Rey enfermó. Vinieron los médicos y le dijeron: «Oíd. Majestad, si queréis curaros tenéis que tomar una pluma del Ogro. Es un remedio difícil, porque el Ogro, cristiano que ve, cristiano que se come».

El Rey lo dijo a todos, pero nadie quería ir. Entonces se lo pidió a uno de sus subordinados, muy fiel y corajudo, que le dijo: «Allá voy».

Le indicaron el camino: «En lo alto de un monte hay siete cuevas: en una de las siete está el Ogro».

El hombre salió y en el camino se le hizo de noche. Se detuvo en una posada... (Cuentos populares italianos, 57).]

Nada se dice de la enfermedad del Rey, de cómo es posible que un Ogro tenga plumas, de cómo son las siete cuevas. Pero todo lo que se nombra tiene en la trama una función necesaria; la primera característica fiel folk-tale es la economía expresiva; las peripecias más extraordinarias se narran teniendo en cuenta solamente lo esencial; hay siempre una batalla contra el tiempo, contra los obstáculos que impiden o retardan el cumplimiento de un deseo o la recuperación de un bien perdido. El tiempo puede detenerse del todo, como en el castillo de la Bella Durmiente, pero para eso basta que Charles Perrault escriba:

...les broches même qui étaient au feu toutes pleines de perdrix et de faisans s'endormirent, et le feu aussi. Tout cela se fit en un moment: les fées n'étaient pas longues a leur besogne.

[...hasta las broquetas en que se asaban cantidad de perdices y faisanes se durmieron, y el fuego también. Todo eso ocurrió en un instante: las hadas hacen muy rápido las cosas.]

La relatividad del tiempo es el tema de un folk-tale difundido por todas partes: el viaje al más allá que es vivido por quien lo cumple como si durase pocas horas, mientras que al regreso el lugar de partida es irreconocible porque han pasado años y años. Recordaré en passant que en los comienzos de la literatura norteamericana este motivo dio origen al Rip Van Winkle de Washington Irving, que asumió el significado de un mito de fundación de la sociedad norteamericana basada en el cambio.

Este motivo puede entenderse también como una alegoría del tiempo narrativo, de su inconmensurabilidad en relación con el tiempo real. Y el mismo significado se puede reconocer en la operación inversa, la de la dilatación del tiempo por proliferación interna de una historia a otra, característica de los cuentos orientales. Shahrazad cuenta una historia en la que se cuenta una historia en la que se cuenta una historia, y así sucesivamente.

El arte gracias al cual Shahrazad salva cada noche su vida reside en saber encadenar una historia con otra y en saber interrumpirse en el momento justo: dos operaciones sobre la continuidad y la discontinuidad del tiempo. Es un secreto de ritmo, una captura del tiempo que podemos reconocer desde los orígenes: en la épica, por efecto de la métrica del verso; en la narración en prosa, por los efectos que mantienen vivo el deseo de escuchar la continuación.

Todos conocen la sensación de incomodidad que se tiene cuando alguien que pretende contar un chiste no sabe hacerlo y se equivoca en los efectos, es decir, en las concatenaciones y en los ritmos sobre todo. Hay un cuento de Boccaccio (VI, 1), relativo justamente al arte del relato oral, en que se evoca esta sensación.

Un alegre grupo de damas y caballeros que una dama florentina ha acogido en su casa de campo sale a dar un paseo a pie, después del almuerzo, hasta otra amena localidad de los alrededores. Para hacer más llevadero el camino, uno de los caballeros propone contar un cuento:

«Madonna Oretta, quando voi vogliate, io vi porterò, gran parte della via che a andare abbiamo, a cavallo con una delle belle novelle del mondo.»

Al quale la donna rispuose: «Messere, anzi ve ne priego io molto, e sarammi carissimo».

Messer lo cavaliere, al quale forse non stava meglio la spada allato che'l novellar nella lingua, udito questo, cominciò una sua novella, la quale nel vero da sé era bellissima, ma egli or tre e quattro e sei volte replicando una medesima parola e ora indietro tornando e talvolta dicendo: «lo non dissi bene» e spesso ne' nomi errando, un per un altro ponendone, fieramente la guastava: senza che egli pessimamente, secondo le qualità delle persone e gli atti che accadevano, profereva.

Di che a madonna Oretta, udendolo, spesse volte veniva un sudore e uno sfinimento di cuore, come se inferma fosse stata per terminare; la qual cosa poi che più sofferir non poté, conoscendo che il cavaliere era entrato nel pecoreccio né era per riuscirne, piacevolmente disse: «Messer, questo vostro cavallo ha troppo duro trotto, por che io vi priego che vi piaccia di pormi a piè».

[-Doña Oretta, si queréis, os llevaré gran parte del camino que hemos de andar como si fuerais a caballo, con una de las más bellas novelas del mundo.

La señora respondió:

-Señor, mucho os lo ruego, que me será gratisimo.

El señor caballero, a quien tal vez no le sentaba mejor la espada al cinto que el contar historias, oído esto comenzó una novela que en verdad era en sí bellísima, pero que él estropeaba gravemente, repitiendo tres, cuatro o seis veces una misma palabra, o bien volviendo atrás y diciendo a veces: «No es como dije», y equivocándose a menudo en los nombres, sustituyendo uno por otro; sin contar con que la exponía pésimamente, según la calidad de las personas y los hechos que sucedían.

Con lo cual a doña Oretta, al oírlo, a menudo le entraban sudores y un desmayo del corazón, como si estuviera enferma y a punto de morir; cuando ya no lo pudo aguantar más, viendo que el caballero se había metido en un atolladero y no sabía cómo salir, le dijo placenteramente:

-Señor, este caballo vuestro tiene un trote demasiado duro, por lo que os ruego que me dejéis seguir a pie.]

El cuento es un caballo: un medio de transporte, con su andadura propia, trote o galope, según el itinerario que haya de seguir, pero la velocidad de que se habla es una velocidad mental. Los defectos del narrador torpe enumerados por Boccaccio son sobre todo ofensas al ritmo, además de defectos de estilo, porque no usa las expresiones apropiadas a los personajes y a las acciones, es decir, que, bien mirado, aun en la propiedad estilística se trata de rapidez de adaptación, agilidad de la expresión y del pensamiento.

El caballo como emblema de la velocidad, incluso mental, marca toda la historia de la literatura, preanunciando toda la problemática propia de nuestro horizonte tecnológico. La era de la velocidad, tanto en los transpones como en la información, comienza con uno de los más bellos ensayos de la

literatura inglesa, El coche correo inglés (The English Mail-Coach) de Thomas de Quincey, que ya en 1849 había entendido todo lo que hoy sabemos del mundo motorizado y de las autopistas, incluidos los choques mortales a gran velocidad.

De Quincey describe un viaje nocturno en el pescante de un velocísimo mail-coach, junto a un gigantesco cochero profundamente dormido. La perfección técnica del vehículo y la transformación del conductor en un ciego objeto inanimado dejan al viajero a merced de la inexorable exactitud de una máquina. Con la acuidad de sensaciones que le ha provocado una dosis de láudano, De Quincey advierte que los caballos corren a una velocidad de trece millas por hora, por el lado derecho del camino. Esto significa un desastre seguro, no para el mail-coach veloz y solidísimo, sino para el primer desdichado vehículo que venga en sentido contrario. En efecto, al fondo del recto camino arbolado, que parece la nave de una catedral, divisa una pequeña y frágil calesa de mimbre con una joven pareja que avanza a una milla por hora. «*Between them and eternity, to all human calculation, there is but a minute and a half*» [Entre ellas y la eternidad, para todo cálculo humano, no hay más que un minuto y medio]. De Quincey lanza un grito. «*Mine had been the first step; the second was for the young man; the third was for God*» [El primer paso había sido mío; el segundo le correspondía al joven; el tercero, a Dios].

El relato de esos pocos segundos no ha sido aún superado, ni siquiera en la época en que la experiencia de las grandes velocidades ha llegado a ser fundamental en la vida humana.

*Glance of eye, thought of man, wing of ángel, which of these had speed enough to sweep between the question and the answer, and divide the one from the other? Light does not tread upon the steps of light more indivisibly than did our all-conquering arrival upon **the** escaping efforts of the gig.*

[Golpe de vista, pensamiento humano, ala de ángel, ¿cuál de éstos tenía bastante rapidez para volar entre la pregunta y la respuesta y separar la una de la otra? La luz no pisa sobre las huellas de la luz de forma más indivisible que nuestra llegada avasalladora sobre los esfuerzos del quitrín por escaparse.]

De Quincey consigue dar la sensación de un lapso de tiempo extremadamente breve, que sin embargo puede contener el cálculo de la inestabilidad técnica del choque y a la vez lo imponderable, la parte de Dios, gracias a la cual los dos vehículos pasan sin rozarse.

El tema que aquí nos interesa no es la velocidad física, sino la relación entre velocidad física y velocidad mental. Esta relación ha interesado también a un gran poeta italiano de la generación de De Quincey. Giacomo Leopardi, en su juventud más que sedentaria, encontraba uno de sus raros momentos de júbilo cuando escribía en las notas de su Zibaldone. «*La velocità, per esempio, de' cavalli o veduta, o sperimentata, cioè quando essi vi trasportano (...) è piacevolissima per sé sola, cioè per la vivacità, l'energia, la forza, la vita di tal sensazione. Essa desta realmente una quasi idea dell'infinito, sublima l'anima, la fortifica...*» (27 de octubre de 1821) [La velocidad, por ejemplo, de los caballos, ya sea vista, ya experimentada, es decir, cuando nos transportan (...) es gratísima en sí misma por la vivacidad, la energía, la fuerza, la vida de esa sensación. Despierta realmente una casi idea del infinito, eleva el alma, la fortalece...].

En las notas del Zibaldone de los meses siguientes Leopardi desarrolla sus reflexiones sobre la velocidad, y en cierto momento llega a hablar del estilo: «*La rapidità e la concisione dello stile piace perché presenta all'anima una folla d'idee simultanee, così rapidamente succedentisi, che paiono simultanee, e fanno ondeggiar l'anima in una tale abbondanza di pensieri, o d'immagini e sensazioni spirituali, ch'ella o non è capace di abbracciarle tutte, e pienamente ciascuna, o non ha tempo di restare in ozio, e priva di sensazioni, La forza dello stile poetico, che in gran parte è tutt'uno colla rapidità, non è piacevole per altro che per questi effetti, e non consiste in altro. L'eccitamento d'idee simultanee, può derivare e da ciascuna parola isolata, o propria o metaforica, e dalla loro collocazione, e dal giro della frase, e dalla soppressione stessa di altre parole o frasi ec.*» (3 de

noviembre de 1821) [La rapidez y la concisión del estilo agradan porque presentan al espíritu una multitud de ideas simultáneas, en sucesión tan rápida que parecen simultáneas, y hacen flotar el espíritu en tal abundancia de pensamientos o de imágenes y sensaciones espirituales, que este no es capaz de abarcarlos todos y cada uno plenamente, o no tiene tiempo de permanecer ocioso y privado de sensaciones. La fuerza del estilo poético, que en gran parte es una con la rapidez, no es placentera sino por estos efectos y no consiste en otra cosa. La excitación de ideas simultáneas puede derivar de cada palabra aislada, o propia o metafórica, y de su ubicación, y del giro de la frase, y de la supresión misma de otras palabras o frases, etc.].

Creo que la metáfora del caballo aplicada a la velocidad de la mente fue usada por primera vez por Galileo Galilei. En el *Saggiatore*, polemizando con un adversario que sostenía sus tesis con gran acopio de citas clásicas, escribía:

Se il discorrere circa un problema difficile fosse come il portar pesi, dove molli cavalli porteranno più sacca di grano che un caval solo, io acconsentirei che i molti discorsi facessero più che un solo; ma il discorrere è come il correre, e non come il portare, ed un caval barbero solo correrà più che cento frisoni (45).

[Si el discurrir acerca de un problema difícil fuera como llevar pesos, en que muchos caballos cargarán más sacos de grano que un caballo solo, consentiría en que muchos discursos cuentan más que uno solo; pero discurrir es como correr, y no como cargar pesos, y un solo caballo berberisco correrá más que cien frisones.]

«Discurrir», «discurso» quiere decir para Galileo razonamiento, y a menudo razonamiento deductivo. «Discurrir es como correr»: esta afirmación es como el programa estilístico de Galileo, estilo como método de pensamiento y como gusto literario: la rapidez, la agilidad del razonamiento, la economía de los argumentos, pero también la fantasía de los ejemplos son para Galileo cualidades decisivas del pensar bien.

Añádase a esto una predilección por el caballo en las metáforas y en los Gedanken-Experimenten de Galileo; en un estudio que hice sobre la metáfora en los escritos de Galileo conté por lo menos once ejemplos significativos en los que habla de caballos: como imágenes de movimiento, por lo tanto como instrumento de experimentos de cinética, como forma de la naturaleza en toda su complejidad y también en toda su belleza, como forma que desencadena la imaginación en las hipótesis de caballos sometidos a las pruebas más inverosímiles o que han crecido hasta adquirir dimensiones gigantescas; además de la identificación del razonamiento con la carrera: «discurrir es como correr».

La velocidad del pensamiento en el *Dialogo dei massimi sistemi* es encarnada por Sagredo, un personaje que interviene en la discusión entre el tolemaico Simplicio y el copernicano Salviati. Salviati y Sagredo representan dos facetas diferentes del temperamento de Galileo: Salviati es el razonador metodológicamente riguroso que avanza lentamente y con prudencia; Sagredo se caracteriza por su «velocísimo discurso», por un espíritu más inclinado a la imaginación, a extraer consecuencias no demostradas y a llevar cada idea hasta sus últimas consecuencias, como cuando enuncia hipótesis acerca de cómo podría ser la vida en la luna o lo que sucedería si la tierra se detuviese.

Pero será Salviati quien defina la escala de valores en la que Galileo sitúa la velocidad mental: el razonamiento instantáneo, sin *passaggi* (tránsitos), es el de la mente de Dios, infinitamente superior a la humana, que sin embargo no debe despreciarse ni considerarse nula, puesto que ha sido creada por Dios, y procediendo paso a paso ha comprendido, investigado y realizado cosas maravillosas. En ese momento interviene Sagredo haciendo el elogio de la más grande invención humana, el alfabeto (*Dialogo dei massimi sistemi*, fin de la Primera jornada) :

Ma sopra tutte la invenzioni stupende, qual eminenza di mente fu quella di colui che s'immaginò di trovar modo di comunicare i suoi più reconditi pensieri a qualsivoglia altra persona, benché

distante por lunghissimo intervallo di luogo e di tempo? parlare con quelli che son nell'Indie, parlare a quelli che non sono ancora nati né saranno se non di qua a mille e dieci mila anni? e con qual facilità? con i rari accozzamenti di venti carateruzzi sopra una carta.

[Pero por encima de todas las invenciones admirables, ¿cuán soberana no fue la mente de quien imaginó y halló la manera de comunicar sus más recónditos pensamientos a cualquier persona, aunque separada por larguísimos intervalos de lugar y de tiempo? ¿De hablar con los que están en las Indias, de hablar con los que todavía no han nacido ni nacerán hasta dentro de mil, de diez mil años? ¿Y de qué manera? Disponiendo de diversas maneras veinte caracteres insignificantes sobre un papel.]

En mi anterior conferencia sobre la levedad cité a Lucrecio, quien veía en la combinatoria del alfabeto el modelo de la impalpable estructura atómica de la materia; hoy cito a Galileo, que veía en la combinatoria alfabética («disponiendo de diversas maneras veinte caracteres insignificantes») el instrumento insuperable de la comunicación. Comunicación entre personas alejadas en el espacio y en el tiempo, dice Galileo, pero es preciso añadir: comunicación inmediata que la escritura establece entre todas las cosas existentes o posibles.

Como en cada una de estas conferencias me he propuesto recomendar al próximo milenio un valor que me es caro, hoy el valor que quiero recomendar es justamente éste: en una época en que triunfan otros media velocísimos y de amplísimo alcance, y en que corremos el riesgo de achatar toda comunicación convirtiéndola en una costra uniforme y homogénea, la función de la literatura es la de establecer una comunicación entre lo que es diferente en cuanto es diferente, sin atenuar la diferencia sino exaltándola, según la vocación propia del lenguaje escrito.

El siglo de la motorización ha impuesto la velocidad como un valor mensurable, cuyos records marcan la historia del progreso de las máquinas y de los hombres. Pero la velocidad mental no se puede medir y no permite confrontaciones o competiciones, ni puede disponer los propios resultados en una perspectiva histórica. La velocidad mental vale por sí misma, por el placer que provoca en quien es sensible a este placer, no por la utilidad práctica que de ella se pueda obtener. Un razonamiento veloz no es necesariamente mejor que un razonamiento ponderado, todo lo contrario; pero comunica algo especial que reside justamente en su rapidez.

Cada uno de los valores que escojo como tema de mis conferencias, lo he dicho al principio, no pretende excluir el valor contrario: así como en mi elogio de la levedad estaba implícito mi respeto por el peso, así esta apología de la rapidez no pretende negar los placeres de la dilación. La literatura ha elaborado varias técnicas para retardar el curso del tiempo; he recordado ya la iteración; me referiré ahora a la digresión.

En la vida práctica el tiempo es una riqueza de la que somos avaros; en literatura, el tiempo es una riqueza de la que se dispone con comodidad y distanciamiento: no se trata de llegar antes a una meta establecida: al contrario, la economía de tiempo es algo bueno porque cuanto más tiempo economicemos, más tiempo podremos perder. Rapidez de estilo y de pensamiento quiere decir sobre todo agilidad, movilidad, desenvoltura; cualidades todas que se avienen con una escritura dispuesta a las divagaciones, a saltar de un argumento a otro, a perder el hilo cien veces y a encontrarlo al cabo de cien vericuetos.

El gran invento de Laurence Sterne fue la novela hecha enteramente de digresiones, ejemplo que seguirá después Diderot. La divagación o digresión es una estrategia para aplazar la conclusión, una multiplicación del tiempo en el interior de la obra, una fuga perpetua; ¿fuga de qué? De la muerte, sin duda, dice en su introducción al *Tristram Shandy* un escritor italiano, Carlo Levi, que pocos imaginarían admirador de Sterne, ya que su secreto consistía justamente en aplicar un espíritu divagante y el sentido de un tiempo ilimitado aún a la observación de los problemas sociales. Escribía Carlo Levi:

L'orologio è il primo simbolo di Shandy, sotto il suo influsso egli viene generato, ed iniziano le

sue disgrazie, che sono tutt'uno con questo segno del tempo. La morte sta nascosta negli orologi, como diceva il Belli; e l'infelicità della vita individual, di questo frammento, di questa cosa scissa e disgregata, e priva di totalità: la muerte, che è el tiempo, el tiempo della individuazione, della separación, l'abstracto tiempo que rotola verso la sua fine. Tristram Shandy non vuol nascere, perché non vuol morire. Tutti i mezzi, tutte le armi sono buone per salvarsi dalla muerte e dal tiempo. Se la línea recta è la più breve fra due puntos fatales e inevitables, le digresiones la allungheranno: e se queste digresiones diventeranno così complejas, aggrovigliate, tortuose, così rapide da far perdere le proprie tracce, chissà che la muerte non ci trovi più, che el tiempo si smarrisca, e che possiamo restare celati nei mutevoli nascondigli.

[El reloj es el primer símbolo de Shandy, bajo su influjo es engendrado y comienzan sus desgracias, que son una sola cosa con ese signo del tiempo. La muerte está escondida en los relojes, como decía Belli, y la infelicidad de la vida individual, de ese fragmento, de esa cosa escindida y disgregada y desprovista de totalidad: la muerte, que es el tiempo, el tiempo de la individuación, de la separación, el abstracto tiempo que rueda hacia su fin. Tristram Shandy no quiere nacer porque no quiere morir. Todos los medios, todas las armas son buenos para salvarse de la muerte y del tiempo. Si la línea recta es la más breve entre dos puntos fatales e inevitables, las digresiones la alargarán; y si esas digresiones se vuelven tan complejas, enredadas, tortuosas, tan rápidas que hacen perder las propias huellas, tal vez la muerte no nos encuentre, el tiempo se extravíe y podamos permanecer ocultos en los mudables escondrijos.]

Palabras que me hacen reflexionar. Porque yo no soy un cultivador de la divagación; podría decir que prefiero fiarme de la línea recta, en la esperanza de que siga hasta el infinito y me vuelva inalcanzable. Prefiero calcular largamente mi trayectoria de fuga, esperando poder lanzarme como una flecha y desaparecer en el horizonte. O si no, si me bloquean el camino demasiados obstáculos, calcular la serie de segmentos rectilíneos que me saquen del laberinto en el tiempo más breve posible.

Ya desde mi juventud elegí como lema la antigua máxima latina *Festina lente*, apresúrate despacio. Tal vez más que las palabras y el concepto, me atrajo la sugestión de los emblemas. Recordarán el del gran editor humanista veneciano, Aldo Manuzio, que en todos los frontispicios simbolizaba el lema *Festina lente* con un delfín que se desliza sinuoso alrededor de un ancla. La intensidad y la constancia del trabajo intelectual están representadas en ese elegante sello gráfico que Erasmo de Rotterdam comentó en páginas memorables. Pero delfín y ancla pertenecen a un mundo homogéneo de imágenes marinas, y yo siempre he preferido los emblemas que reúnen figuras incongruentes y enigmáticas como charadas. Como la mariposa y el cangrejo que ilustran el *Festina lente* en la recopilación hecha por Paolo Giovio de emblemas del siglo XVI, dos formas animales, las dos peculiares y las dos simétricas, que establecen entre sí una inesperada armonía.

Desde que empecé a escribir he tratado de seguir el recorrido fulmíneo de los circuitos mentales que capturan y vinculan puntos alejados en el espacio y en el tiempo. En mi predilección por la aventura y el cuento popular buscaba el equivalente de una energía interior, de un movimiento de la mente. He apuntado siempre a la imagen y al movimiento que brota naturalmente de la imagen, aunque sin ignorar que no se puede hablar de un resultado literario mientras esa corriente de la imaginación no se haya convertido en palabra. Como para el poeta en versos, para el escritor en prosa el logro está en la felicidad de la expresión verbal, que en algunos casos podrá realizarse en fulguraciones repentinas, pero que por lo general quiere decir una paciente búsqueda del *mot juste*, de la frase en la que cada palabra es insustituible, del ensamblaje de sonidos y de conceptos más eficaz y denso de significado. Estoy convencido de que escribir prosa no debería ser diferente de escribir poesía; en ambos casos es búsqueda de una expresión necesaria, única, densa, concisa, memorable.

Es difícil mantener este tipo de tensión en obras muy largas, y por lo demás mi temperamento me lleva a realizarme mejor en textos breves: mi obra se compone en gran parte de short stories. Por

ejemplo, el tipo de operación que experimenté en las *Cosmicómicas* y *Tiempo cero*, dando evidencia narrativa a ideas abstractas del espacio y el tiempo, no podrían realizarse sino en el breve arco de la short story. Pero he intentado también composiciones aún más cortas, con un desarrollo narrativo más reducido, entre la alegoría y el petit-poème en prosa, en *Las ciudades invisibles* y recientemente en las descripciones de Palomar. La longitud y la brevedad del texto son, desde luego, criterios externos, pero yo hablo de una densidad particular que, aunque pueda alcanzarse también en narraciones largas, encuentra su medida en la página única.

En esta predilección por las formas breves no hago sino seguir la verdadera vocación de la literatura italiana, pobre en novelistas pero siempre rica en poetas, que cuando escriben en prosa dan lo mejor de sí mismos en textos en los que el máximo de invención y de pensamiento está contenido en pocas páginas, como ese libro sin igual en otras literaturas que son los *Diálogos* (*Operette morali*) de Leopardi.

La literatura norteamericana tiene una gloriosa y siempre viva tradición de short stories; diré incluso que entre las short stories se cuentan sus joyas insuperables. Pero la bipartición rígida de la clasificación editorial -o short stories o novel- deja fuera otras posibilidades de formas breves, como las que están sin embargo presentes en la obra en prosa de los grandes poetas norteamericanos, desde los *Specimen Days* de Walt Whitman hasta muchas páginas de William Carlos Williams. La demanda del mercado del libro es un fetiche que no debe inmovilizar la experimentación de formas nuevas. Quisiera romper aquí una lanza en favor de la riqueza de las formas breves, con lo que ellas presuponen como estilo y como densidad de contenidos. Pienso en el Paul Valéry de *Monsieur Teste* y de muchos de sus ensayos, en los pequeños poemas en prosa sobre los objetos de Francis Ponge, en las exploraciones de sí mismo y del propio lenguaje de Michel Leiris, en el humour misterioso y alucinado de Henri Michaux en los brevísimos relatos *Plume*.

La última gran invención de un género literario a que hayamos asistido es obra de un maestro de la escritura breve, Jorge Luis Borges, y fue la invención de sí mismo como narrador, el huevo de Colón que le permitió superar el bloqueo que le había impedido, hasta los cuarenta años aproximadamente, pasar de la prosa ensayística a la prosa narrativa. La idea de Borges consistió en fingir que el libro que quería escribir ya estaba escrito, escrito por otro, por un hipotético autor desconocido, un autor de otra lengua, de otra cultura, y en describir, resumir, comentar ese libro hipotético. Forma parte de la leyenda de Borges la anécdota de que, cuando apareció en la revista *Sur*, en 1940, el primer y extraordinario cuento escrito según esta fórmula. «El acercamiento a Almotásim», se creyó que era realmente un comentario de un libro de autor indio. Así como forma parte de los lugares obligados de la crítica sobre Borges observar que cada texto suyo duplica o multiplica el propio espacio a través de otros libros de una biblioteca imaginaria o real, lecturas clásicas o simplemente inventadas. Lo que más me interesa subrayar es cómo realiza Borges sus aperturas hacia el infinito sin la menor congestión, con el fraseo más cristalino, sobrio y airoso; cómo el narrar sintéticamente y en escorzo lleva a un lenguaje de absoluta precisión y concreción, cuya inventiva se manifiesta en la variedad de los ritmos, del movimiento sintáctico, de los adjetivos siempre inesperados y sorprendentes.

Nace con Borges una literatura elevada al cuadrado y al mismo tiempo una literatura como extracción de la raíz cuadrada de sí misma; una «literatura potencial», por usar un término que se aplicará más tarde en Francia, pero cuyos precedentes se pueden encontrar en *Ficciones*, en ideas y fórmulas de las que hubieran podido ser las obras de un hipotético autor llamado Herbert Quain.

La concisión es sólo un aspecto del tema que quería tratar, y me limitaré a decirles que sueño con inmensas cosmogonías, sagas y epopeyas encerradas en las dimensiones de un epígrama. En los tiempos cada vez más congestionados que nos aguardan, la necesidad de literatura deberá apuntar a la máxima concentración de la poesía y del pensamiento.

Borges y Bioy Casares recopilaron una antología de Cuentas breves y extraordinarios. Yo quisiera preparar una colección de cuentos de una sola frase, o de una sola línea, si fuera posible. Pero hasta ahora no he encontrado ninguno que supere el del escritor guatemalteco Augusto Monterroso: «(Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí».

Me doy cuenta de que esta conferencia fundada en las conexiones invisibles, se ha ramificado en diversas direcciones con peligro de dispersión. Pero todos los temas que he tratado esta tarde, y quizá también los de la vez pasada, pueden unificarse porque sobre ellos reina un dios del Olimpo al que tributo un culto especial: Hermes-Mercurio, dios de la comunicación y de las mediaciones; bajo el nombre de Toth, inventor de la escritura; y que, según dice C. G. Jung en sus estudios sobre la simbología alquímica, como «espíritu Mercurio» representa también el *principium individuationis*.

Mercurio, el de los pies alados, leve y aéreo, hábil y ágil, adaptable y desenvuelto, establece las relaciones de los dioses entre sí y entre los dioses y los hombres, entre las leyes universales y los casos individuales, entre las fuerzas de la naturaleza y las formas de la cultura, entre todos los objetos del mundo y entre todos los sujetos pensantes. ¿Qué mejor patrono podría escoger para mi propuesta de literatura?

En la sabiduría antigua, en la que el microcosmos y el macrocosmos se reflejan en las correspondencias entre psicología y astrología, entre humores, temperamentos, planetas, constelaciones, el estatuto de Mercurio es el más indefinido y oscilante.

Pero, según la opinión más difundida, el temperamento influido por Mercurio, inclinado a los intercambios, a los comercios, a la habilidad, se contrapone al temperamento influido por Saturno, melancólico, contemplativo, solitario. Desde la Antigüedad se considera que el temperamento saturnino es justamente el de los artistas, los poetas, los pensadores, y me parece que esta caracterización corresponde a la verdad. Desde luego, la literatura nunca hubiese existido si una parte de los seres humanos no tuviera una tendencia a una fuerte introversión, a un descontento con el mundo tal como es, al olvido de las horas y los días, fija la mirada en la inmovilidad de las palabras mudas. Mi carácter corresponde ciertamente a las peculiaridades tradicionales de la categoría a la que pertenezco: también yo he sido siempre un saturnino, cualquiera que fuese la máscara que tratara de ponerme. Mi culto a Mercurio corresponde quizá sólo a una aspiración, a un querer ser: soy un saturnino que sueña con ser mercurial, y todo lo que escribo está marcado por estos dos impulsos.

Pero si Saturno-Cronos ejerce sobre mí su poder, también es cierto que nunca fui devoto de ese dios; nunca alimenté por él otro sentimiento que no fuera un respetuoso temor. En cambio hay otro dios que tiene con Saturno lazos de afinidad y parentesco, que me inspira un gran afecto, un dios que no goza de tanto prestigio astrológico y por lo tanto psicológico, por no ser el titular de uno de los siete planetas del cielo de los antiguos, pero que goza en cambio de una gran fortuna literaria desde los tiempos de Homero: hablo de Vulcano-Hefesto, dios que no planea en los cielos sino que se refugia en el fondo de los cráteres, encerrado en su fragua, donde fabrica infatigablemente objetos acabados en todos sus detalles, joyas y ornamentos para las diosas y los dioses, armas, escudos, redes, trampas. Vulcano, que contrapone al vuelo aéreo de Mercurio el ritmo discontinuo de su paso claudicante y el golpeteo cadencioso de su martillo.

Aquí he de referirme también a una lectura ocasional, pero a veces de la lectura de libros extraños y difícilmente clasificables desde el punto de vista del rigor académico nacen ideas esclarecedoras. El libro en cuestión, que leí cuando estudiaba la simbología de los tarots, se titula *Histoire de notre image*, de André Virel (Ginebra 1965). Según el autor, un estudioso de lo imaginario colectivo, de escuela -creo- junguiana. Mercurio y Vulcano representan las dos funciones vitales inseparables y complementarias: Mercurio, la sintonía, o sea la participación en el mundo que nos rodea; Vulcano, la *focalidad*, o sea la concentración constructiva. Mercurio y Vulcano son ambos hijos de Júpiter, cuyo reino es el de la conciencia individualizada y socializada; pero, por parte de madre,

Mercurio desciende de Urano, cuyo reino era el del tiempo «ciclofrénico» de la continuidad indiferenciada, y Vulcano desciende de Saturno, cuyo reino era el del tiempo «esquizofrénico» del aislamiento egocéntrico. Saturno destronó a Urano, Júpiter destronó a Saturno; al final, en el reino equilibrado y luminoso de Júpiter, Mercurio y Vulcano llevan cada uno el recuerdo de uno de los oscuros reinos primordiales, transformando lo que era enfermedad destructiva en cualidad positiva: sintonía y focalidad.

Desde que leí esta explicación de la contraposición y la complementariedad entre Mercurio y Vulcano, empecé a entender algo que hasta entonces sólo había intuido confusamente: algo acerca de mí mismo, de cómo soy y cómo quisiera ser, de cómo escribo y cómo podría escribir. La concentración y la craftmanship de Vulcano son las condiciones necesarias para escribir las aventuras y las metamorfosis de Mercurio. La movilidad y la rapidez de Mercurio son las condiciones necesarias para que los esfuerzos interminables de Vulcano sean portadores de significado, y de la informe ganga mineral cobren forma los atributos de los dioses, cetos o tridentes, lanzas o diademas. El trabajo del escritor debe tener en cuenta tiempos diferentes: el tiempo de Mercurio y el tiempo de Vulcano, un mensaje de inmediatez obtenido a fuerza de ajustes pacientes y meticulosos; una intuición instantánea que, apenas formulada, adquiere la rotundidad de lo que no podía ser de otra manera; pero también el tiempo que corre sin otra intención que la de dejar que los sentimientos y los pensamientos se sedimenten, maduren, se aparten de toda impaciencia y de toda contingencia efímera.

Empecé esta conferencia contando un cuento; permítanme que la termine con otro. Es un cuento chino.

Entre sus muchas virtudes, Chuang Tzu tenía la de ser diestro en el dibujo. El rey le pidió que dibujara un cangrejo. Chuang Tzu respondió que necesitaba cinco años y una casa con doce servidores. Pasaron cinco años y el dibujo aún no estaba empezado. «Necesito otros cinco años», dijo Chuang Tzu. El rey se los concedió. Transcurridos los diez años, Chuang Tzu tomó el pincel y en un instante, con un solo gesto, dibujó un cangrejo, el cangrejo más perfecto que jamás se hubiera visto.

Para los antiguos egipcios el símbolo de la precisión era una pluma que servía de pesa en el platillo de la balanza donde se pesaban las almas. Aquella pluma ligera se llamaba Maat, diosa de la balanza. El jeroglífico de Maat indicaba también la unidad de longitud, los 33 centímetros del ladrillo unitario, y también el tono fundamental de la flauta.

Estos datos proceden de una conferencia de Giorgio de Santillana sobre la precisión de los antiguos en la observación de los fenómenos celestes, conferencia que escuché en Italia en 1963 y que tuvo en mí una profunda influencia. Desde que estoy aquí¹ pienso a menudo en Santillana, porque me sirvió de guía en mi primera visita a Massachusetts en 1960. En recuerdo de su amistad inicio esta conferencia sobre la exactitud en la literatura con el nombre de Maat, diosa de la balanza. Tanto más cuanto que la Balanza, Libra, es mi signo zodiacal.

Trataré ante todo de definir mi lema. Exactitud quiere decir para mí sobre todo tres cosas:

Y un diseño de la obra bien definido y bien calculado;

Y la evocación de imágenes nítidas, incisivas, memorables; en italiano tenemos un adjetivo que no existe en inglés, «icástico», del griego εἰκαστικός;

Y un lenguaje lo más preciso posible como léxico y como expresión de los matices del pensamiento y de la imaginación.

¿Por qué siento la necesidad de defender valores que a muchos parecerán obvios? Creo que mi primer impulso obedece a que padezco de una hipersensibilidad o alergia: tengo la impresión de que el lenguaje se usa siempre de manera aproximativa, casual, negligente, y eso me causa un disgusto intolerable. No se vaya a creer que esta reacción corresponde a una intolerancia hacia el prójimo: lo que más me molesta es oírme hablar. Por eso trato de hablar lo menos posible, y si prefiero escribir es porque escribiendo puedo corregir cada frase tantas veces como sea necesario para llegar, no digo a estar satisfecho de mis palabras, pero por lo menos a eliminar las razones de insatisfacción que soy capaz de percibir. La literatura -quiero decir, la literatura que responda a estas exigencias- es la Tierra Prometida en donde el lenguaje llega a ser lo que realmente debería ser.

A veces tengo la impresión de que una epidemia pestilencial azota a la humanidad en la facultad que más la caracteriza. es decir, en el uso de la palabra: una peste del lenguaje que se manifiesta como pérdida de fuerza cognoscitiva y de inmediatez, como automatismo que tiende a nivelar la expresión en sus formas más genéricas, anónimas, abstractas, a diluir los significados, a limar las puntas expresivas, a apagar cualquier chispa que brote del encuentro de las palabras con nuevas circunstancias.

No me interesa aquí preguntarme si los orígenes de esta epidemia están en la política, en la ideología, en la uniformidad burocrática, en la homogeneización de los mass-media, en la difusión escolar de la cultura media. Lo que me interesa son las posibilidades de salud. La literatura (y quizá sólo la literatura) puede crear anticuerpos que contrarresten la expansión de la peste del lenguaje.

Quisiera añadir que no sólo el lenguaje parece afectado por esta peste. También las imágenes, por ejemplo. Vivimos bajo una lluvia ininterrumpida de imágenes: los media más potentes no hacen sino transformar el mundo en imágenes y multiplicarlas a través de una fantasmagoría de juegos de espejos: imágenes que en gran parte carecen de la necesidad interna que debería caracterizar a toda imagen, como forma y como significado, como capacidad de imponerse a la atención, como riqueza de significados posibles. Gran parte de esta nube de imágenes se disuelve inmediatamente, como los sueños que no dejan huellas en la memoria; lo que no se disuelve es una sensación de extrañeza, de malestar.

Pero quizá la inconsistencia no está solamente en las imágenes o en el lenguaje: está en el

mundo. La peste ataca también la vida de las personas y la historia de las naciones vuelve informes, casuales, confusas, sin principio ni fin. todas las historias. Mi malestar se debe a la pérdida de forma que constato en la vida, a la cual trato de oponer la única defensa que consigo concebir: una idea de la literatura.

Puedo por lo tanto definir también negativamente el valor que me propongo defender. Queda por ver si con argumentos igualmente convincentes no se puede defender también la tesis contraria. Por ejemplo, Giacomo Leopardi sostenía que el lenguaje es tanto más poético cuanto más vago, impreciso.

(Señalaré de paso que el italiano es, creo, la única lengua en la que «vago» significa también gracioso, atrayente: partiendo del sentido original wandering [vagar], la palabra «vago» lleva consigo una idea de movimiento y mutabilidad que en italiano se asocia tanto con lo incierto y lo indefinido como con lo gracioso, lo agradable.)

Para poner a prueba mi culto de la exactitud, releeré los pasajes del Zibaldone en los que Leopardi hace el elogio de lo «vago».

Dice Leopardi: «Le parole lontano, antico e simili sono poeticissime e piacevoli, perché destano idee vaste, e indefinite...» (25 de septiembre de 1821). «Le parole notte, nottumo, ec., le descrizioni della notte sono poeticissime, perché la notte confondendo gli oggetti, l'animo non ne concepisce che un'immagine ne vaga, indistinta, incompleta, sì di essa che di quanto essa contiene. Così oscurità, profondo, ec. ec.» (28 de septiembre de 1821) [Las palabras lejano, antiguo y otras análogas son muy poéticas y agradables, porque sugieren ideas vastas e indefinidas... Las palabras noche, nocturno, etc., las descripciones de la noche son muy poéticas, porque, al confundir la noche los objetos, el alma no concibe sino una imagen vaga, indistinta, incompleta, tanto de aquélla cuanto de su contenido. Así también oscuridad, profundo, etc., etc.]

Las razones de Leopardi están perfectamente ejemplificadas en sus versos, que les dan la autoridad de lo que está demostrado con los hechos. Sigo hojeando el Zibaldone en busca de otros ejemplos de esta pasión de Leopardi y encuentro una nota más larga de lo habitual, una lista de situaciones propicias al estado de ánimo de lo «indefinido»:

...la luce del sole o della luna, veduta in luogo dov'essi non si vedano e non si scopra la sorgente della luce; un luogo solamente in parte illuminato da essa luce; il riflesso di detta luce, e i vari effetti materiali che ne derivano; il penetrare di detta luce in luoghi dov'ella divenga incerta e impedita, e non bene si distingua, come attraverso un canneto, in una selva, per li balconi socchiusi ec. ec.; la detta luce veduta in luogo, oggetto ec. dov'ella non entri e non percota dirittamente, ma vi sia ribattuta e diffusa da qualche altro luogo od oggetto ec. dov'ella venga a battere; in un andito veduto al di dentro o al di fuori, e in una loggia parimente ec. quei luoghi dove la luce si confonde ec. ec. colle ombre, come sotto un portico, in una loggia elevata e pensile, fra le rupi e i burroni, in una valle, sui colli veduti dalla parte dell'ombra, in modo che ne sieno indorate le cime: il riflesso che produce, per esempio, un vetro colorato su quegli oggetti su cui si riflettono i raggi che passano per detto vetro; tutti quegli oggetti insomma che per diverse materiali e menomie circostanze giungono alla nostra vista, udito ec. in modo incerto, mal distinto, imperfetto, incompleto, o fuor dell'ordinario ec.

[...la luz del sol o de la luna, vista en un lugar donde aquéllos no se vean y no se descubra la fuente de la luz; un lugar sólo en parte iluminado por dicha luz: el reflejo de esa luz, y los varios efectos materiales que de él derivan; el penetrar de aquella luz en lugares donde resulte incierta y difícil, y no se distinga bien, como a través de un cañizo, en un bosque, a través de balcones entrecerrados, etc., etc.; dicha luz vista en lugar, objeto, etc.,

donde no entre y no dé directamente, sino que sea reflejada y difusa por algún otro lugar u objeto etc., donde vaya a dar; en un vestíbulo visto por dentro o por fuera, y también en una galería, etc., esos lugares donde la luz se confunde etc., etc., con las sombras, como debajo de un soportal en una galería alta y en saledizo, entre las rocas y los desfiladeros, en un valle, sobre los montes vistos desde el lado de la sombra de manera que dore sus cimas; el reflejo que produce, por ejemplo, un vidrio coloreado en los objetos en los cuales se reflejan los rayos que pasan por dicho vidrio; todos aquellos objetos, en fin, que en razón de sus diversos materiales y mínimas circunstancias, llegan a nuestra vista, oído, etc., de manera incierta, poco definida, imperfecta, incompleta, o fuera de lo común, etc.]

¡Esto es, pues, lo que nos pide Leopardi para hacernos gustar la belleza de lo indeterminado y de lo vago! Una atención extremadamente precisa y meticulosa es lo que exige en la composición de cada imagen, en la definición minuciosa de los detalles, en la selección de los objetos, de la iluminación de la atmósfera, para alcanzar la vaguedad deseada. Por lo tanto, Leopardi, a quien elegí como adversario ideal de mi apología de la exactitud, resulta ser un testigo decisivo a favor... El poeta de lo vago puede ser sólo el poeta de la precisión, que sabe captar la sensación más sutil con ojos, oídos, manos rápidos y seguros. Vale la pena que siga leyendo hasta el final esta nota del Zibaldone; la búsqueda de lo indeterminado se convierte en observación de lo múltiple, de lo pululante, de lo pulverulento...

È piacevolissima e sentimentalissima la stessa luce veduta nelle città, dov'ella è frastagliata dalle ombre, dove lo scuro contrasta in molti luoghi col chiaro, dove la luce in molte parli degrada appoco appoco, come sui tetti, dove alcuni luoghi riposti nascondono la vista dell'astro luminoso ec. ec. A questo piacere contribuisce la varietà, l'incertezza, il non veder tutto, e il potersi perciò spaziare coll'immaginazione, riguardo a ciò che non si vede. Similmente dico dei simili effetti, che producono gli alberi, i filari, i colli, i pergolati, i casolari, i pagliai, le ineguaglianze del suolo ec. nelle campagne. Per lo contrario una vasta e tutta uguale pianura, dove la luce si spazi e diffonda senza diversità, né ostacolo; dove l'occhio si perda ec. è pure piacevolissima, per l'idea indefinita in estensione, che deriva da tal veduta. Così un cielo senza nuvolo. Nel qual proposito osservo che il piacere della varietà e dell'incertezza prevale a quello dell'apparente infinità, e dell'immensa uniformità. E quindi un cielo variamente sparso di nuvoletti, è forse più piacevole di un cielo affatto puro; e la vista del cielo è forse meno piacevole di quella della terra, e delle campagne ec. perché meno varia (ed anche meno simile a noi, meno propria di noi, meno appartenente alle cose nostre ec.). Infatti, ponetevi supino in modo che voi non vediate se non il cielo, separato dalla terra, voi proverete una sensazione molto meno piacevole che considerando una campagna, o considerando il cielo nella sua corrispondenza e relazione colla terra, ed unitamente ad essa in un medesimo punto di vista.

È piacevolissima ancora, per le sopraddette cagioni, la vista di una moltitudine innumerabile, come delle stelle, o di persone ec. un moto moltiplice, incerto, confuso, irregolare, disordinato, un ondeggiamento vago ec., che l'animo non possa determinare, né concepire definitamente e distintamente ec., come quello di una folla, o di un gran numero di formiche o del mare agitato ec. Similmente una moltitudine di suoni irregolarmente mescolati, e non distinguibili l'uno dall'altro ec. ec. ec. (20 de septiembre de 1821).

[Es agradabilísima y sentimentalísima la misma luz en las ciudades, donde la recortan las sombras, donde lo oscuro contrasta con muchos lugares con lo claro, donde la luz en muchas partes se degrada poco a poco, como sobre los tejados, donde algunos lugares apartados ocultan la vista del astro luminoso, etc., etc. A este placer contribuye la variedad, la incertidumbre, el no verlo todo y por lo tanto el poder volar con la imaginación hasta aquello que no se ve. LO mismo digo de los efectos análogos que producen los árboles, las alamedas, las colinas, las pérgolas, las alquerías, los pájaros. las irregularidades del suelo, etc., en los campos. Por el contrario, una llanura vasta y toda igual, donde la luz planea y se difunde sin diversidad ni obstáculo, donde el ojo se pierde, etc., es también agradabilísima, por la idea indefinida en extensión que deriva de esa vista. Lo mismo un cielo sin nubes. A propósito de lo cual observo que el placer de la variedad y de la incertidumbre prevalece sobre el de la aparente infinidad y de la inmensa uniformidad. Y por lo tanto un cielo sembrado de nubecillas es tal vez más placentero que un cielo enteramente puro; y la vista del cielo es quizá menos agradable que la de la tierra y de los campos, etc., porque es menos variada (y también menos semejante a nosotros, no nos es tan propia, pertenece menos a lo nuestro, etc.). En efecto, tendeos boca arriba de manera que sólo veáis el cielo, separado de la tierra: vuestra sensación será mucho menos grata que cuando miráis los campos, o el cielo en su correspondencia y relación con la tierra y conjuntamente con ésta desde un mismo punto de vista.

Es grátísima también, por las mencionadas razones, la visión de una multitud innumerable, como la de las estrellas, o de personas, etc., un movimiento múltiple, incierto, confuso, irregular, desordenado, una vaga ondulación, etc., que el alma no pueda determinar ni concebir definida y diferenciadamente, etc., como el de una muchedumbre o un gran número de hormigas o el mar agitado, etc. Análogamente una multitud de sonidos irregularmente mezclados y no distinguibles el uno del otro, etc., etc., etc.]

Llegamos aquí a uno de los núcleos de la poética de Leopardi, el de su poema lírico más bello y famoso, «L'infinito». Protegido por un seto al otro lado del cual se ve solamente el cielo, el poeta siente al mismo tiempo miedo y placer imaginando los espacios infinitos. Este poema es de 1819; las notas del Zibaldone que he leído son de dos años después y prueban que Leopardi seguía reflexionando sobre los problemas que la composición de «L'infinito» le había planteado. En sus reflexiones aparecen continuamente confrontados dos términos: indefinido e infinito. Para el hedonista infeliz que era Leopardi, lo ignoto es siempre más atrayente que lo conocido, la esperanza y la imaginación son el único consuelo de las desilusiones y los dolores de la experiencia. El hombre proyecta, pues, su deseo en el infinito, sólo siente placer cuando puede imaginar que aquél no tiene fin. Pero como la mente humana no logra concebir el infinito, más aún, retrocede atemorizada ante su sola idea, no le queda sino contentarse con lo indefinido, con sensaciones que al confundirse una con otra crean la impresión de lo ilimitado, ilusoria pero sin embargo placentera. «E il naufragar m'è dolce in questo mare» [Y naufragar me es dulce en este mar]: no sólo en el famoso final de «L'infinito» prevalece la dulzura sobre el temor, porque lo que los versos comunican a través de la música de las palabras es siempre una sensación de dulzura, aun cuando definan experiencias de angustia.

Me doy cuenta de que estoy explicando a Leopardi sólo en términos de sensaciones, como si aceptara la imagen que pretende dar de sí mismo como seguidor del sensismo del siglo XVIII. En realidad el problema que Leopardi aborda es especulativo y metafísico, un problema que domina la historia de la filosofía desde Parménides hasta Descartes y Kant: la relación entre la idea de infinito

como espacio absoluto y tiempo absoluto, y nuestro conocimiento empírico del espacio y del tiempo. Leopardi parte, pues, del rigor abstracto de una idea matemática de espacio y de tiempo y la confronta con el indefinido, vago fluctuar de las sensaciones.

Exactitud e indeterminación son también los polos entre los cuales oscilan las conjeturas filosófico-irónicas de Ulrich en la interminable y no terminada novela de Robert Musil *El hombre sin atributos*:

Si el elemento observado es la propia exactitud, si se lo aísla y se le permite desarrollarse, si se lo considera como un hábito del pensamiento y una postura ante la vida y se deja actuar su fuerza ejemplar sobre todo lo que se ponga en contacto con él, se llegará a un hombre en el que se opera una alianza paradójica de exactitud y de indefinición. Este hombre posee esa sangre fría deliberada, incorruptible, que es el temperamento de la exactitud: pero, fuera de esa cualidad, todo el resto es indefinido (vol. I, parte II, cap. 61).

El momento en que Musil se acerca más a una propuesta de solución es cuando recuerda que existen «problemas matemáticos que no admiten una solución general, sino más bien soluciones parciales cuya combinación permite aproximarse a una solución general» (cap. 83) y piensa que este método se adaptaría a la vida humana. Muchos años después otro escritor en cuya mente cohabitaban el demonio de la exactitud y el de la sensibilidad. Roland Barthes, se preguntaba si no sería posible concebir una ciencia de lo único y de lo irrepetible en la cámara lúcida: «Pourquoi n'y aurait-il pas, en quelque sorte, une science nouvelle par objet? Une Mathesis singularis (et non plus universalis)?» [¿Por qué no habría de haber, en cierto sentido, una nueva ciencia para cada objeto? ¿Una Mathesis singularis (y no ya *universalis*)?].

Si Ulrich se resigna rápidamente a las derrotas a que le conduce necesariamente su pasión por la exactitud, otro gran personaje intelectual de nuestro siglo, Monsieur Feste, de Paul Valéry, no duda de que el espíritu humano pueda realizarse en la forma más exacta y rigurosa. Y si Leopardi, poeta del dolor de vivir, da pruebas de la máxima precisión al designar las sensaciones indefinidas que causan placer. Valéry; poeta del rigor impasible de la mente, da pruebas de la máxima exactitud cuando pone a su Teste frente al dolor, haciéndole combatir el sufrimiento físico mediante un ejercicio de abstracción geométrica.

J'ai, dit-il,... pas grand'chose. J'ai... un dixième de seconde qui se montre... Attendez... Il y a des instants or mon corps s'illumine... C'est très curieux. J'y vois tout à coup en moi... je distingue les profondeurs des couches de ma chair; et je sens des zones de douleur, des anneaux, des pôles, des aigrettes de douleur. Voyez-vous ces figures vives ? Cette géométrie de ma souffrance? Il y a de ces éclairs qui ressemblent tout à fait a des idées. Ils font comprendre,- d'ici, jusque-là... Et pourtant ils me laissent incertain. Incertain n'est pas le mot... Quand cela va venir, je trouve en moi quelque chose de confus ou de diffus. Il se fait dans mon être des endroits... brumeux, il y a des étendues qui font leur apparition. Alors, je prends dans ma mémoire une question, un problème quelconque... Je m'y enfonce. Je compte des grains de sable... et, tant que je les vois... - Ma douleur grossissante me (orce à l'observer. J'y pense! -Je n'attends que mon cri,... et dès que je l'ai entendu - l'objet, le terrible objet, devenant plus petit, et encore plus petit, se dérobe à ma vue intérieure...

[-No tengo -dijo- gran cosa. Tengo una décima de segundo que se muestra... Espero...

Hay instantes en que mi cuerpo se ilumina... Es extraño. Veo, entonces, de pronto, en mí... distingo las profundidades de las capas de mi carne; siento las zonas de dolor, los anillos, los polos, los plumajes de dolor. ¿Ve usted estas figuras vivas?, ¿esta geometría de mi sufrimiento? Se producen estos relámpagos que asemejan en todo a las ideas. Ellos hacen comprender, desde aquí hasta allá... Y, sin embargo, me dejan en la incertidumbre. Incertidumbre no es la palabra... Cuando ello va a venir, encuentro en mí algo de confuso y de difuso. Se formulan en mí ser lugares... brumosos; hay extensiones que hacen su aparición. Entonces tomo en mi memoria una cuestión, un problema cualquiera... Me sumerjo en él. Cuento granos de arena... y, mientras los veo... Mi dolor creciente me obliga a observarlo. Pienso en él. Sólo espero mi grito... y cuando ya lo he escuchado, el objeto, el terrible objeto, haciéndose cada vez más pequeño, se hurta a mi vista interior...]

Paul Valéry es la personalidad de nuestro siglo que mejor ha definido la poesía como una tensión hacia la exactitud. Me refiero sobre todo a su obra de crítico y de ensayista, en la cual la poética de la exactitud es una línea que se remonta desde Mallarmé a Baudelaire y de Baudelaire a Edgar Allan Poe.

En Edgar Allan Poe, en el Poe visto por Baudelaire y Mallarmé, Valéry ve «le démon de la lucidité, le génie de l'analyse et l'inventeur des combinaisons les plus neuves et les plus séduisantes de la logique avec l'imagination, de la mysticité avec le calcul, le psychologue de l'exception, l'ingénieur littéraire qui approfondit et utilise toutes les ressources de l'art...» [el demonio de la lucidez, el genio del análisis y el inventor de las combinaciones más nuevas y seductoras de la lógica con la imaginación, del misticismo con el cálculo, el psicólogo de la excepción, el ingeniero literario que ahonda y utiliza todos los recursos del arte...].

Esto es lo que dice Valéry en su ensayo *Situation de Baudelaire*, que tiene para mí el valor de un manifiesto de poética, junto con otro ensayo sobre Poe y la cosmogonía, a propósito de Eureka.

En el ensayo sobre Eureka, de Poe, Valéry se interroga sobre la cosmogonía, género literario antes que especulación científica, y hace una brillante refutación de la idea del universo, que es asimismo una reafirmación de la fuerza mítica que toda imagen del universo lleva consigo. También aquí, como en Leopardi, la atracción y la repulsión del infinito. También aquí las conjeturas cosmológicas como género literario, las que Leopardi se entretuvo en hacer en algunas de sus prosas «apócrifas»: el *Frammentó* apócrifo di Stratone da Lampsaco, acerca del nacimiento y, sobre todo, del fin del globo terráqueo, que se achata y se vacía como el anillo de Saturno y se dispersa hasta arder en el sol; o un apócrifo talmúdico, el Cántico del gallo silvestre, donde el universo entero se apaga y desaparece: «Un silenzio nudo, e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso. Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso, si dileguerà e perderassi» [Un silencio desnudo y una altísima calma llenarán el espacio inmenso. Así este arcano espantoso y admirable de la existencia universal, antes de ser proclamado y entendido, se disipará y desaparecerá]. Donde se ve que lo espantoso y lo inconcebible no es el vacío infinito, sino la existencia.

Esta conferencia no se deja guiar en la dirección que me había propuesto. Mi intención era hablar de la exactitud, no del infinito y del cosmos. Quería hablarles de mi predilección por las formas geométricas, por las simetrías, por las series, por la combinatoria, por las proporciones numéricas, explicar las cosas que he escrito en función de mi fidelidad a la idea de límite, de medida... Pero tal vez esta idea es la que justamente evoca aquella de lo que no tiene fin: la sucesión de los números enteros, las rectas de Euclides... Quizá, en lugar de contarles cómo he escrito lo que he escrito, sería más interesante hablar de los problemas que todavía no he resuelto, que no sé cómo resolver, ni qué me llevarán a escribir... A veces trato de concentrarme en el cuento que quisiera escribir y veo que lo

que me interesa es otra cosa, es decir, no algo preciso sino todo lo que queda excluido de lo que debería escribir; la relación entre ese argumento determinado y todas sus variantes y alternativas posibles, todos los acontecimientos que el tiempo y el espacio pueden contener. Es una obsesión devoradora, destructora, que basta para paralizarme. Para combatirla trato de limitar el campo de lo que voy a decir, y de dividirlo en campos aún más limitados, para seguir subdividiéndolos, y así sucesivamente. Y entonces siento otro vértigo, el vértigo del detalle del detalle del detalle, y lo infinitesimal, lo infinitamente pequeño me absorbe, así como antes me dispersaba en lo infinitamente vasto.

La afirmación de Flaubert. «Le bon Dieu est dans le détail», la explicaría yo a la luz de la filosofía de Giordano Bruno, gran cosmólogo visionario que ve el universo infinito y compuesto de mundos innumerables, pero no puede decir que sea «totalmente infinito» porque cada uno de esos mundos es finito; «totalmente infinito», en cambio, es Dios «perché tutto lui è in tutto il mondo, ed in ciascuna sua parte infinitamente e totalmente» [porque todo él está en todo el mundo y en cada una de sus partes infinita y totalmente].

Entre los libros italianos de los últimos años, el que más he leído, releído y meditado es la Breve storia dell'infinito de Paolo Zellini (Adelphi, Milán 1980 / Breve historia del infinito, Siruela, Madrid 1991), que comienza con la famosa invectiva de Borges contra el infinito, «concepto que corrompe y altera todos los otros», y continúa pasando revista a todas las argumentaciones sobre el tema, con el resultado de que la extensión del infinito se disuelve e invierte en la densidad de lo infinitesimal.

Este vínculo entre las elecciones formales de la composición literaria y la necesidad de un modelo cosmológico (es decir, un cuadro mitológico general) está presente, creo, aun en los autores que no lo declaran explícitamente. El gusto por la composición geometrizable, cuya historia en la literatura mundial podríamos rastrear a partir de Mallarmé, tiene como fondo la oposición orden-desorden, fundamental en la ciencia contemporánea. El universo se deshace en una nube de calor, se precipita irremediabilmente en un torbellino de entropía, pero en el interior de este proceso irreversible pueden darse zonas de orden, porciones de lo existente que tienden hacia una forma, puntos privilegiados desde los cuales parece percibirse un plan, una perspectiva. La obra literaria es una de esas mínimas porciones en las cuales lo existente se cristaliza en una forma, adquiere un sentido, no fijo, no definitivo, no endurecido en una inmovilidad mineral, sino viviente como un organismo. La poesía es la gran enemiga del azar, a pesar de ser también ella hija del azar, y que sepa que el azar, en definitiva, ganará la partida, «Un coup de dés jamais n'abolirá le hasard.»

Dentro de este marco ha de considerarse la revaloración de los procedimientos lógico-geométrico-metafísicos que se han impuesto en las artes figurativas de los primeros decenios del siglo y a continuación en la literatura: el emblema del cristal podría caracterizar a una constelación de poetas y escritores muy diferentes entre sí, como Paul Valéry en Francia, Wallace Stevens en los Estados Unidos, Gottfried Benn en Alemania, Fernando Pessoa en Portugal, Ramón Gómez de la Serna en España, Massimo Bontempelli en Italia, Jorge Luis Borges en Argentina.

El cristal, con su talla exacta y su capacidad de refractar la luz, es el modelo de perfección que siempre ha sido mi emblema, y esta predilección resulta más significativa desde que se sabe que ciertas propiedades del nacimiento y crecimiento de los cristales se asemejan a las de los seres biológicos más elementales, constituyendo así casi un puente entre el mundo mineral y la materia viviente.

Entre los libros científicos en los que husmeo en busca de estímulos para la imaginación, he leído recientemente que los modelos del proceso de formación de los seres vivos son «por un lado el cristal (imagen de invariabilidad y de regularidad de estructuras específicas), y por otro la llama (imagen de constancia de una forma global exterior, a pesar de la incesante agitación interna)». Cito de la introducción de Massimo Piattelli-Palmarini al volumen del debate entre Jean Piaget y Noam

Chomsky en el Centre Royaumont (Théories du langage - Théories de l'apprentissage, Éd. du Seuil, París 1980). Las imágenes contrapuestas de la llama y el cristal se usan para visualizar las alternativas que se plantean a la biología y de ésta pasan a las teorías sobre el lenguaje y sobre las capacidades de aprendizaje.

Dejaré ahora de lado las implicaciones que para la filosofía de la ciencia tienen las posiciones de Piaget, que defiende el principio del «orden del ruido», es decir, la llama, y de Chomsky, que defiende el «self organizing system», es decir, el cristal.

Lo que me interesa ahora es la yuxtaposición de estas dos figuras, como en uno de aquellos emblemas del siglo XVI de que les hablé en la conferencia anterior. Cristal y llama, dos formas de belleza perfecta de las cuales no puede apartarse la mirada, dos modos de crecimiento en el tiempo, de gasto de la materia circundante, dos símbolos morales, dos absolutos, dos categorías para clasificar hechos, ideas, estilos, sentimientos. Me referí hace un momento a un partido del cristal en la literatura de nuestro siglo; creo que se podría establecer una lista similar para el partido de la llama. Siempre me he considerado partidario del cristal, pero la página que acabo de citar me enseña a no olvidar el valor que tiene la llama como modo de ser, como forma de existencia. Quisiera igualmente que quienes se consideran partidarios de la llama no pierdan de vista la calma y ardua lección de los cristales.

Un símbolo más complejo, que me ha dado las mayores posibilidades de expresar la tensión entre racionalidad geométrica y maraña de las existencias humanas, es el de la ciudad. El libro en que creo haber dicho más cosas sigue siendo *Las ciudades invisibles*, porque pude concentrar en un único símbolo todas las reflexiones, mis experiencias, mis conjeturas, y porque construí una estructura con facetas en la que cada breve texto linda con los otros en una sucesión que no implica una consecuencia o una jerarquía, sino una red dentro de la cual se pueden seguir múltiples recorridos y extraer conclusiones plurales y ramificadas.

En *Las ciudades invisibles* cada concepto y cada valor resulta ser doble: la exactitud también. En cierto momento Kublai Kan personifica la tendencia racionalizadora, geometrizarante o algebraizante del intelecto, y reduce el conocimiento de su imperio a la combinatoria de las piezas en el tablero de ajedrez; las ciudades que Marco Polo le describe con gran abundancia de detalles se las representa con una u otra disposición de torres, alfiles, caballos, reyes, reinas, peones, en sus casillas blancas y negras. La conclusión final a que le conduce esta operación es que el objeto de sus conquistas no es sino la tesela de madera en la que se posa cada pieza: un emblema de la nada... Pero en ese momento se produce un efecto teatral Marco Polo invita al Gran Kan a observar mejor aquello que le parece la nada:

...Il Gran Kan cercava d'immedesimarsi nel gioco: ma adesso era il perché del gioco a sfuggirgli. Il fine d'ogni partita è una vincita o una perdita: ma di cosa? Qual era la vera posta? Allo scacco matto, sotto il piede del re sbalzato ria dalla mano del vincitore, resta il nulla: un quadrato nero o bianco. A forza di scorporare le sue conquiste per ridurle all'essenza, Kublai era arrivato all'operazione estrema: la conquista definitiva, di cui i multifórmí tesori dell'impero non erano che involucri illusori, si riduceva a un tassello di legno piallato.

Allora Marco Polo parlò: -La tua scacchiera, sire, è un intarsio di due legni: ebano e acero. Il tassello sul quale si fissa il tuo sguardo illuminato fu tagliato in uno strato del tronco che crebbe in un anno di siccità: vedi come si dispongono le fibre? Qui si scorge un nodo appena accennato: una gemma tentò di spuntare in un giorno di primavera precoce, ma la brina della notte l'obbligò a desistere-. Il Gran Kan non s'era fin'allora reso conto che lo

straniero sapesse esprimersi fluentemente nella sua lingua, ma non era questo a stupirlo. - Ecco un poro più grosso: forse è stato il nido d'una larva; non d'un tarlo, perché appena nato avrebbe continuato a scavare, ma d'un bruco che rosicchiò le foglie e fu la causa per cui l'albero fu scelto per essere abbattuto... Questo margine fu inciso dall'ebanista con la sgorbia perché aderisse al quadrato vicino, più sporgente...

La quantità di cose che si potevano leggere in un pezzetto di legno liscio e vuoto sommergeva Kublai; già Polo era venuto a parlare dei boschi d'ebano, delle zattere di tronchi che discendono i fiumi, degli approdi, delle donne alle finestre...

[...El Gran Kan trataba de ensimismarse en el juego: pero ahora el porqué del juego era lo que se le escapaba. El fin de cada partida es una victoria o una derrota: ¿pero de qué? ¿Cuál era la verdadera baza? En el jaque mate, bajo el pie del rey destituido por la mano del vencedor, queda la nada: un cuadrado blanco o negro. A fuerza de descarnar sus conquistas para reducir las a la esencia. Kublai había llegado a la operación extrema: la conquista definitiva, de la cual los multiformes tesoros del imperio no eran sino apariencias ilusorias, se reducía a una tesela de madera cepillada.

Entonces Marco Polo habló:

-Tu tablero, sire, es una taracea de dos maderas: ébano y arce. La tesela en la que se fija tu mirada luminosa fue tallada en un estrato del tronco que creció durante un año de sequía: ¿ves cómo se disponen las fibras? Aquí se distingue un nudo apenas insinuado: una yema trató de despuntar un día de primavera precoz, pero la helada de la noche la obligó a desistir -el Gran Kan no había advertido hasta ese momento que el extranjero supiera expresarse con tanta fluidez en su lengua, pero no era esto lo que le pasmaba-. Aquí hay un poro más grande: tal vez fue el nido de una larva: no de carcoma, porque apenas nacido hubiera seguido excavando, sino de una oruga que royó las hojas y fue la causa de que se eligiera el árbol para talarlo... Este borde lo talló el ebanista con su gubia para que se adhiriera al cuadrado vecino que sobresalía...

La cantidad de cosas que se podían leer en un trocito de madera liso y vacío abismaba a Kublai; Polo le estaba hablando ya de los bosques de ébano, de las balsas de troncos que descienden los ríos, de los atracaderos, de las mujeres en las ventanas...]

A partir del momento en que escribí esa página vi claramente que mi búsqueda de la exactitud se bifurcaba en dos direcciones. Por una parte, la reducción de los acontecimientos contingentes a esquemas abstractos con los que se pueden efectuar operaciones y demostrar teoremas; y, por otra, el esfuerzo de las palabras por expresar con la mayor precisión posible el aspecto sensible de las cosas.

En realidad mi escritura se ha encontrado siempre frente a dos caminos divergentes que corresponden a dos tipos distintos de conocimiento: uno que avanza por el espacio mental de una racionalidad incorpórea, donde se pueden trazar líneas que unen puntos, proyecciones, formas abstractas, vectores de fuerzas; el otro, que avanza por un espacio atestado de objetos y trata de crear un equivalente verbal de ese espacio licitando la página de palabras, en un esfuerzo de adecuación minuciosa de lo escrito a lo no escrito, a la totalidad de lo decible y de lo no decible. Son dos impulsos diferentes hacia la exactitud que nunca llegarán a la satisfacción absoluta: uno porque las lenguas naturales dicen siempre algo *más* lo que dicen los lenguajes formalizados, entrañan siempre cierta cantidad de ruido que perturba la esencialidad de la información; el otro porque, al expresar la densidad y la continuidad del mundo que nos rodea, el lenguaje se muestra fragmentario, con lagunas, dice siempre algo menos respecto a la totalidad de lo experimentable.

Entre estos dos caminos vacilo continuamente, y cuando siento que he explorado al máximo las

posibilidades de uno, me lanzo al otro y viceversa. Así en los últimos años he alternado mis ejercicios sobre la estructura del relato con ejercicios de descripción, arte hoy muy descuidado. Como un escolar cuyo tema fuera «Describir una jirafa» o «Describir el cielo estrellado», me he dedicado a llenar un cuaderno con estos ejercicios y los he convertido en materia de un libro. El libro se llama Palomar y acaba de aparecer en versión inglesa²; es una especie de diario sobre problemas de conocimiento mínimos, vías para establecer relaciones con el mundo, gratificaciones y frustraciones en el uso del silencio y de la palabra.

En el curso de esta búsqueda me he acercado a la experiencia de los poetas: pienso en William Carlos Williams, que cuando describe tan minuciosamente las hojas del ciclamen hace que la flor tome forma y se abra entre las hojas que describe, y logra dar al poema la ligereza de la planta; pienso en Marianne Moore, que al definir sus pangolines y sus nautilus y todos los otros animales de su bestiario, une las nociones de los libros de zoología y los significados simbólicos y alegóricos que hacen de cada uno de sus poemas una fábula moral; y pienso en Eugenio Móngtale, que, puede decirse, suma los resultados de ambos en «L'anguilla», un poema de una sola larguísima frase que tiene la forma de la anguila, sigue toda la vida de la anguila y hace de la anguila un símbolo moral.

Pero sobre todo pienso en Francis Ponge, que con sus pequeños poemas en prosa ha creado un género único en la literatura contemporánea: exactamente ese «cuaderno de ejercicios» del escolar que debe ejercitarse ante todo en la tarea de disponer sus palabras sobre la extensión de los aspectos del mundo y lo consigue a través de una serie de tentativas, brouillons, aproximaciones. Ponge es para mí un maestro sin igual porque los breves textos de *Le partí pris des choses* y de otros libros que siguen esa dirección, hablen de la crevette o del galet o del savon, representan el mejor ejemplo de una batalla con el lenguaje para convertirlo en el lenguaje de las cosas, que parte de las cosas y vuelve a nosotros cargado de todo lo humano que en las cosas hemos invertido. Intención declarada de Francis Ponge ha sido la de componer a través de sus breves textos y sus elaboradas variantes un nuevo *De rerum natura*, creo que podemos reconocer en él al Lucrecio de nuestro tiempo, que reconstruye la fisicidad del mundo a través del impalpable polvillo de las palabras.

Me parece que la operación de Ponge debe situarse en el mismo plano que la de Mallarmé, en dirección divergente y complementaria: en Mallarmé la palabra alcanza el extremo de la exactitud tocando el extremo de la abstracción e indicando la nada como sustancia última del mundo: en Ponge el mundo tiene la forma de las cosas más humildes, contingentes y asimétricas, y la palabra es lo que sirve para dar cuenta de la variedad infinita de esas formas irregulares y minuciosamente complicadas. Hay quien cree que la palabra es el medio para alcanzar la sustancia del mundo, la sustancia última, única, absoluta; más que representar esta sustancia, la palabra se identifica con ella (por lo tanto es erróneo decir que es un medio): hay la palabra que sólo se conoce a sí misma, y no es posible ningún otro conocimiento del mundo. Hay en cambio quien entiende el uso de la palabra como un incesante seguimiento de las cosas, una aproximación no a su sustancia sino a su infinita variedad, un rozar su multiforme, inagotable superficie. Como dijo Hofmannsthal: «La profundidad hay que esconderla. ¿Dónde? En la superficie». Y Wittgenstein iba aún más lejos que Hofmannsthal cuando decía: «Lo que está oculto no nos interesa».

Yo no sería tan drástico: pienso que andamos siempre a la caza de algo escondido o sólo potencial o hipotético, cuyas huellas, que asoman a la superficie del suelo, seguimos. Creo que nuestros mecanismos mentales primarios se repiten, desde el Paleolítico de nuestros padres cazadores y recolectores de frutos, a través de todas las culturas de la historia humana. La palabra une la huella visible con la cosa invisible, con la cosa ausente, con la cosa deseada o temida, como un frágil puente improvisado tendido sobre el vacío.

Por eso para mí el uso justo del lenguaje es el que permite acercarse a las cosas (presentes o ausentes) con discreción y atención y cautela, con el respeto hacia aquello que las cosas (presentes o

ausentes) comunican sin palabras.

El ejemplo más significativo de una batalla con la lengua para capturar algo que sigue escapando a la expresión es Leonardo da Vinci: los códices leonardescos son un documento extraordinario de una batalla con la lengua, una lengua hípida y nudosa, en busca de la expresión más rica, sutil y precisa. Las diversas fases del tratamiento de una idea que Francis Ponge termina por publicar una tras otra porque la obra verdadera consiste no en su forma definitiva sino en la serie de aproximaciones para alcanzarla, son para el Leonardo escritor la prueba de las fuerzas que invertía en la escritura como instrumento cognoscitivo, y del hecho de que -de todos los libros que se proponía escribir- le interesaba más el proceso de búsqueda que el acabar un texto para publicarlo. También los temas son a veces parecidos a los de Ponge, como en la serie de fábulas breves que Leonardo escribe sobre objetos o animales.

Tomemos como ejemplo la fábula del fuego. Leonardo da un breve resumen (el fuego, ofendido porque tiene encima el agua de la olla, él que, sin embargo, es el superior elemento, alza sus llamas cada vez más alto, hasta que el agua hierve y al derramarse lo apaga) que después desarrolla en tres versiones sucesivas, todas incompletas, escritas en tres columnas paralelas, añadiendo cada vez un detalle, describiendo cómo la llama de una pequeña brasa se desliza entre los espacios de la madera, crepita y se dilata; pero en seguida Leonardo se interrumpe como si comprendiera que no hay límite a la minuciosidad con que se puede contar la historia más sencilla. El relato de la madera que arde en el fogón de la cocina puede crecer también desde dentro hasta volverse infinito.

Leonardo, «omo sanza lettere» [hombre sin letras], como se definía a sí mismo, tenía una relación difícil con la palabra escrita. Su saber no tenía igual en el mundo, pero la ignorancia del latín y de la gramática le impedía comunicarse por escrito con los doctos de su tiempo. Naturalmente, él sabía que mucha de su ciencia podía expresarla con el dibujo mejor que con la palabra. («O scrittore, con quali lettere scriverai tu con tal perfezione la intera figurazione qual fa qui il disegno?») [Oh escritor, ¿con qué letras escribirás con tanta perfección la representación entera como lo hace aquí el dibujo?), anotaba en sus cuadernos de anatomía.) Y no sólo la ciencia, sino también la filosofía estaba seguro de comunicarla mejor con la pintura y el dibujo. Pero tenía además una necesidad incesante de escribir, de usar la escritura para indagar el mundo en sus manifestaciones multiformes y en sus secretos, y también para dar forma a sus fantasías, a sus emociones, a sus rencores. (Como cuando increpa a los literatos, sólo capaces, según él, de repetir lo que han leído en los libros ajenos, a diferencia de quienes como él formaban parte de los «inventori e interpreti tra la natura e li omini» [inventores e intérpretes entre la naturaleza y los hombres].) Por eso escribía cada vez más: con el paso de los años dejó de pintar, pensaba escribiendo y dibujando, como si continuara con dibujos y palabras un único discurso, llenaba sus cuadernos con su escritura zurda y especular.

En la hoja 265 del Códice Atlántico, Leonardo comienza a anotar pruebas para demostrar la tesis del crecimiento de la tierra. Después de dar ejemplos de ciudades tragadas por la tierra, pasa a los fósiles marinos hallados en las montañas, y en particular a ciertos huesos que supone pertenecientes a un monstruo marino antediluviano. En aquel momento su imaginación debía de estar fascinada por la visión del inmenso animal cuando todavía nadaba entre las olas. El hecho es que vuelve la hoja y trata de fijar la imagen del animal, intentando tres veces una frase que exprese toda la maravilla de la evocación.

o quante volte fusti tu veduto in fra l'onde del gonfiato e grande oceano, col setoluto e nero dosso, a guisa di montagna e con grave e superbo andamento!

[¡Oh, cuántas veces se te vio entre las ondas del henchido y grande océano, con el cerdoso y negro lomo a guisa de montaña y con grave y soberbia andadura!]

Después trata de animar la andadura del monstruo introduciendo el verbo *volteggiare* [caracolear]:

E spesse volte eri veduto in fra l'onde del gonfiato e grande oceano, e col superbo e grave moto gir volteggiando in fra le marine acque. E con setoluto e nero dosso, a guisa di montagna, quelle vincere e sopraffare!

[Y varias veces se te vio entre las ondas del henchido y grande océano, y con soberbio y grave movimiento ir caracoleando entre las marinas aguas. ¡Y con cerdoso y negro lomo, a guisa de montaña, vencerlas y dominarlas!]

Pero le parece que el caracoleo atenúa la impresión de grandiosidad y majestad que quiere evocar. Escoge entonces el verbo *solcare* [surcar] y corrige toda la construcción del pasaje, dándole compacidad y ritmo, con segura sabiduría literaria:

o quante volte fusti tu veduto in fra l'onde del gonfiato e grande oceano, a guisa di montagna quelle vincere e sopraffare, e col setoluto e nero dosso solcare le marine acque, e con superbo e grave andamento!

[¡Oh, cuántas veces se te vio entre las olas del henchido y grande océano, a guisa de montaña vencerlas y dominarlas, y con el cerdoso y negro lomo surcar las marinas aguas, y con soberbia y grave andadura!]

El seguimiento de esta aparición, que se presenta casi como un símbolo de la fuerza solemne de la naturaleza, nos permite entrever cómo funcionaba la imaginación de Leonardo. Les entrego esta imagen, con la que termino mi conferencia, para que la guarden en la memoria el mayor tiempo posible en toda su limpidez y en todo su misterio.

VISIBILIDAD

Hay un verso de Dante en el Purgatorio (XVII, 25) que dice: «Poi piovvè dentro a l'alta fantasía» [Llovió después en la alta fantasía]. Mi conferencia de esta tarde partirá de esta constatación: la fantasía es un lugar en el que llueve.

Veamos en qué contexto se encuentra este verso del Purgatorio. Estamos en el círculo de los iracundos y Dante contempla las imágenes que se forman directamente en su mente y que representan ejemplos clásicos y bíblicos de ira castigada; Dante comprende que esas imágenes llueven del cielo, es decir, que Dios se las manda.

En los diversos círculos del Purgatorio, además de las particularidades del paisaje y de la bóveda celeste, además de los encuentros con ánimas de pecadores arrepentidos y con seres sobrenaturales, se presentan a Dante escenas que son como citas o representaciones de ejemplos de pecados y de virtudes: primero en forma de bajorrelieves que parecen moverse y hablar, después como visiones proyectadas delante de sus ojos, como voces que llegan a sus oídos, y por fin como imágenes puramente mentales. Estas visiones se van interiorizando progresivamente, como si Dante comprendiese que es inútil inventar en cada círculo una nueva forma de metarrepresentación, y que es lo mismo situar la visión en la mente, sin hacerla pasar a través de los sentidos.

Pero antes de hacer esto es preciso definir qué es la imaginación, y Dante lo hace en dos tercetos (XVII, 13-18):

O imaginativa che ne rube
talvolta si di fuor, ch'orn non s'accorge
perché dintomo suonin mille tube,
chi move te, se'l senso non ti porge?
Moveti lume che nel ciel s'informa
per sé o per voler che giú lo scorge.

[Oh fantasía que, de cuando en cuando, / arrebatas al hombre de tal suerte / que no oyera mil tubas resonando, / ¿quién, si no es el sentido, ha de moverte? / Muévete aquella luz que el cielo sella, / por sí o por el querer de quien la vierte.]

Se trata, desde luego, de la «alta fantasía», como se especificará más adelante, es decir, de la parte más elevada de la imaginación, diferente de la imaginación corporal, como la que se manifiesta en el caos de los sueños. Aclarado este punto, tratemos de seguir el razonamiento de Dante, que reproduce fielmente el de la filosofía de su tiempo.

¡Oh imaginación, que tienes el poder de imponerte a nuestras facultades y a nuestra voluntad y de arrebatarnos a un mundo interior, arrancándonos del mundo exterior, tanto que aunque sonaran mil trompetas no nos daríamos cuenta! ¿De dónde proceden los mensajes visuales que recibes, cuando no están formados por sensaciones depositadas en la memoria? «Muévete aquella luz que el cielo sella»: según Dante -y según santo Tomás de Aquino- hay en el cielo una especie de manantial luminoso que transmite imágenes ideales, formadas según la lógica intrínseca del mundo imaginario («por sí») o por voluntad de Dios («o por el querer de quien la vierte»),

Dante habla de las visiones que se le presentan (a él, el personaje Dante) casi como si fueran proyecciones cinematográficas o emisiones televisivas recibidas en una pantalla separada de lo que es

para él la realidad objetiva de su viaje ultraterreno. Pero, para el poeta Dante, todo el viaje del personaje Dante es como estas visiones; el poeta debe imaginar visualmente tanto lo que su personaje ve como lo que cree ver, o está soñando, o recuerda, o ve representado, o le cuentan, así como debe imaginar el contenido visual de las metáforas de que se sirve justamente para facilitar esta evocación visual. Por lo tanto, lo que Dante trata de definir es el papel de la imaginación en la Divina Comedia, y más precisamente la parte visual de su fantasía, anterior a la imaginación verbal o contemporánea de ésta.

Podemos distinguir dos tipos de procesos imaginativos: el que parte de la palabra y llega a la imagen visual, y el que parte de la imagen visual y llega a la expresión verbal. El primer proceso es el que se opera normalmente en la lectura: leemos, por ejemplo, una escena de novela o un reportaje sobre un acontecimiento en el periódico y, según la mayor o menor eficacia del texto, llegamos a ver la escena como si se desarrollase delante de nuestros ojos, o por lo menos fragmentos y detalles de la escena que emergen de lo indistinto.

En el cine la imagen que vemos en la pantalla ha pasado también a través de un texto escrito, después fue «vista» mentalmente por el director, después se reconstruyó en su materialidad física en el estudio para quedar definitivamente fijada en los fotogramas de la película. Una película es, pues, el resultado de una sucesión de fases, inmateriales y materiales, en las cuales las imágenes cobran forma; en este proceso, el «cine mental» de la imaginación tiene una función no menos importante que la función de las fases de realización efectiva de las secuencias tal como las registrará la cámara y se montarán después en la moviola. Este «cine mental» funciona continuamente en todos nosotros - siempre ha funcionado, aun antes de la invención del cine- y no cesa nunca de proyectar imágenes en nuestra visión interior.

Es significativa la importancia que tiene la imaginación visual en los Ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola. Al comienzo mismo de su manual, san Ignacio prescribe la «composición viendo el lugar» con términos que parecen instrucciones para la puesta en escena de un espectáculo: «...en la contemplación o meditación visible, así como contemplar a Cristo nuestro Señor, el cual es visible, la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar. Digo el lugar corpóreo, así como un templo o monte, donde se halla Jesucristo o Nuestra Señora». Inmediatamente después san Ignacio precisa que la contemplación de los propios pecados no debe ser visual o -si entiendo bien- debe servirse de una visualidad de tipo metafórico (el alma encarcelada en el cuerpo corruptible).

Más adelante, el primer día de la segunda semana, el ejercicio espiritual se inicia con una vasta panorámica visionaria y con espectaculares escenas de masas:

II puncto. El primer puncto es ver las personas, las unas y las otras; y primero las de la haz de la tierra, en tanta diversidad, así en trajes como en gestos, unos blancos y otros negros, unos en paz y otros en guerra, unos llorando y otros riendo, unos sanos, otros enfermos, unos nasciendo y otros muriendo, etc.

III - ver y considerar las tres personas divinas, como en el su solio real o throno de la su divina majestad, cómo miran toda la haz y redondez de la tierra y todas las gentes en tanta ceguedad, y cómo mueren y descenden al infierno.

A Ignacio de Loyola no parece ocurrírsele nunca la idea de que el Dios de Moisés no tolera ser representado en imágenes. Por el contrario, se diría que reivindica para todos los cristianos el grandioso don visionario de Dante y de Miguel Angel, sin siquiera el freno que Dante se siente

obligado a poner a la propia imaginación figurativa frente a las supremas visiones celestiales del Paraíso.

En el ejercicio espiritual del día siguiente (segunda contemplación, primer punto), el contemplador mismo debe entrar en escena, asumir un papel de actor en la acción imaginaria:

El primer punto es ver las personas, es a saber, ver a Nuestra Señora y a Joseph y a la ancilla y al niño Jesús, después de ser nacido, haziéndome yo un pobrezito y esclavito indigno, mirándolos, contemplándolos y serviéndolos en sus necesidades, como si

presente me hallase, con todo acatamiento y reverencia possible; y después reflectir en my mismo para sacar algún provecho.

El catolicismo de la Contrarreforma tenía, desde luego, un vehículo fundamental en la comunicación visual, con las sugerencias emotivas del arte sagrado desde el cual los fieles debían remontarse a los significados según la enseñanza oral de la Iglesia. Pero se trataba de partir siempre de una imagen dada, propuesta por la Iglesia misma, no «imaginada» por los fieles. Lo que distingue, creo, el procedimiento de Loyola incluso de las formas de la devoción de su época es el paso de la palabra a la imaginación visual como vía para alcanzar el conocimiento de los significados profundos. También aquí el punto de partida y el de llegada están ya establecidos; en el medio se abre un campo de infinitas posibilidades de aplicación de la fantasía individual para representarse personajes, lugares, escenas en movimiento. Los fieles mismos son quienes deben pintar en los muros de la mente frescos atestados de figuras, partiendo de los estímulos que la propia imaginación visual consiga extraer de un enunciado teológico o de un lacónico versículo de los Evangelios.

Volvamos a la problemática literaria y preguntémonos cómo se forma lo imaginario de una época en que la literatura no se remite a una autoridad o a una tradición como origen o como fin, sino que apunta a la novedad, la originalidad, la invención. Me parece que en esta situación el problema de la prioridad de la imagen visual o de la expresión verbal (que es un poco como el problema del huevo y la gallina) se resuelve decididamente a favor de la imagen visual.

¿De dónde «llueven» las imágenes en la fantasía? Dante tenía justamente un alto concepto de sí mismo, tanto que no tenía empacho en proclamar la directa inspiración divina de sus visiones. Los escritores más cercanos a nosotros (salvo algún caso raro de vocación profética) establecen enlaces con emisores terrenos como el inconsciente individual o colectivo, el tiempo recobrado en las sensaciones que reafirman del tiempo perdido, las epifanías o concentraciones del ser en un solo punto o instante. Se trata, en fin, de procesos que, aunque no partan del cielo, escapan del ámbito de nuestras intenciones y de nuestro control, asumiendo respecto del individuo una suerte de trascendencia. Y no sólo los poetas y los novelistas se plantean el problema: de un modo análogo se lo plantea un estudioso de la inteligencia como Douglas Hofstadter en su famosa obra *Gödel, Escher, Bach*, donde el verdadero problema es el de la elección entre varias imágenes «llovidas» en la fantasía:

Think, for instance, of a writer who is trying to convey certain ideas which to him are contained in mental images. He isn't quite sure how those images fit together in his mind, and he experiments around, expressing things first one way and then another, and finally settles on some version. But does he know where it all came from? Only in a vague sense. Much of the source, like an iceberg, is deep underwater, unseen - and he knows that.

[Piénsese, por ejemplo, en un escritor que trata de expresar ciertas ideas contenidas

para él en imágenes mentales. No sabe con seguridad absoluta cómo armonizan entre sí, en su mente, esas imágenes y hace experimentos, prueba primero de una manera, después de otra y finalmente se detiene en una versión. Pero ¿sabe de dónde procede todo eso? Sólo vagamente. La mayor parte de su fuente, como un iceberg, está profundamente sumergida en el agua, no es visible, y él lo sabe.]

Pero tal vez debamos pasar primero revista a las maneras en que se planteó este problema en el pasado. La historia más exhaustiva, clara y sintética de la idea de imaginación la encontré en un ensayo de Jean Starobinski, «El imperio de lo imaginario» (en *La relation critique*, Gallimard, 1970). De la magia renacentista de origen neoplatónico parte la idea de la imagen como comunicación con el alma del mundo, idea que después será la del romanticismo y el surrealismo. Esta idea contrasta con la de la imaginación como instrumento de conocimiento; en este caso, aunque se aparte de las vías del conocimiento científico, la imaginación puede coexistir con este último y también ayudarlo, e incluso ser para el científico un momento necesario en la formulación de sus hipótesis. En cambio, las teorías de la imaginación como depositaria de la verdad del universo pueden concordar con una *Naturphilosophie* o con un tipo de conocimiento teosófico, pero son incompatibles con el conocimiento científico. A menos que se separe lo cognoscible en dos, dejando a la ciencia el mundo exterior y aislando el conocimiento imaginativo en la interioridad individual. Starobinski reconoce en esta última posición el método del psicoanálisis freudiano, mientras que el de Jung, que da a los arquetipos y al inconsciente colectivo validez universal, se remite a la idea de imaginación como participación en la verdad del mundo.

Al llegar a este punto, no puedo eludir una pregunta: ¿en cuál de las dos corrientes trazadas por Starobinski debo situar mi idea de la imaginación? Para poder contestar tengo que recorrer de nuevo en cierto modo mi experiencia de escritor, sobre todo la relacionada con la narrativa fantástica. Cuando empecé a escribir relatos fantásticos aún no me planteaba problemas teóricos; lo único de lo que estaba seguro era de que en el origen de todos mis cuentos había una imagen visual. Por ejemplo, una de esas imágenes fue la de un hombre cortado en dos mitades que siguen viviendo independientemente; otro ejemplo podría ser el del muchacho que trepa a un árbol y después pasa de un árbol a otro sin volver a bajar a tierra; otro, una armadura vacía que se mueve y habla como si dentro hubiera alguien.

Por lo tanto, al idear un relato lo primero que acude a mi mente es una imagen que por alguna razón se me presenta cargada de significado, aunque no sepa formular ese significado en términos discursivos o conceptuales. Apenas la imagen se ha vuelto en mi mente bastante nítida, me pongo a desarrollarla en una historia, mejor dicho, las imágenes mismas son las que desarrollan sus potencialidades implícitas, el relato que llevan dentro. En torno a cada imagen nacen otras, se forma un campo de analogías, de simetrías, de contraposiciones. En la organización de este material, que no es sólo visual sino también conceptual, interviene en ese momento una intención mía en la tarea de ordenar y dar un sentido al desarrollo de la historia; o más bien, lo que hago es tratar de establecer cuáles son los significados compatibles con el trazado general que quisiera dar a la historia y cuáles no, dejando siempre cierto margen de opciones posibles. Al mismo tiempo, la escritura, la expresión verbal, asume cada vez más importancia; diría que, desde el momento en que empiezo escribir, la palabra escrita es lo que cuenta: primero como búsqueda de un equivalente de la imagen visual, después como desarrollo coherente de la impostación estilística inicial, y poco a poco se adueña del terreno. La escritura será lo que guíe el relato en la dirección en la cual la expresión verbal fluya más felizmente, y la imaginación visual no tiene más remedio que seguirla.

En las *Cosmicómicas* el procedimiento es un poco diferente, porque el punto de partida es un

enunciado extraído del discurso científico: el juego autónomo de las imágenes visuales debe nacer de ese enunciado conceptual. Mi propósito era demostrar cómo el discurso por imágenes, típico del mito, puede nacer en cualquier terreno, aun en el del lenguaje más alejado de cualquier imagen visual, como el de la ciencia de hoy. Incluso al leer el libro científico más técnico o el libro de filosofía más abstracto se puede encontrar una frase que inesperadamente sirva de estímulo a la fantasía figurativa. Nos hallamos, pues, con uno de esos casos en los que la imagen está determinada por un texto escrito preexistente (una página o una sola frase con la que me topo leyendo), y que puede dar lugar a un desarrollo fantástico tanto dentro del espíritu del texto de partida como en una dirección totalmente autónoma.

La primera cósmica que escribí, «La distancia de la luna», es, por así decirlo, la más «surrealista», en el sentido de que el punto de arranque basado en la física gravitatoria da vía libre a una fantasía de tipo onírico. En otras cósmicas, el plot está guiado por una idea más consecuente con el punto de partida científico, pero rodeada siempre de una envoltura de imágenes, afectiva, de voces que monologan o dialogan.

En una palabra, mi procedimiento quiere unificar la generación espontánea de las imágenes y la intencionalidad del pensamiento discursivo. Aun cuando el movimiento de apertura esté dictado por la imaginación visual que hace funcionar su lógica intrínseca, aquella termina tarde o temprano por encontrarse presa en una red donde razonamientos y expresión verbal imponen también su lógica. Como quiera que sea, las soluciones visuales siguen siendo determinantes, y a veces, cuando menos se espera, llegan a decidir situaciones que ni las conjeturas del pensamiento ni los recursos del lenguaje lograrían resolver.

Una aclaración sobre el antropomorfismo de las Cósmicas: la ciencia me interesa justamente en mi esfuerzo por salir de un conocimiento antropomorfo; pero al mismo tiempo estoy convencido de que nuestra imaginación no puede ser sino antropomorfa; de ahí mi intento de representar antropomórficamente un universo donde el hombre nunca ha existido, más aún, donde parece sumamente improbable que exista jamás.

Ha llegado el momento de responder a la pregunta que me hice con respecto a las dos corrientes de que habla Starobinski: la imaginación como fuente de conocimiento o como identificación con el alma del mundo. ¿Por cuál opto? A juzgar por lo que llevo dicho, debería ser un decidido partidario de la primera tendencia, porque el relato es para mí unificación de una lógica espontánea de las imágenes y de un proyecto guiado por una intención racional. Pero al mismo tiempo siempre he buscado en la imaginación un medio de alcanzar un conocimiento extraindividual, extrasubjetivo; por lo tanto, sería justo que me declarase más cerca de la segunda posición, la identificación con el alma del mundo.

Pero hay otra definición en la que me reconozco plenamente, y es la imaginación como repertorio de lo potencial, de lo hipotético, de lo que no es, no ha sido ni tal vez será, pero que hubiera podido ser. En la argumentación de Starobinski este aspecto está presente cuando se recuerda la concepción de Giordano Bruno. El *spiritus phantasticus* según Giordano Bruno es «*mundus quidem et sinus inexplebilis formarum et specierum*» [un mundo o un golfo, nunca saturable, de formas y de imágenes]. Yo creo que para cualquier forma de conocimiento es indispensable alcanzar ese golfo de la multiplicidad potencial. La mente del poeta y, en algún momento decisivo, la mente del científico funcionan según un procedimiento de asociaciones de imágenes que es el sistema más veloz para vincular y escoger entre las infinitas formas de lo posible y de lo imposible. La fantasía es una especie de máquina electrónica que tiene en cuenta todas las combinaciones posibles y elige las que responden a un fin o simplemente las que son más interesantes, agradables, divertidas.

Queda por aclarar la parte que en este golfo fantástico corresponde a lo imaginario indirecto, o sea, las imágenes que nos proporciona la cultura, trátese de la cultura de masas o de otra forma de tradición. Esta pregunta trae otra consigo: ¿cuál será el futuro de la imaginación individual en lo que

suele llamarse la «civilización de la imagen»? El poder de evocar imágenes en ausencia, ¿seguirá desarrollándose en una humanidad cada vez más inundada por el diluvio de imágenes prefabricadas? Hubo un tiempo en que la memoria visual de un individuo se limitaba al patrimonio de sus experiencias directas y a un reducido repertorio de imágenes reflejadas por la cultura; la posibilidad de dar forma a mitos personales nacía del modo en que los fragmentos de esa memoria se combinaban entre sí, ensamblándose de maneras inesperadas y sugestivas. Hoy la cantidad de imágenes que nos bombardea es tal que no sabemos distinguir ya la experiencia directa de lo que hemos visto unos pocos segundos en la televisión. La memoria está cubierta por capas de fragmentos de imágenes, como un depósito de desperdicios donde cada vez es más difícil que una figura entre tantas logre adquirir relieve.

Si he incluido la Visibilidad en mi lista de los valores que se han de salvar, es como advertencia del peligro que nos acecha de perder una facultad humana fundamental: la capacidad de enfocar imágenes visuales con los ojos cerrados, de hacer que broten colores y formas del alineamiento de caracteres alfabéticos negros sobre una página blanca, de pensar con imágenes. Pienso en una posible pedagogía de la imaginación que nos habitúe a controlar la visión interior sin sofocarla y sin dejarla caer, por otra parte, en un confuso, lábil fantaseo, sino permitiendo que las imágenes cristalicen en una forma bien definida, memorable, autosuficiente, «icástica».

Naturalmente, se trata de una pedagogía que sólo se puede practicar sobre uno mismo, con métodos inventados cada vez y con resultados imprevisibles. La experiencia de mi primera formación es ya la de un hijo de la «civilización de las imágenes», aunque estuviera aún en sus comienzos, lejos de la inflación actual. Digamos que soy hijo de una época intermedia, cuando eran muy importantes las ilustraciones coloreadas que acompañaban la infancia, en los libros, en los semanarios para niños, en los juguetes. Creo que el haber nacido en aquel período marcó profundamente mi formación. En mi mundo imaginario influyeron ante todo las figuras del *Corriere dei Piccoli*, por entonces el semanario italiano para niños de más difusión. Hablo de una parte de mi vida que va de los tres a los trece años, antes de que la pasión por el cine llegara a convertirse en una forma de posesión absoluta que duró toda la adolescencia. Más aún, creo que el período decisivo fue entre los tres y los seis años, antes de que aprendiera a leer.

En los años veinte el *Corriere dei Piccoli* publicaba en Italia todos los comics norteamericanos más conocidos de la época: Happy Hooligan, the Katzenjammer Kids, Felix the Cat, Maggie and Jiggs, rebautizados todos con nombres italianos. Y había series italianas, algunas de excelente calidad por su gusto gráfico y estilo de época. En aquel tiempo en Italia el sistema de los balloons con las frases del diálogo no era todavía un recurso habitual (comenzó en los años treinta cuando se importó Mickey Mouse); el *Corriere dei Piccoli* redibujaba las historietas norteamericanas sin los bocadillos, que eran sustituidos por dos o cuatro versos rimados al pie de cada imagen. Pero yo, que no sabía leer, podía prescindir perfectamente de las palabras, porque me bastaban los dibujos. Vivía con esta revistilla que mi madre había empezado a comprar y a coleccionar ya antes de mi nacimiento y que hacía encuadernar por años. Me pasaba las horas recorriendo las imágenes de cada serie de un número a otro, me contaba mentalmente las historias interpretando las escenas de diversas maneras, elaboraba variantes, fundía cada episodio en una historia más vasta, descubría, aislaba y relacionaba ciertas constantes en cada serie, contaminaba una serie con otra, imaginaba nuevas series en las que los personajes secundarios se convertían en protagonistas.

Cuando aprendí a leer, la ventaja que obtuve fue mínima: aquellos versos simplotes de rimas pareadas no proporcionaban una información esclarecedora; eran a menudo interpretaciones conjeturales, igual que las mías; era evidente que el versificador no tenía la más mínima idea de lo que estaba escrito en los balloons del original, porque no sabía inglés o porque trabajaba con cartoons ya redibujados y enmudecidos. En todo caso, yo prefería ignorar las líneas escritas y seguir con mi

ocupación favorita de fantasear dentro de cada viñeta y en su sucesión.

Esta costumbre retrasó sin duda mi capacidad para concentrarme en la palabra escrita (la atención necesaria para la lectura la conseguí sólo más tarde y con esfuerzo), pero la lectura de las figuras sin palabras fue sin duda para mí una escuela de fabulación, de estilización, de composición de la imagen. Por ejemplo, la elegancia gráfica de Pat O'Sullivan al pintar en el pequeño cartoon cuadrado la silueta negra de Felix the Cat, en una calle que se pierde en el paisaje dominado por una luna llena en el cielo negro, creo que quedó para mí como un modelo.

La operación que en edad madura me llevó a extraer historias de la sucesión de las misteriosas figuras de los tarots, interpretando la misma figura de una manera cada vez diferente, tiene seguramente sus raíces en aquel fantaseo infantil delante de las páginas llenas de imágenes. Lo que intenté en *El castillo de los destinos cruzados* (*Il castello dei destini incrociati*) es una especie de iconología fantástica, no sólo con los tarots sino con los cuadros de la gran pintura. En realidad intenté interpretar las pinturas de Carpaccio en San Giorgio degli Schiavoni en Venecia, siguiendo los ciclos de San Jorge y San Jerónimo como si fueran una historia única, e identificar mi vida con la de Jorge-Jerónimo. Esta iconología fantástica se ha convertido en mi modo habitual de expresar mi gran pasión por la pintura: he adoptado el método de contar mis historias partiendo de cuadros famosos de la historia del arte, o de imágenes que ejercen una sugestión sobre mí.

Digamos que son diversos los elementos que concurren a formar la parte visual de la imaginación literaria: la observación directa del mundo real, la transfiguración fantasmal y onírica, el mundo figurativo transmitido por la cultura en sus diversos niveles, y un proceso de abstracción, condensación e interiorización de la experiencia sensible, de importancia decisiva tanto para la visualización como para la verbalización del pensamiento.

Elementos todos en cierta medida presentes en los autores que reconozco como modelos, sobre todo en las épocas particularmente felices para la imaginación visual, en las literaturas del Renacimiento y del barroco y en las del romanticismo. En una antología que hice del cuento fantástico en el siglo XIX, seguí la vena visionaria y espectacular que surge de los relatos de Hoffmann, Chamisso, Arnim, Eichendorff, Potocki, Gógol, Nerval, Gautier, Hawthorne, Poe, Dickens, Turguéniev, Léskov, para llegar a Stevenson, Kipling, Wells.. Y paralelamente a esta vena seguí otra, a veces en los mismos autores, que hace brotar lo fantástico de lo cotidiano, lo fantástico interiorizado, mental, invisible, que culminará en Henry James.

¿Será posible la literatura fantástica en el año 2000, dada la creciente inflación de imágenes prefabricadas? Las vías que vemos abiertas desde ahora pueden ser dos: 1) Reciclar las imágenes usadas en un nuevo contexto que les cambie el significado. El postmodernism puede considerarse la tendencia a hacer un uso irónico de lo imaginario de los mass-media, o bien la tendencia a introducir el gusto por lo maravilloso heredado de la tradición literaria en mecanismos narrativos que acentúen su extrañamiento. 2) Hacer el vacío para volver a empezar desde cero. Samuel Beckett ha obtenido los resultados más extraordinarios reduciendo al mínimo elementos visuales y lenguaje, como en un mundo después del fin del mundo.

Tal vez el primer texto en el que todos estos problemas están presentes al mismo tiempo sea *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac. Y no es casualidad que una comprensión que podemos calificar de profética venga de Balzac, situado en una encrucijada de la historia de la literatura, en una experiencia «de límite», unas veces visionario, otras realista, otras las dos cosas al mismo tiempo, siempre como arrastrado por la fuerza de la naturaleza, pero también siempre muy consciente de lo que hace.

Le chef-d'œuvre inconnu, en el que Balzac trabajó desde 1831 hasta 1837, tenía al principio como subtítulo «conte fantastique», mientras que en la versión definitiva figura como «étude philosophique». En el camino ocurrió que -como declara el propio Balzac en otro cuento- «la littérature a tué le fantastique». El cuadro perfecto del viejo pintor Frenhofer, en el que sólo un pie

femenino emerge de un caos de colores, de una niebla sin forma, es comprendido y admirado por los dos colegas Pourbus y Nicolas Poussin en la primera versión del cuento (1831, en revista). «Combien de jouissances sur ce morceau de toile!» [¡Cuántas delicias en ese trocito de tela!] Y la modelo misma, que no lo entiende, en cierto modo se sugestionada.

En la segunda versión (también de 1831, en volumen) alguna réplica añadida demuestra la incompreensión de los colegas. Frenhofer es todavía un místico iluminado que vive para su ideal, pero está condenado a la soledad. La versión definitiva de 1837 añade muchas páginas de reflexiones técnicas sobre la pintura, y un final donde resulta claro que Frenhofer es un loco que terminará por encerrarse en su presunta obra maestra, para después quemarla y suicidarse.

Le chef-d'œuvre inconnu ha sido comentado muchas veces como una parábola del desarrollo del arte moderno. Leyendo el último de esos estudios, el de Hubert Damisch (en *Fenêtre jaune cadmium*, Ed. du Seuil, Paris 1984), entendí que el cuento puede ser leído también como una parábola sobre la literatura, sobre la divergencia inconciliable entre expresión lingüística y experiencia sensible, sobre lo inasible de la imaginación visual. En la primera versión hay una definición de lo fantástico como indefinible: «Pour toutes ces singularités, l'idiome moderne n'a qu'un mot: c'était indéfinissable... Admirable expression. Elle résume la littérature fantastique; elle dit tout ce qui échappe aux perceptions bornées de notre esprit; et quand vous l'avez placée sous les yeux d'un lecteur, il est lancé dans l'espace imaginaire...» [Para todas esas singularidades, el idioma moderno tiene una sola palabra: era indefinible... Admirable expresión. Resume la literatura fantástica; dice todo lo que escapa a las percepciones limitadas de nuestro espíritu; y cuando la situáis ante los ojos de un lector, éste se ve proyectado en el espacio imaginario...].

En los años siguientes Balzac rechaza la literatura fantástica, que para él había querido decir el arte como conocimiento místico del todo; emprende la descripción minuciosa del mundo tal como es, siempre con la convicción de expresar el secreto de la vida. Como Balzac vaciló largamente entre hacer de Frenhofer un vidente o un loco, su cuento sigue conteniendo una ambigüedad en la que reside su verdad profunda. La fantasía del artista es un mundo de potencialidades que ninguna obra logrará llevar al acto; aquello que experimentamos al vivir constituye otro mundo, que responde a otras formas de orden y de desorden; los estratos de palabras que se acumulan en las páginas como estratos de colores en la tela son a su vez otro mundo, también infinito, pero más gobernable, menos refractario a una forma. La relación entre los tres mundos es ese indefinible del que hablaba Balzac; o mejor, diremos que es indecible, como la paradoja de un conjunto infinito que contiene otros conjuntos infinitos.

El escritor -hablo del escritor de ambiciones infinitas como Balzac- cumple operaciones en que lo infinito de su imaginación o lo infinito de la contingencia experimentable, o ambos, llevan consigo lo infinito de las posibilidades lingüísticas de la escritura. Alguien podría objetar que una sola vida, del nacimiento a la muerte, puede contener sólo una cantidad finita de información: ¿cómo pueden lo imaginario individual y la experiencia individual extenderse más allá de ese límite? Pues bien, creo que estas tentativas de huir del vértigo de lo innumerable son vanas. Giordano Bruno nos ha explicado cómo el *spiritus phantasticus*, del cual la fantasía del escritor extrae formas y figuras, es un pozo sin fondo; y en cuanto a la realidad exterior, la Comedia humana de Balzac parte del supuesto de que el mundo escrito puede constituirse en homólogo del mundo vivo, tanto del de hoy como del de ayer y del de mañana.

El Balzac fantástico trató de captar el alma del mundo en una sola figura entre las infinitas figuras imaginables; pero para ello debía cargar la palabra escrita de tal intensidad que ésta terminaría por no remitir ya a un mundo exterior a ella, como los colores y las líneas del cuadro de Frenhofer. Balzac se asoma a este umbral, se detiene y cambia su programa. Ya no la escritura intensiva sino la extensiva. El Balzac realista tratará de cubrir de escritura la extensión infinita del espacio y del

tiempo bullentes de multitudes, de vidas, de historias.

Pero ¿no podría verificarse lo que ocurre en los cuadros de Escher, que Douglas R. Hofstadter cita para ilustrar la paradoja de Gódel? En una galería de cuadros un hombre mira el paisaje de una ciudad, y este paisaje se abre para incluir también la galería que lo contiene y el hombre que lo está mirando. En la Comedia humana infinita Balzac deberá incluir también al escritor fantástico que él es o fue, con todas sus fantasías infinitas; y deberá incluir al escritor realista que él es o quiere ser, empeñado en captar el infinito mundo real en su Comedia humana. (Pero tal vez el mundo interior del Balzac fantástico es el que incluye el mundo interior del Balzac realista, porque una de las infinitas fantasías del primero coincide con el infinito realista de la Comedia humana...)

De cualquier modo, todas las «realidades» y las «fantasías» pueden cobrar forma sólo a través de la escritura, en la cual exterioridad e interioridad, mundo y yo, experiencia y fantasía aparecen compuestas de la misma materia verbal; las visiones polimorfas de los ojos y del alma se encuentran contenidas en líneas uniformes de caracteres minúsculos o mayúsculos, de puntos, de comas, de paréntesis; páginas de signos alineados, apretados como granos de arena, representan el espectáculo abigarrado del mundo en una superficie siempre igual y siempre diferente, como las dunas que empuja el viento del desierto.

MULTIPLICIDAD

Comencemos con una cita:

Nella sua saggezza e nella sua povertà molisana, il dottor Ingravallo, che pareva vivere di silenzio e di sonno sotto la giungla nera di quella parrucca, lucida come pece e riccioluta come d'agnello d'Astrakan, nella sua saggezza interrompeva talora co-desto sonno e silenzio per enunciare qualche teoretica idea (idea generale s'intende) sui casi degli uomini: e delle donne. A prima vista, cioè al primo udirle, sembravano banalità. Non erano banalità. Così quei rapidi enunciati, che facevano sulla sua bocca il crepitio improvviso d'uno zolfanello illuminatore, rivivevano poi nei timpani della gente a distanza di ore, o di mesi, dalla enunciazione: come dopo un misterioso tempo incubatorio. «Già!» riconosceva l'interessato: «il dottor Ingravallo me l'aveva pur delto». Sosteneva, fra l'altro, che le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo, d'una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti. Diceva anche nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol dire gomitolò. Ma il termine giuridico «le causali, la causale» gli sfuggiva preferentemente di bocca: quasi contro sua voglia. L'opinione che bisognasse «riformare in noi il senso della categoria di causa» quale avevamo dai filosofi, da Aristotele o da Emularmele Kant, e sostituire alla causa le cause era in lui una opinione centrale e persistente: una fissazione, quasi: che gli evaporava dalle labbra carnose, ma piuttosto bianche, dove un mozzicone di sigaretta spenta pareva, penzolando da un angolo, accompagnare la sonnolenza dello sguardo e il quasi-ghigno, tra amaro e scettico, a cui per «vecchia» abitudine soleva atteggiare la metà inferiore della faccia, sotto quel sonno della fronte e delle palpebre e quel nero piceo della parrucca. Così, proprio così, avveniva dei «suoi» delitti. «Quanno me chiammeno!... Già. Si me chiammeno a me... può sta ssicure ch'è nu guaio: qualche gliuommero... de sberretà...» diceva, contaminando napoletano, molisano, e italiano.

La causale apparente, la causale principe, era sì, una. Ma il fattaccio era l'effetto di tutta una rosa di causali che gli eran soffiate addosso a molinello (come i sedici venti della rosa dei venti quando s'avviluppano a tromba in una depressione ciclonica) e avevano finito per strizzare nel vortice del delitto la debilitata «ragione del mondo». Come si storce il collo a un pollo. E poi soleva dire, ma questo un po' stancamente, «ch'i' femmene se retro-veno addo' n'i vuò truvà». Una tarda riedizione italica del vieto «cherchez la femme». E poi pareva pentirsi, come d'aver calunniato 'e femmene, e voler mutare idea. Ma allora si sarebbe andati nel difficile. Sicché taceva pensieroso, come temendo d'aver detto troppo. Voleva significare che un certo movente affettivo, un tanto o, direste oggi, un quanto di affettività, un certo «quanto di eroda», si mescolava anche ai «casi d'interesse», ai delitti apparentemente più lontani dalle tempeste d'amore. Qualche collega un tantino invidioso delle sue trovate, qualche prete più edotto dei molti danni del secolo, alcuni subalterni, certi uscieri, i superiori, sostenevano che leggesse dei libri strani: da cui cavava tutte quelle parole che non vogliono dir nulla, o quasi nulla, ma servono come non altre acciellare gli sprovveduti, gli ignari. Erano questioni un po' da manicomio: una terminologia da medici dei matti. Per la pratica ci vuol altro! I fumi e le filosoficherie son da lasciare ai trattatisti: la pratica dei commissariati e della squadra mobile è tutt'un altro affare: ci vuole della gran pazienza, della gran carità: uno stomaco pur anche a posto: e, quando non traballi tutta la baracca dei taliani, senso di responsabilità e decisione sicura, moderazione civile; già: già: e polso fermo. Di queste obiezioni così giuste lui, don Ciccio, non se ne dava per inteso: seguiva a dormire in piedi, a filosofare a stomaco vuoto, e a fingere di fumare la sua mezza sìgherctta, regolarmente spenta.

[Con su cordura y su pobreza molisana, el doctor Ingravallo, que dijérase viviera de silencio y de

sueño bajo la jungla negra de tamaño pelucón, reluciente como la pez y caracolado como caloyo de astracán, con su cordura interrumpía de vez en cuando tamaño sueño y silencio para enunciar alguna teórica idea (idea general, se entiende) en orden a las quisicosas de los hombres: y de las mujeres. A primera vista, a primera oída por mejor decir, parecían trivialidades. De ahí que aquellos rápidos enunciados, que producían en su boca el imprevisto crepitar de un fósforo iluminador, seguidamente revivieran en los tímpanos de la gente a distancia de horas, o de meses, de su enunciación: como al cabo de un misterioso tiempo incubatorio. «¡Claro!», reconocía el interesado: «el doctor Ingravallo ya me lo tenía dicho». Entre otras cosas, sostenía que las inopinadas catástrofes no son nunca consecuencia o efecto, si se prefiere, de un motivo solo, de una causa en singular; antes son como un vórtice, un punto de presión ciclónica en la conciencia del mundo y hacia la cual han conspirado una porción de causales convergentes. Decía también nudo u ovillo, o maraña, o rebullo, que en dialecto vale por enredo. Pero el término jurídico «las causales, la causal» es el que de preferencia brotaba de sus labios: casi a su pesar. La opinión de que fuese menester «reformar en nosotros mismos el sentido de la categoría de causa» según nos venía de los filósofos, de Aristóteles o de Immanuel Kant, y sustituir a la causa las causas, era en él una opinión central y persistente, casi una idea fija, que vaporaba de sus labios carnosos, pero más bien blancos, donde una punta de cigarrillo apagado parecía, colgando de la comisura, acompañar la somnolencia de la mirada y el asomo de sonrisita, entre amarga y escéptica, que por «inveterada» costumbre solía imprimir a la mitad inferior del rostro, bajo aquel sueño de la frente y de los párpados y el negro píceo de la pelambre. Así, que no de otro modo, sucedía con «sus» delitos. «¡En cuanto que te llaman... ¡la fija! Que si me llaman a mí... estate seguro que es de bigote: una baruca... de no te menees...», decía, contaminando idioma y jerga.

La causal aparente, la causal príncipe, sería una, por descontado. Pero el suceso era el precipitado de toda una gama de causales que soplando a pleno pulmón en las aspas (como los dieciséis vientos de la rosa revolviéndose a un tiempo en una depresión ciclónica) acababan por estrujar en el remolino del delito la debilitada «razón del mundo». Como retorcerle el pescuezo a un pollo. A lo que solía añadir, pero ya con cierta cansera, «que las hembras aparecen en cuanto uno las busca». Tardía reedición itálica del manido «cherchez la femme». Aunque luego parecía pesarle, como de haber calumniado al mujerío, y que quisiera cambiar de idea. Lo que sería meterse en berenjenales. De donde un su callar, caviloso, como temiendo haber hablado de más. A su entender, tal cual móvil afectivo, un tanto o, diríais, un cuanto de afectividad, siempre algún cuanto di erotia intervenía incluso en los «casos de intereses», en los delitos aparentemente más alejados de las tempestades de amor. Algún colega un tantico envidioso de sus hallazgos, tal cura más enterado de los muchos males del siglo, como más de un subalterno, no pocos ordenanzas, los superiores mismos, pretendían que ello fuese por leer libros extraños: de los cuales sacaba todas aquellas historias que nada quieren decir, o casi nada, pero que sirven para burlar a los poco preparados, a los ignorantes. Eran cosas un sí es no es de manicomio: una terminología de médico de locos. ¡Y muy otra cosa es menester en la práctica! Los humos y los filosofismos queden para los tratadistas: la práctica de las comisarías y de la brigada móvil es otro cantar, requiere mucha paciencia y no menos caridad: amén que estómago firme: y, mientras no vaya manga por hombro todo el tinglado de los talianos, sentido de responsabilidad y decisión segura, moderación civil: eso es: eso: y pulso firme. De tan justas objeciones la verdad es que él, don Chito, no se daba por enterado: seguía durmiendo en un pie, filosofando a estómago vacío, haciendo como que fumaba su medio cigarrillo, normalmente apagado.]

El pasaje que acaban de escuchar figura al comienzo de la novela Elzafarrancho aquel de Vía Merulana de Carlo Emilio Gadda. He querido empezar con esta cita porque me parece que se presta muy bien para introducir el tema de mi conferencia, que es la novela contemporánea como enciclopedia, como método de conocimiento, y sobre todo como red de conexiones entre los hechos, entre las personas, entre las cosas del mundo.

Hubiera podido escoger otros autores para ejemplificar esta vocación de la novela de nuestro siglo. He elegido a Gadda no sólo porque se trata de un escritor de mi lengua relativamente poco conocido aquí (incluso por su particular complejidad estilística, difícil aun en italiano), sino sobre todo porque su filosofía se presta muy bien a mi argumentación, por cuanto ve el mundo como un «sistema de sistemas» en el que cada sistema singular condiciona los otros y es condicionado por ellos.

Carlo Emilio Gadda trató toda su vida de representar el mundo como un enredo o una maraña o un ovillo, de representarlo sin atenuar en absoluto su inextricable complejidad, o mejor dicho, la presencia simultánea de los elementos más heterogéneos que concurren a determinar cualquier acontecimiento.

A esta visión llegó Gadda conducido por su formación intelectual, su temperamento de escritor y su neurosis. Por su formación intelectual, Gadda era un ingeniero nutrido de cultura científica, de conocimientos técnicos y de una verdadera pasión filosófica. Mantuvo esta última -se puede decir- secreta, y sólo en sus papeles póstumos se descubrió el esbozo de un sistema filosófico que se remite a Spinoza y a Leibniz. Como escritor, Gadda -considerado una especie de equivalente italiano de Joyce- elaboró un estilo que corresponde a su compleja epistemología en cuanto superposición de los variados niveles lingüísticos altos y bajos, y de los más diversos léxicos. Como neurótico, Gadda se vuelca enteramente en la página que está escribiendo, con todas sus angustias y obsesiones, de modo que el dibujo suele perderse, los detalles crecen hasta cubrir todo el cuadro. Lo que debía ser una novela policiaca queda sin solución; se puede decir que todas sus novelas han quedado incompletas o fragmentarias, como ruinas de ambiciosos proyectos que conservan las huellas de la magnificencia y del cuidado metódico con que fueron concebidas.

Para apreciar cómo el enciclopedismo de Gadda puede ordenarse en una construcción acabada, hay que considerar los textos más breves, como por ejemplo una receta para el «risotto alla milanese» que es una obra maestra de prosa italiana y de sabiduría práctica por el modo en que describe los granos de arroz revestidos en parte todavía por su envoltura («pericarpio»), las cacerolas más adecuadas, el azafrán, las diversas fases de la cocción. Otro texto similar está dedicado a la tecnología de la construcción, que desde la adopción del hormigón armado y de los ladrillos huecos ya no preserva las casas del calor y de los ruidos; a continuación hace una descripción grotesca de su vida en un edificio moderno y de su obsesión por todos los ruidos de los vecinos que llegan a sus oídos.

Tanto en los textos breves como en cada uno de los episodios de las novelas de Gadda, cada mínimo objeto está contemplado como el centro de una red de relaciones que el escritor no puede dejar de seguir, multiplicando los detalles de manera que sus descripciones y divagaciones se vuelvan infinitas. Cualquiera que sea el punto de partida, el discurso se ensancha para abarcar horizontes cada vez más vastos, y si pudiera seguir desarrollándose en todas direcciones llegaría a abarcar el universo entero.

El mejor ejemplo de esta red que se propaga a partir de cada objeto es el episodio del encuentro de las joyas robadas en el capítulo 9 de *El zafarrancho* aquel de Vía Merulana. Relaciones de cada piedra preciosa con la historia geológica, con su composición química, con las referencias históricas y artísticas y también con todos los destinos posibles y con las asociaciones de imágenes que suscitan. El ensayo crítico fundamental sobre la epistemología implícita en la escritura de Gadda (Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilida*, Einaudi, Turín 1969) se inicia con un análisis de esas cinco páginas sobre las joyas. A partir de ahí Roscioni explica cómo para Gadda ese conocimiento de las cosas en tanto «infinitas relaciones, pasadas y futuras, reales o posibles, que en ellas convergen» exige que todo sea exactamente nombrado, descrito, ubicado en el espacio y en el tiempo. A eso se llega mediante la explotación del potencial semántico de las palabras, de toda la variedad de formas verbales y sintácticas con sus connotaciones y coloridos y los efectos casi siempre cómicos que su

ensamblaje produce.

Caracteriza la visión de Gadda una comicidad grotesca, con puntas de desesperación maniática. Aun antes de que la ciencia reconociera oficialmente el principio de que la observación interviene modificando de algún modo el fenómeno observado, Gadda sabía que «conocer es insertar algo en lo real, y por lo tanto deformar lo real». De ahí su típico modo de representar, siempre deformante, y la tensión que crea entre él mismo y las cosas representadas, de manera que cuanto más se deforma el mundo bajo sus ojos, más se compromete, se deforma, se perturba el self del autor.

La pasión cognoscitiva lleva, pues, a Gadda de la objetividad del mundo a su propia subjetividad exasperada, y esto, para un hombre que no se ama a sí mismo, antes bien se detesta, es una tortura espantosa, como se ilustra abundantemente en su novela *El aprendizaje del dolor*. En este libro Gadda estalla en una invectiva furiosa contra el pronombre yo; más aún, contra todos los pronombres, parásitos del pensamiento: «...l'io, io!... il più lurido di tutti i pronomi!... I pronomi! Sono i pidocchi del pensiero. Quando il pensiero ha i pidocchi, si gratta come tutti quelli che hanno i pidocchi... e nelle unghie, allora... ci ritrova i pronomi: i pronomi di persona» [...el yo, yo... ¡el más asqueroso de todos los pronombres!... ¡Los pronombres! Son los piojos del pensamiento. Cuando el pensamiento tiene piojos, se rasca como todos los que tienen piojos... y en las uñas, entonces... se encuentran los pronombres: los pronombres personales].

Si la escritura de Gadda se define por esta tensión entre exactitud racional y deformación frenética como componentes fundamentales de todo proceso cognoscitivo, en los mismos años otro escritor de formación técnico-científica y filosófica, también ingeniero, Robert Musil, expresaba la tensión entre exactitud matemática y aproximación a los acontecimientos humanos, mediante una escritura totalmente distinta: fluida, irónica, controlada. Una matemática de las soluciones singulares: éste era el sueño de Musil:

“Pero Ulrich había estado a punto de decir otra cosa, una alusión a «los problemas matemáticos que no admiten una solución general sino más bien soluciones parciales cuya combinación permite aproximarse a una solución general. Hubiera podido añadir que el problema de la vida humana también le parecía de este tipo. Lo que se llama una época (sin saber si con ello debe entenderse siglos, milenios o el breve lapso que separa al escolar del abuelo), ese amplio y libre río de situaciones sería entonces una sucesión desordenada de soluciones insuficientes e individualmente equivocadas, de las que sólo podría resultar una solución de conjunto exacta cuando la humanidad fuera capaz de asumirlas todas.

En el tranvía que lo llevaba a su casa, siguió pensando...” (El hombre sin atributos, vol. I, parte II, cap. 83).

Para Musil el conocimiento es conciencia de lo inconciliable de dos polaridades contrapuestas: la que llama unas veces exactitud otras matemática otras espíritu puro otras directamente mentalidad militar, y otra que llama unas veces alma otras irracionalidad otras humanidad otras caos. Todo lo que sabe o lo que piensa lo deposita en un libro enciclopédico, tratando de mantener su forma de novela; pero la estructura de la obra cambia continuamente, se le deshace entre las manos, de manera que no sólo no consigue terminarla, sino ni siquiera decidir cuáles deberían ser sus líneas generales para contener dentro de contornos precisos la enorme masa de materiales. En una comparación entre los dos escritores-ingenieros, Gadda, para quien comprender era dejarse envolver en la red de las relaciones, y Musil, que da la impresión de entender siempre todo en la multiplicidad de los códigos y de los niveles sin dejarse envolver jamás, se ha de tomar nota también de este dato común a ambos: la incapacidad para concluir.

Tampoco Proust consigue ver terminada su novela-enciclopedia, pero no por falta de un plan, por cierto, dado que la idea de la Recherche nace toda al mismo tiempo: comienzo, fin y líneas generales, sino porque la obra va espesándose y dilatándose desde dentro en virtud de su propio sistema vital. La

red que vincula todas las cosas es también el tema de Proust; pero en Proust esta red está hecha de puntos espacio- temporales ocupados sucesivamente por cada ser, lo que implica una multiplicación infinita de las dimensiones del espacio y del tiempo. El mundo se dilata hasta resultar inasible, y para Proust el conocimiento pasa a través del padecimiento de esta inasibilidad. En este sentido, los celos que el narrador siente hacia Albertine son una típica experiencia de conocimiento:

...Et je comprenais l'impossibilité où se heurte l'amour. Nous nous imaginons qu'il a pour objet un être qui peut être couché devant nous, enfermé dans un corps. Hélas! Il est l'extension de cet être à tous les points de l'espace et du temps que cet être a occupés et occupera. Si nous ne possédons pas son contact avec tel lieu, avec telle heure, nous ne le possédons pas. Or nous ne pouvons toucher tous ces points. Si encore ils nous étaient désignés, peut-être pourrions-nous nous étendre jusqu'à eux. Mais nous tâtonnons sans les trouver. De là la défiance, la jalousie, les persécutions. Nous perdons un temps précieux sur une piste absurde et nous passons sans le soupçonner à côté du vrai.

[Y comprendía la imposibilidad con que se estrella el amor.

Nos imaginamos que tiene por objeto un ser que puede estar acostado ante nosotros, encerrado en un cuerpo. ¡Ay! Es la prolongación de ese ser a todos los puntos del espacio y del tiempo que ese ser ha ocupado y ocupará. Si no poseemos su contacto con tal lugar, con tal hora, no poseemos a ese ser. Ahora bien, no podemos llegar a todos esos puntos. Si por lo menos nos los señalaran, acaso podríamos llegar hasta ellos. Pero andamos a tientas y no los encontramos. De aquí la desconfianza, los celos, las persecuciones. Perdemos un tiempo precioso en una pista absurda y pasamos sin sospecharlo al lado de la verdadera.]

Este pasaje está en la página de *La prisonnière* (ed. Pléiade,

III, pág. 100) donde se habla de las divinidades irascibles que gobiernan los teléfonos. Pocas páginas después asistimos a las primeras exhibiciones de los aeroplanos, así como en el volumen precedente habíamos visto la sustitución de los carruajes por los automóviles, que cambió la relación del espacio con el tiempo, tanto que «l'art en est aussi modifié» (id., II, pág. 996). Digo esto para demostrar que Proust, en cuanto a conocimientos tecnológicos, no tiene nada que envidiar a los dos escritores-ingenieros que cité antes. El advenimiento de la modernidad tecnológica que vemos perfilarse poco a poco en la *Recherche* no sólo forma parte del «color del tiempo», sino de la forma misma de la obra, de su razón interna, de su ansia de agotar la multiplicidad de lo escribible en la brevedad de la vida que se consume.

En mi primera conferencia partí de los poemas de Lucrecio y de Ovidio y del modelo de un sistema de infinitas relaciones de todo con todo que se encuentra en esos dos libros tan diferentes. En esta conferencia creo que las referencias a las literaturas del pasado se pueden reducir al mínimo, a lo que basta para demostrar cómo en nuestra época la literatura ha llegado a hacerse cargo de esa antigua ambición de representar la multiplicidad de las relaciones, en acto y en potencia.

La excesiva ambición de propósitos puede ser reprobable en muchos campos de actividad, no en literatura. La literatura sólo vive si se propone objetivos desmesurados, incluso más allá de toda posibilidad de realización. La literatura seguirá teniendo una función únicamente si poetas y escritores se proponen empresas que ningún otro osa imaginar. Desde que la ciencia desconfía de las explicaciones generales y de las soluciones que no sean sectoriales y especializadas, el gran desafío de la literatura es poder entretejer los diversos saberes y los diversos códigos en una visión plural, facetada del mundo.

Un escritor que sin duda no ponía límites a la ambición de los propios proyectos era Goethe, quien en 1780 confía a Charlotte von Stein que está proyectando una «novela sobre el universo». Poco sabemos de la forma que pensaba dar a esa idea, pero el haber escogido la novela como forma literaria capaz de contener el universo entero es ya un hecho cargado de futuro.

Aproximadamente en los mismos años, Lichtenberg escribía: «Creo que un poema sobre el

espacio vacío podría ser sublime». El universo y el vacío: volveré a estos dos términos, entre los cuales vemos oscilar el punto de llegada de la literatura y que a menudo tienden a identificarse.

He hallado las citas de Goethe y de Lichtenberg en el fascinante libro de Hans Blumenberg *Die Lesbarkeit der Welt*, en cuyos últimos capítulos el autor sigue la historia de esta ambición, desde Novalis, que se propone escribir un «libro absoluto» visto ya como una «enciclopédica», ya como una «biblia», hasta Humboldt, que con *Kosmos* lleva a buen fin su proyecto de una «descripción del universo físico».

El capítulo de Blumenberg que más me interesa en relación con mi tema es el titulado «El libro vacío del mundo», dedicado a Mallarmé y a Flaubert. Siempre me fascinó el hecho de que Mallarmé, que en sus versos había logrado dar a la nada una incomparable forma cristalina, hubiese dedicado los últimos años de su vida al proyecto de un libro absoluto como fin último del universo, misterioso trabajo cuyas huellas destruyó enteramente. Igualmente me fascina pensar que Flaubert, que había escrito a Louise Colet, el 16 de enero de 1852, «ce que je voudrais faire c'est un livre sur rien» [lo que querría hacer es un libro sobre nada], dedicara los últimos diez años de su vida a la novela más enciclopédica que jamás se haya escrito, *Bouvard y Pécuchet*.

Bouvard y Pécuchet es el verdadero fundador de la estirpe de las novelas que esta tarde examino, aunque el patético e hilarante recorrido del saber universal realizado por los dos quijotes del cientificismo decimonónico se presente como una sucesión de naufragios. Para los dos cándidos autodidactas cada libro abre un mundo, pero son mundos que se excluyen mutuamente, o que con sus contradicciones destruyen toda posibilidad de certeza. Por mucha buena voluntad que pongan, los dos copistas carecen de esa especie de gracia subjetiva que permite adecuar las nociones al uso que se les quiera dar o al placer gratuito que de ellas se quiera extraer, don que en suma no se aprende en los libros.

¿Cómo se ha de entender el final de la inconclusa novela, con la renuncia de *Bouvard y Pécuchet* a comprender el mundo, su resignación al destino de copistas, su decisión de dedicarse a copiar los libros de la biblioteca universal? ¿Hemos de concluir que en la experiencia de *Bouvard y Pécuchet* enciclopedia y nada se equivalen? Pero detrás de los personajes está Flaubert, que para alimentar sus aventuras capítulo por capítulo tiene que construirse una competencia en cada rama del saber, edificar una ciencia que los dos héroes puedan destruir. Para eso lee manuales de agricultura y horticultura, de química, anatomía, medicina, geología... En una carta de agosto de 1873 dice que ha leído con este objeto, tomando notas, 194 volúmenes; en junio de 1874 esa cifra ya ha subido a 294; cinco años más tarde puede anunciar a Zola: «Mes lectures sont finies et je n'ouvre plus aucun bouquin jusqu'à la terminaison de mon roman» [He terminado mis lecturas y no vuelvo a abrir un libro hasta terminar mi novela], Pero en la correspondencia de poco después lo encontramos metido en lecturas eclesiásticas, a continuación pasa a ocuparse de pedagogía, y esta disciplina le obliga a reabrir un abanico de ciencias de lo más dispares. En enero de 1880 escribe: «Savez-vous à combien se montent les volumes qu'il m'a fallu absorber pour mes deux bonhommes? A plus de 1.500!» [¿Sabe usted a cuánto llegan los volúmenes que he tenido que absorber para mis dos hombrecitos? ¡A más de 1.500!].

La epopeya enciclopédica de los dos autodidactas es, pues, doble por una titánica empresa paralela, cumplida en la realidad: Flaubert en persona es quien se transforma en una enciclopedia universal, asimilando con una pasión no menor que la de sus héroes todo el saber que ellos tratan de apropiarse y todo el saber del que quedarán excluidos. ¿Tanto esfuerzo para demostrar la vanidad del saber tal como lo usan los dos autodidactas? («Du défaut de méthode dans les sciences» [De la falta de método en las ciencias] es el subtítulo que Flaubert quería poner a la novela; carta del 16 de diciembre de 1879.) ¿O para demostrar la vanidad del saber, tout court?

Un novelista enciclopédico de un siglo después, Raymond Queneau, escribió un ensayo para defender a los dos héroes de la acusación de *bêtise* (su maldición es estar «épris d'absolu» [prendados

de lo absoluto] y no admitir ni las contradicciones ni la duda) y para defender a Flaubert de la definición simplista de «adversario de la ciencia».

«Flaubert est pour la science», dice Queneau, «dans la mesure justement où celle-ci est sceptique, méthodique, prudente, humaine. Il a horreur des dogmatiques, des métaphysiciens, des philosophes» [Flaubert está por la ciencia en la precisa medida en que ésta es escéptica, metódica, prudente, humana. Le horrorizan los dogmáticos, los metafísicos, los filósofos (Bâtons, chiffres et lettres)].

El escepticismo de Flaubert, junto con su curiosidad infinita por el saber humano acumulado a lo largo de los siglos, son las cualidades que harán suyas los más grandes escritores del siglo XX; pero en el caso de ellos yo hablaría de escepticismo activo, de sentido del juego y de un obstinarse, como apuesta, en establecer relaciones entre los discursos, los métodos, los niveles. El conocimiento como multiplicidad es el hilo que une las obras mayores, tanto de lo que se ha llamado modernismo como del llamado postmodern, un hilo que -más allá de todas las etiquetas- quisiera que continuase desenvolviéndose en el próximo milenio.

Recordemos que el libro que podemos considerar la introducción más completa a la cultura de nuestro siglo es una novela: La montaña mágica de Thomas Mann. Se puede decir que del mundo cerrado del sanatorio alpino parten todos los hilos que los maîtres à penser del siglo retomarán: todos los temas que aún hoy siguen alimentando las discusiones están allí preanunciados y expuestos.

Lo que toma forma en las grandes novelas del siglo XX es la idea de una enciclopedia abierta, adjetivo que sin duda contradice el sustantivo enciclopedia, nacido etimológicamente de la pretensión de agotar el conocimiento del mundo encerrándolo en un círculo. Hoy ha dejado de ser concebible una totalidad que no sea potencial, conjetural, múltiple.

A diferencia de la literatura medieval, que tendía a obras capaces de expresar la integración del saber humano en un orden y una forma estable de cohesión, como la Divina Comedia, donde convergen una multiforme riqueza lingüística y la aplicación de un pensamiento sistemático y unitario, los libros modernos que más amamos nacen de la confluencia y el choque de una multiplicidad de métodos interpretativos, modos de pensar, estilos de expresión. Aunque el diseño general haya sido minuciosamente planeado, lo que cuenta no es que se cierre en una figura armoniosa, sino la fuerza centrífuga que se libera, la pluralidad de lenguajes como garantía de una verdad no parcial. Así lo prueban los dos grandes autores de nuestro siglo que más se remiten a la Edad Media, T. S. Eliot y James Joyce, ambos cultores de Dante, ambos con una gran conciencia teológica (aunque sea con intenciones diferentes). T. S. Eliot disuelve el diseño teológico en la levedad de la ironía y en el vertiginoso encantamiento verbal. Joyce, que tiene toda la intención de construir una obra sistemática, enciclopédica e interpretable en varios niveles según la hermenéutica medieval (y traza cuadros de correspondencias de los capítulos de Ulysses con las partes del cuerpo humano, las artes, los colores, los símbolos), realiza sobre todo la enciclopedia de los estilos, capítulo por capítulo, en Ulysses, o canalizando la multiplicidad polifónica en el tejido verbal del Finnegans Wake.

Es hora de poner un poco de orden en las propuestas que he ido acumulando como ejemplos de multiplicidad.

Tenemos el texto unitario que se desenvuelve como el discurso de una sola voz y que resulta ser interpretable en varios niveles. Aquí el récord de la inventiva y del tour-de-force corresponde a Alfred Jarry con L'amour absolu (1899), una novela de cincuenta páginas que se puede leer como tres historias completamente distintas: 1) la espera de un condenado a muerte en su celda la noche anterior a la ejecución; 2) el monólogo de un hombre que sufre de insomnio y que en el duermevela sueña que está condenado a muerte; 3) la historia de Cristo.

Tenemos el texto múltiple que sustituye la unicidad de un yo pensante por una multiplicidad de sujetos, de voces, de miradas sobre el mundo, según ese modelo que Mijail Bajtin ha llamado

«dialógico» o «polifónico» o «carnavalesco», y cuyos antecedentes encuentra en autores que van de Platón a Rabelais y a Dostoievski.

Tenemos la obra que, ansiosa por contener todo lo posible, no consigue darse una forma y dibujarse unos contornos, y queda inconclusa por vocación constitucional, como hemos visto en Musil y en Gadda.

Tenemos la obra que corresponde en literatura a lo que en filosofía es el pensamiento no sistemático, que procede por aforismos, por centelleos puntiformes y discontinuos, y aquí ha llegado el momento de citar a un autor que nunca me canso de leer, Paul Valéry. Hablo de su obra en prosa, hecha de ensayos de pocas páginas y de notas de pocas líneas en sus Cahiers. «Une philosophie doit être portative» (XXIV, 713) [Una filosofía debe ser portátil], ha dicho, pero también: «J'ai cherché, je cherche et chercherai pour ce que je nomme le Phénomène Total, c'est à dire le Tout de la conscience, des relations, des conditions, des possibilités, des impossibilités...» (XII, 722) [He buseado, busco y buscaré lo que llamo el Fenómeno Total, es decir, el Todo de la conciencia, de las relaciones, de las condiciones, de las posibilidades, de las imposibilidades...].

Entre los valores que quisiera que se transmitiesen al próximo milenio figura sobre todo éste: el de una literatura que haya hecho suyo el gusto por el orden mental y la exactitud, la inteligencia de la poesía y al mismo tiempo de la ciencia y de la filosofía, como la del Valéry ensayista y prosista. (Y si recuerdo a Valéry en un contexto en el que dominan los nombres de los novelistas, es también porque él, que no era novelista, más aún, que, gracias a una célebre frase, pasaba por haber liquidado la narrativa tradicional, era un crítico que sabía entender las novelas como nadie y definir su especificidad de novelas.)

Si tuviera que decir quién ha realizado a la perfección, en la narrativa, el ideal estético de Valéry en cuanto a exactitud de imaginación y de lenguaje, construyendo obras que responden a la rigurosa geometría del cristal y a la abstracción de un razonamiento deductivo, diría sin vacilar Jorge Luis Borges. Las razones de mi predilección por Borges no se detienen aquí; trataré de enumerar las principales: porque cada uno de sus textos contiene un modelo del universo o de un atributo del universo: lo infinito, lo innumerable, el tiempo eterno o copresente o cíclico; porque son siempre textos contenidos en pocas páginas, con una ejemplar economía de expresión; porque a menudo sus cuentos adoptan la forma exterior de alguno de los géneros de la literatura popular, formas que un largo uso ha puesto a prueba convirtiéndolas en estructuras míticas. Por ejemplo, su vertiginoso ensayo sobre el tiempo, «El jardín de senderos que se bifurcan» (Ficciones, Emecé, Buenos Aires 1956), se presenta como un cuento de espionaje, que incluye un cuento lógico-metafísico, que incluye a su vez la descripción de una interminable novela china, todo concentrado en una docena de páginas.

Las hipótesis que Borges enuncia en este cuento, cada una contenida (y casi oculta) en pocas líneas, son: una idea de tiempo puntual, casi un absoluto presente subjetivo: «...reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí...»; después una idea de tiempo determinado por la voluntad, en la que el futuro se presenta irrevocable como el pasado; y por fin la idea central del cuento: un tiempo múltiple y ramificado en el que todo presente se bifurca en dos futuros, de manera que forman «una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos». Esta idea de infinitos universos contemporáneos, en la que todas las posibilidades han de realizarse en todas las combinaciones posibles, no es una digresión del relato sino la condición misma para que el protagonista se sienta autorizado a cumplir el delito absurdo y abominable que su misión de espía le impone, seguro de que ocurre sólo en uno de los universos, pero no en los otros; más aún: que cometiendo el asesinato ahora y aquí, él y su víctima podrán reconocerse como amigos y hermanos en otros universos.

El modelo de la red de los posibles puede, pues, concentrarse en las pocas páginas de un cuento

de Borges, como puede servir de estructura portante a novelas largas o larguísimas, donde la densidad de concentración se reproduce en cada una de las partes. Pero diría que hoy la regla de «escribir breve» se confirma también en las novelas largas, que presentan una estructura acumulativa, modular, combinatoria.

Estas consideraciones fundamentan mi propuesta de lo que llamo la «hipernovela», y de la que he tratado de dar un ejemplo con *Si una noche de invierno un viajero*. Mi propósito era dar la esencia de lo novelesco concentrándola en diez comienzos de novelas, que desarrollan de las maneras más diferentes un núcleo común, y que actúan en un marco que los determina y está a su vez determinado por ellos. El mismo principio de muestrario de la multiplicidad potencial de lo narrable se halla en la base de otro libro mío, *El castillo de los destinos cruzados*, que quiere ser una especie de máquina de multiplicar las narraciones partiendo de elementos icónicos de muchos significados posibles, como una baraja de tarot. Mi temperamento me lleva a «escribir breve» y estas estructuras me permiten unir la concentración de la invención y de la expresión con el sentido de las potencialidades infinitas.

Otro ejemplo de lo que llamo «hipernovela» es *La vida instrucciones de uso* (*La vie mode d'empli*) de Georges Perec, novela muy larga pero construida con muchas historias que se entrecruzan (no en vano su subtítulo es *Romans*, en plural), haciendo revivir el placer de los grandes ciclos, a la manera de Balzac.

Creo que este libro, aparecido en París en 1978, cuatro años antes de que el autor muriera con sólo cuarenta y seis años, constituye el último verdadero acontecimiento en la historia de la novela. Y por muchas razones: el plan inmenso y al mismo tiempo terminado, la novedad de la manera de abordar la obra literaria, el compendio de una tradición narrativa y la suma enciclopédica de saberes que dan forma a una imagen del mundo, el sentido del hoy que está también hecho de acumulación del pasado y de vértigo del vacío, la presencia simultánea y continua de ironía y angustia, en una palabra, la forma en que la prosecución de un proyecto estructural y lo imponderable de la poesía se convierten en una sola cosa.

El puzzle da a la novela el tema de la trama y el modelo formal. Otro modelo es el corte transversal de un típico inmueble parisiense en el que se desarrolla toda la acción, un capítulo por habitación, cinco plantas de apartamentos cuyos muebles y enseres se enumeran, refiriéndose los trasposos de propiedad y las vidas de sus habitantes, de sus ascendientes y descendientes. El plano del edificio se presenta como un «bicuadrado» de diez cuadrados por diez: un tablero de ajedrez en el que Perec pasa de una casilla (o sea habitación, o sea capítulo) a otra con el salto del caballo, según cierto orden que permite recorrer sucesivamente todas las casillas. (¿Son cien los capítulos? No, son noventa y nueve; este libro ultraterminado deja intencionadamente una pequeña fisura a lo inconcluso.)

Este es, por así decir, el continente. En cuanto al contenido, Perec preparó listas de temas divididos por categorías y decidió que en cada capítulo debía figurar, aunque fuera apenas esbozado, un tema de cada categoría, a fin de variar siempre las combinaciones, según procedimientos matemáticos que no estoy en condiciones de definir pero sobre cuya exactitud no tengo dudas. (Traté a Perec durante los nueve años que dedicó a la redacción de la novela, pero conozco sólo algunas de sus reglas secretas.) Estas categorías temáticas son nada menos que cuarenta y dos y comprenden citas literarias, localidades geográficas, fechas históricas, muebles, objetos, estilos, colores, comidas, animales, plantas, minerales, y no sé cuántas cosas más, así como no sé cómo hizo para respetar estas reglas incluso en los capítulos más breves y sintéticos.

Para escapar a la arbitrariedad de la existencia, Perec, como su protagonista, necesita imponerse reglas rigurosas (aunque estas reglas sean, a su vez, arbitrarias). Pero el milagro es que esta poética que se diría artificiosa y mecánica da por resultado una libertad y una riqueza de invención inagotables. Porque esa poética coincide con lo que fue, desde los tiempos de su primera novela, *Las cosas* (1965), la pasión de Perec por los catálogos: enumeraciones de objetos, cada uno definido en su

especificidad y pertenencia a una época, a un estilo, a una sociedad, y también menús de comidas, programas de conciertos: tablas dietéticas, bibliografías verdaderas o imaginarias.

El demonio del coleccionismo flota constantemente en las páginas de Perec, y la colección más «suya» entre las muchas que este libro evoca es, diría yo, la de los única, es decir, la de objetos de los que existe solamente un ejemplar. Pero Perec, en la vida, coleccionista no era más que de palabras, de conocimientos, de recuerdos; la exactitud terminológica era su forma de poseer; recogía y nombraba aquello que constituye la unicidad de cada hecho, persona, cosa. Nadie más inmune que Perec a la peor plaga de la escritura de hoy: la vaguedad.

Quisiera insistir en el hecho de que para Perec construir la novela a base de reglas fijas, de constraints, no ahogaba la libertad narrativa sino que la estimulaba. No es casual que fuese el más inventivo de los participantes en el Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle) fundado por su maestro Raymond Queneau. Queneau, quien ya muchos años antes, en los tiempos de su polémica contra la «escritura automática» de los surrealistas, escribía:

Une autre bien fausse idée qui a également cours actuellement, c'est l'équivalence que l'on établit entre inspiration, exploration du subconscient et libération, entre hasard, automatisme et liberté. Or, cette inspiration qui consiste a obéir aveuglément a toute impulsion est en réalité un esclavage. Le classique qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête et qui est l'esclave d'autres règles qu'il ignore (Bâtons, chiffres et lettres).

[Otra idea totalmente falsa que también es aceptada actualmente es la equivalencia que se establece entre inspiración, exploración del subconsciente y liberación, entre azar, automatismo y libertad. Ahora bien, esta inspiración que consiste en obedecer ciegamente a todo impulso es en realidad una esclavitud. El clásico que escribe una tragedia observando cierto número de reglas que él conoce es más libre que el poeta que escribe lo que le pasa por la cabeza y que es esclavo de otras reglas que ignora.]

He llegado al término de esta apología de la novela como gran red. Alguien podrá objetar que cuanto más tiende la obra a la multiplicación de los posibles, más se aleja del unicum que es el self de quien escribe, la sinceridad interior, el descubrimiento de la propia verdad. Al contrario, respondo, ¿qué somos, qué es cada uno de nosotros sino una combinatoria de experiencias, de informaciones, de lecturas, de imaginaciones? Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles.

Pero quizá la respuesta que realmente corresponde a mis deseos sea otra: ojalá fuese posible una obra concebida fuera del self, una obra que permitiese salir de la perspectiva limitada de un yo individual, no sólo para entrar en otros yoes semejantes al nuestro, sino para hacer hablar a lo que no tiene palabra, al pájaro que se posa en el canalón, al árbol en primavera y al árbol en otoño, a la piedra, al cemento, al plástico...

¿No sería ésta la meta a la que aspiraba Ovidio al narrar la continuidad de las formas, la meta a la que aspiraba Lucrecio al identificarse con la común naturaleza de todas las cosas?

APÉNDICE

Empezar una conferencia, o mejor dicho un ciclo de conferencias, es un instante crucial, como cuando se empieza a escribir una novela. Es el instante de la elección: se nos ofrece la posibilidad de decirlo todo, de todos los modos posibles; y tenemos que llegar a decir algo, de una manera especial.

Así pues, el punto de partida de mis conferencias será ese instante decisivo para el escritor: el distanciamiento de la potencialidad ilimitada y multiforme para dar con algo que todavía no existe y que podrá existir sólo por medio de la aceptación de los límites y las reglas. Hasta el instante previo al momento en que empezamos a escribir, tenemos a nuestra disposición el mundo -el que para cada uno de nosotros constituye el mundo, una suma de datos, de experiencias, de valores-, el mundo dado en bloque, sin un antes ni un después, el mundo como memoria individual y como potencialidad implícita; y lo que queremos es extraer de este mundo un argumento, un cuento, un sentimiento: o, tal vez más exactamente, queremos llevar a cabo un acto que nos permita situarnos en este mundo. Disponemos de todos los lenguajes: los elaborados por la literatura, los estilos en los que se han expresado civilizaciones e individuos en todos los siglos y países, y también los lenguajes elaborados por las disciplinas más dispares, los concebidos para alcanzar las más variadas formas de conocimiento. Y lo que nos proponemos es extraer de ellos el lenguaje más apropiado para contar lo que queremos contar, un lenguaje que sea aquello que queremos contar.

El principio es siempre ese instante de distanciamiento de la multiplicidad de los posibles; para el narrador, supone desprenderse de la multiplicidad de las historias posibles para aislar y hacer narrable aquella historia que ha decidido contar en esta velada; para el poeta, desprenderse de un sentimiento del mundo indiferenciado, con objeto de aislar y lograr una armonía de palabras que coincidan con una sensación o un pensamiento.

El principio es también la entrada en un mundo completamente distinto: un mundo verbal. Fuera, antes del principio, existe, o se supone que existe, un mundo completamente distinto, el mundo no escrito, el mundo vivido o vivible. Pasado este umbral se entra en otro mundo, que con aquél puede entablar relaciones que se deciden en cada ocasión, o ninguna relación. El principio es el lugar literario por excelencia porque el mundo de fuera es continuo por definición, no tiene límites visibles. Estudiar las zonas fronterizas de la obra literaria es observar los modos en que la labor literaria comporta reflexiones que van más allá de la literatura pero que sólo la literatura puede <expresar>.

Los antiguos tenían una clara conciencia de la importancia de ese instante, e iniciaban sus poemas con una invocación a la Musa, justo homenaje a la diosa que custodia y administra el gran tesoro de la memoria, de la que forman parte todos los mitos, todas las epopeyas, todos los cuentos. Bastaba la fugaz llamada a la Musa, una invocación que era también un adiós, un gesto de complicidad con la multitud de héroes, con la infinidad de tramas, como si dijeran que aunque entonces trataran de la cólera de Aquiles, no olvidaban los otros cien episodios de la guerra de Troya, que si lo que entonces les interesaba era la vuelta de Ulises, no por ello olvidaban las vicisitudes de las vueltas de todos los restantes héroes.

En el teatro antiguo, el escenario fijo era el lugar ideal donde todas las tragedias, así como todas las comedias, podían interpretarse. Un lugar de la mente, fuera del espacio y del tiempo, pero capaz de identificarse con los lugares y los tiempos de toda acción dramática. Los teatros romanos que se han conservado y las reconstrucciones del Renacimiento palladiano nos han familiarizado con esa imagen del clasicismo como disponibilidad indiferente al desencadenamiento de las pasiones humanas: la fachada marmórea de un solemne palacio, con el pórtico en el centro y dos puertas laterales más pequeñas y simétricas, que podía ser cualquier edificio regio, cualquier templo, cualquier plaza de

ciudad. Bastaba que por el umbral de una de esas puertas se asomase un rey, un adivino o un mensajero, y entonces, de entre los numerosos actos potenciales, uno se hacía actual, sin que la continuidad con el resto de lo existente y de lo imaginable se interrumpiese.

En los clásicos de la novela, en los siglos XVII, XVIII y XIX, los principios subrayan que la novela tratará de personas o hechos bien identificados en los planos temporal, geográfico y nominal. La precisión de Cervantes parece desprenderse de un fondo de indeterminación mítica, que sin embargo no va más allá del primer párrafo, donde el lugar y el nombre del personaje quedan velados por una bruma de incertidumbre. «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero...» Pero un siglo después, Robinson Crusoe ya no tendrá dudas sobre su propia identidad y origen: «I was born in the year 1632, in the city of York, of a good family, though not of that country, my father being a foreigner of Bremen who settled first at Hull» [Nací en el año 1632 en la ciudad de York, de buena familia, aunque no de aquella región, pues mi padre era extranjero, de Bremen, que antes se había afincado en Hull]. La precisión no disminuye en el caso de una novela fantástica como Los viajes de Gulliver. «My father had a small estate in Nottinghamshire; I was the third of five sons. He sent me to Emanuel College in Cambridge, at fourteen years old...» [Mi padre tenía una pequeña finca en Nottinghamshire; yo era el tercero de cinco hermanos. Me envió al Emanuel College de Cambridge cuando contaba catorce años]. Bien mirada, esta necesidad preliminar de identificación se convierte para el novelista en un acto ritual como la invocación a la Musa; sobrentiende la preocupación de evitar que la historia que va a ser contada se confunda con otros destinos, con otros avatares; sigue siendo, en cierto modo, un homenaje a la enormidad del universo. Toda historia de la novela ha de tener en cuenta la historia de la antinovela que discurre de forma simultánea y paralela. Así, al principio de la identificación del siglo XVIII se contraponen el principio de la indeterminación absoluta: en Jacques el fatalista, lo primero que hace Diderot es indicar que lo que se lee no es vida sino narración escrita, resuelta sobre la marcha por el autor:

Comment s'étaient-ils rencontrés? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils? Que vous importe? D'où venaient-ils? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils? Est-ce que l'on sait où l'on va?

[¿Cómo se conocieron? Por azar, como todo el mundo. ¿Cómo se llamaban? ¿Qué os importa? ¿De dónde venían? Del sitio más cercano. ¿Adonde iban? ¿Sabemos acaso adonde vamos?]

Por lo que respecta a Sterne, por contraposición a los principios biográficos, empieza la biografía de Tristram a partir de la <generación>, de la concepción, de los antecedentes del nacimiento, de manera que la aproximación a la génesis del personaje ocupa gran parte del libro.

Estas propuestas no hacen sino confirmar el acto de la identificación como rito canónico para empezar una novela. Pero las variantes se alejarán cada vez más del modelo. Los escritores se convencen cada vez más de la inutilidad de los preámbulos. El famoso principio, «Call me Ishmael» [Llamadme Ishmael], más que identificar, parece subrayar un fondo variado y misterioso del que se distancia la voz que habla.

Sin duda, los rituales que marcan el principio de la obra como tránsito del universal al particular son característicos de las épocas en las que predomina alguna inspiración religiosa, con independencia del nombre de la divinidad invocada en el umbral. Agustín empieza sus Confesiones preguntándose por dónde puede iniciar su búsqueda de Dios y decide buscarlo en sí mismo, en el relato de su vida. Si el principio de la Divina Comedia nos lleva al meollo de una crisis individual, ya en el primer verso, «Nel mezzo del cammin di nostra vita», el nostra recuerda que el individuo Dante es un espécimen del hombre, y anuncia que en el poema las referencias a lo vivido por el autor y a la sociedad de su tiempo se mezclarán continuamente con alegorías universales, con las nociones cósmicas teológicas morales de un saber enciclopédico.

La literatura moderna, al menos la de los dos últimos siglos, ya no siente la necesidad de señalar el comienzo de la obra con un rito o un umbral que recuerde aquello que queda fuera de la obra. Los escritores se sienten autorizados a aislar la historia que deciden narrar del conjunto de lo narrable. (...) [sic] Dado que la vida es un tejido continuo, dado que cualquier principio es arbitrario, entonces es perfectamente legítimo empezar la narración in medias res, en un momento cualquiera, a mitad de un diálogo, como empiezan a hacer Turguéniev, Tolstói, Maupassant. Existe también el tipo de comienzo aplazado: el narrador no tiene prisa por entrar en materia, se explaya, y entonces la multiplicidad de lo narrable se asoma por un instante a esta rendija. Recordaré el hermoso comienzo de Almacén de antigüedades (The Old Curiosity Shop): «Night is generally my time for walking» [La noche suele ser mi hora de paseo], empieza Dickens, y a lo largo de dos páginas evoca la ciudad de noche que recorre el narrador insomne, los encuentros a la luz de las farolas, hasta que se cruza con Little Nell y la historia empieza. A Dickens no le preocupa demasiado el rigor estructural de sus novelas, y en seguida se olvida de este principio en primera persona; queda, sin embargo, como un manifiesto del modo clásico de contar.

Solamente en pocos escritores se aprecia la necesidad -velada por un espíritu irónico- de prescindir de la vastedad del cosmos, para dedicar toda su atención, una vez establecida la escala de proporción, a la representación minuciosa de una historia aislada. Uno de los pocos fieles a la conciencia cósmica es sin duda Robert Musil, que empieza [así] El hombre sin atributos'.

En el Atlántico, un mínimo barométrico avanzaba hacia el este contra un máximo que amenazaba a Rusia, sin mostrar, de momento, ninguna tendencia a esquivarlo desplazándose hacia el norte. Las isotermas y las isóteras se comportaban debidamente. La temperatura del aire guardaba una relación normal con la temperatura media anual, con la temperatura del mes más cálido y con la del mes más frío, así como con la oscilación mensual aperiódica. La salida y la puesta del sol y de la luna, las fases de la luna, de Venus, del anillo de Saturno y muchos otros fenómenos importantes se sucedían conforme a las previsiones de los anuarios astronómicos. El vapor líquido del aire tenía la máxima presión, y la humedad atmosférica era escasa. En definitiva, por decirlo con una frase que, aunque algo antigua, resume perfectamente los hechos: era un bonito día de agosto del año 1913.

Me viene a la mente otro comienzo cósmico realmente memorable, el del cuento de Borges «El Aleph»:

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita.

El cosmos puede buscarse también dentro de cada uno de nosotros, como caos indiferenciado, como multiplicidad potencial. El sueño pertenece a una cosmicidad antropológica, como sabía perfectamente quien empezó una de las más grandes empresas narrativas de todos los tiempos con estas palabras: «Longtemps je me suis couché de bonne heure» [Durante mucho tiempo me he acostado muy temprano]. Es más, basta hojear la Recherche para comprobar cuántas veces el acto de dormir y de despertar, esos dos momentos sobre los que Proust tiene cosas innumerables que contarnos, figuran en la apertura de un capítulo o de un volumen, como el hermosísimo principio del despertar al comienzo de La prisonnière. Ahora bien, si nos detenemos en el principio de la obra, «Longtemps je me suis couché de bonne heure», el punto que más interesa a nuestra argumentación está pocos párrafos más adelante:

Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil; mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre.

[A un hombre que duerme lo rodea el hilo de las horas, de los órdenes de los años y de los mundos. Los consulta instintivamente al despertarse y lee en un segundo el punto de la tierra que ocupa, el tiempo que ha transcurrido hasta su despertar; pero sus vueltas pueden confundirse, romperse.]

Donde vemos que la multiplicidad de las historias posibles se vuelca en la multiplicidad de lo vivido posible, la unicidad del cuento que empieza se convierte en la unicidad de los días que nos toca vivir, decidida al despertar, al separarse de la indeterminación del sueño. Habíamos empezado con las Musas de Homero, guardianas de la memoria, y ahora resulta que el poema de la memoria de nuestro siglo, la Recherche, recurre al olvido para recuperar desde él los hilos del recuerdo.

Memoria y olvido son dos entidades complementarias. Si nos remontamos a los orígenes orales del arte de contar, vemos que el narrador de fábulas recurre a la memoria colectiva y a la vez a un pozo de olvido de donde las fábulas surgen como despojadas de toda determinación individual. «Erase una vez...» El narrador cuenta porque recuerda (cree que recuerda) historias ya olvidadas (que cree ya olvidadas). El mundo de la multiplicidad del que la fábula brota es la noche de la memoria, pero también la noche del olvido. Al salir de esa oscuridad, tiempos lugares personas deben permanecer confundidos para que quien escucha la fábula se pueda identificar inmediatamente con ella, completarla con imágenes de su propia experiencia.

Ahora bien, del patrimonio de la narrativa oral nace (...) [sic] también la que en la cultura italiana se llama novella, que en cambio persigue un máximo de identificación. Las historias que se <conservan> en la memoria colectiva constituyen también un universo de casos singulares, de destinos posibles con todas sus especificaciones.

Al respecto quisiera remitirme a dos ensayos: uno es muy famoso, el ensayo de Benjamin El narrador, que trata de los cuentos de Léskov. El narrador, para Benjamin, era aquel que transmitía experiencia, en épocas en las que la capacidad de los hombres para aprender de la experiencia no se había perdido aún. El narrador acude a un anónimo patrimonio de memoria transmitido oralmente, donde el suceso aislado en su singularidad nos dice algo del «sentido de la vida». ¿Qué es el «sentido de la vida»? Es algo que podemos captar solamente en las vidas de los demás, que, para ser objeto de narración, se nos presentan como consumadas, selladas por la muerte. El cuento popular habla de la vida y alimenta nuestro deseo de vida, pero precisamente porque esta vida implícitamente contiene la presencia de la muerte, es decir, tiene como fondo la eternidad.

El otro ensayo, de Erich Auerbach, sobre la técnica de composición de la novela, es menos conocido, siendo, creo, lo primero que publicó Auerbach en su juventud (1926): Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich. El punto que nos ocupa se explica aquí de la manera más clara:

Para escribir una novela (...) era preciso proceder del siguiente modo: de la infinita abundancia de los sucesos sensibles había que fijarse en uno en concreto y luego desarrollarlo con sus principales presupuestos, de tal modo que pudiese ser representativo de esa abundancia infinita. Eso no era posible en el Medioevo; durante mucho tiempo, en efecto, la misma abundancia de los sucesos, la inmanencia, al observador no le había parecido digna de ser comprendida ni capaz de enriquecer, sino que, a lo sumo, fue entendida como alegoría. El mundo, del que durante tanto tiempo se había hecho caso omiso, había dado la espalda al hombre, tal y como el hombre había dado la espalda al mundo, y cuando el hombre se dirigió nuevamente al mundo, necesitó esforzarse mucho para dominarlo. La entera estructura del mundo se le había vuelto extraña; el hombre ya no veía la masa infinita de los sucesos, donde uno confluía en otro para formar un conjunto (la causalidad), sino más bien hechos aislados...

Auerbach compara las novelas orientales en las que accidentalidad y contradicciones forman parte del orden inmanente del mundo con la rigidez de las compilaciones de exem- pla que usaban los

predicadores, donde los cuentos debían servir para una demostración moral prefijada.

La extraordinaria novedad de Boccaccio es fruto, según Auerbach, de la imagen de una sociedad ideal que sirve de marco a las novelas. Es una sociedad de mujeres, que responde a una nueva imagen de la mujer que cobra forma en la civilización urbana. «Graziosissime donne» es el vocativo con el que empieza el Decamerón. Boccaccio se dirige a las mujeres, cuenta historias en las que las mujeres desempeñan un papel activo y representa un mundo gobernado por la ley amorosa. El marco del Decamerón en el que se engarzan las cien novelas adquiere una importancia decisiva. Aquél contiene un modelo de sociedad que podría extenderse a modelo de universo. Esta ambición cosmológica está anunciada por el título, Decamerón, las diez jornadas, tomado de Hexamerón, las seis jornadas, título de una obra de san Ambrosio sobre la creación del mundo. Como es sabido, la introducción del Decamerón empieza con la espeluznante descripción de la peste de 1348 en Florencia y cuenta luego cómo siete muchachas nobles deciden huir de la epidemia instalándose en una villa campestre, acompañadas por tres jóvenes, y pasar los días en alegres honestos pasatiempos. Cada día, por turno, uno de los diez integrantes del grupo es nombrado reina o rey, y decide el programa del día. Cada tarde el grupo se reúne en un prado y cada uno cuenta una novela, sobre un tema que se establece cada día.

El universo del que se desprenden todas y cada una de las novelas presenta, pues, una doble imagen: la peste figura como un caos que destruye los vínculos sociales y familiares y morales, y, en contraposición a la peste, un orden ideal, una sociedad de nobleza y armonía y caballerosidad, una sociedad que reflexiona sobre las vicisitudes humanas, donde el amor es una fuerza natural que tan sólo si se respeta por lo que es puede ser gobernada por la razón y la moral. Un confuso deleite envuelve el marco del Decamerón: la escritura de Boccaccio, tan precisa en las novelas, deja aquí todo en lo indeterminado, los paisajes son plácidamente convencionales, los personajes de los diez narradores no están caracterizados, nada perturba sus jornadas, nada sabemos de las relaciones que los unen, no sabemos de cuál de las siete mujeres están enamorados los tres hombres. Esta diferencia de tratamiento literario subraya la diferencia entre marco y narración. El marco, como el escenario del teatro clásico, debe permanecer en lo genérico, como imagen del espacio ideal donde cobran cuerpo las historias. ¿Cómo se relacionan las novelas del Decamerón con el marco y entre sí? Por lo general, el tejido conjuntivo es moral: cada narrador, al tomar la palabra, se enlaza a la novela del narrador precedente con un breve comentario moral que exige una ulterior ejemplificación, e introduce la nueva novela; en algunos casos el nexo es simplemente una asociación de ideas: algún detalle de la última novela, algún objeto, alguna situación despierta en el narrador siguiente el recuerdo de otra historia.

«El recuerdo», dice Benjamín, «crea el entramado que todas las historias acaban por formar entre sí. Una se engancha a la otra, como a los grandes narradores les ha gustado siempre plasmar, y ante todo los orientales. En cada uno de ellos vive una Shahrazad, que, en cada pasaje de sus historias, recuerda una historia nueva». Un poco más adelante Benjamín alude a la importancia que han tenido los mercaderes en el arte de contar, con sus «astucias para concitar la atención de los oyentes», y cómo ellos «han dejado una profunda huella en Las mil y una noches».

Estas observaciones resultan muy atinadas para un narrador perteneciente a la sociedad mercantil como Boccaccio; en las novelas del Decamerón el mundo de los mercaderes está presente en las experiencias contadas, en la moral práctica y también en la estructura de la obra, que permite un mecanismo de intercambio narrativo, de circulación de las historias. Pues la pequeña sociedad perfecta de los diez narradores es, efectivamente, una sublimación, un ideal aristocrático, como dice Auerbach, pero también un mercado perfecto en el que todos obtienen un beneficio. La justa narrativa que se repite en cada velada está regida por reglas tan precisas como las de un torneo caballeresco, pero no prevé vencidos ni vencedores; más que un torneo, es un mercado en el que cada cual tiene algo

que ofrecer y algo que ganar.

Así pues, tenemos en Auerbach y en Benjamin dos definiciones del cuento, distintas pero no contradictorias: en el Boccaccio de Auerbach el cuento queda definido por el marco; en el Léskov de Benjamin, por la falta de cualquier marco, pero Benjamin se remite a la matriz de la narrativa oral que es como un marco sobrentendido: el saber local transmitido por los cuentos campesinos, la experiencia práctica del mundo difundida por los mercaderes y los marineros, los secretos del oficio contenidos en los cuentos de los artesanos, como aparecen en muchos cuentos de Léskov. Recordaré un extraordinario cuento de este autor, «La alexandrita», que empieza citando un tratado de mineralogía y pasa luego a contar la historia de una piedra preciosa y de un sabio tallador de piedras, un poco mago. Este tipo de principio narrativo, que definiría como «enciclopédico», ha de catalogarse, sin duda, entre los modelos de comienzo que estoy analizando. Consiste en partir de una información general, como de una voz de enciclopedia o del capítulo de un tratado, o de la descripción de una usanza, de un tipo de ambiente o de una institución: y para ejemplificar esta información general, se empieza a contar la historia concreta.

En las novelas de Boccaccio he encontrado un solo ejemplo de comienzo «enciclopédico», pero muy característico. La novela décima de la octava jornada empieza explicando cómo funcionan los «fondacs» (fondaci) o «aduanas» (dogane) de los puertos, donde los mercaderes depositan las mercancías desembarcadas de los buques, registrándolas ante las autoridades portuarias. La novela, que se desarrolla en Palermo, cuenta las astucias de una cortesana para engañar a un mercader y las astucias del mercader para resarcirse del daño, y toda la intriga se basa en las normas de reglamentación del tráfico en los puertos, hasta el punto de que los historiadores de la economía han usado dicha novela como un documento histórico, y los lingüistas para estudiar la introducción de términos árabes como dogana, que en italiano moderno significa Custom House [sic]. Sea como fuere, la escena principal no se desarrolla en una aduana sino en un ambiente mucho más rico de sugerencias sensuales: un baño utilizado como casa de citas. La transmisión de consejos prácticos, la enciclopedia de las nociones objetivas queda, pues, fijada en la memoria narrativa a través de la experiencia subjetiva de la vida emocional y moral.

Si me dejo llevar por las asociaciones de mi memoria narrativa, me viene a la mente otra historia que empieza en una Custom House. Me refiero al principio de una famosa novela, La letra escarlata de Hawthorne. Es la ruinosa Custom House del puerto de Salem, llena de empleados decrépitos, símbolo del depósito de la memoria del pasado, de donde Hawthorne parte para evocar una historia cuyos vestigios ha encontrado hurgando entre los papeles del archivo. La experiencia del mundo para Hawthorne está contenida en un pasado ancestral condenado a la desaparición, y es el sentido de esa pérdida lo que domina el principio de la novela y lo que determina la decisión de Hawthorne de contar la historia de Hester Prynne.

¿Debo seguir todavía el hilo de mi memoria de lector? Novelas que empiezan en un puerto... Aquí tenemos una novela que empieza explicando lo que significa ejercer la profesión de ship-chandler's water clerk y describiendo el shop de un water clerk en un puerto de Oriente. Este comienzo sirve a Joseph Conrad para establecer una precisión profesional, basada en las mercancías y en el instrumental técnico, porque sólo teniendo en cuenta esta base podemos definir el código ético de la profesión de marinero, juzgar los románticos sueños de heroísmo de Lord Jim y calibrar el abismo de su caída y de su culpa.

Sin duda, Joseph Conrad sabía cómo podía ser un comienzo: piénsese en cómo empieza El corazón de las tinieblas', la llegada al puerto de Londres, la evocación de los romanos que desembarcan en un mundo desconocido y salvaje, la historia y la geografía activadas para servir de marco -también la espectral Bruselas- al viaje del vapor que remonta el Congo... todo para llegar al final en el que de nuevo la experiencia limitada se abre a una oscuridad sin límites.

El final... Dante termina las tres partes de su poema con la palabra «estrellas»... ¿Podemos hacer para el final consideraciones simétricas a las que hemos hecho para el principio? Desde luego, podríamos divertirnos buscando finales equivalentes a los distintos tipos de principio hasta aquí reseñados. Un final que deshace la ilusión realista del cuento recordando que el universo al que pertenece es el de la escritura, que la sustancia de sus vicisitudes son las palabras escritas en el papel, es el de Don Quijote, donde Cervantes le cede la palabra a su ál-ter ego Cide Hamete Benengeli, quien se dirige a su propia pluma: «Y el prudentísimo Cide Hamete dijo a su pluma: “Aquí quedarás, colgada desta espetera y deste hilo de alambre, ni sé si bien cortada o mal tajada péñola mía...”». A continuación, la que habla es la propia pluma: «Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir...».

En cambio, si queremos encontrar un final cósmico que se pueda enlazar con los principios cósmicos que he citado, está el de La conciencia de Zeno, que es una reflexión sobre la enfermedad, sobre la vida humana como enfermedad, sobre la naturaleza contaminada del hombre, llegando hasta una profecía de la bomba atómica: «Habrá una explosión enorme que nadie oirá, y la tierra, otra vez como nebulosa, errará por los cielos, desprovista de parásitos y de enfermedades».

Como final indeterminado, recordaré el de La montaña mágica. Tras el lentísimo sucederse de los meses en el sanatorio, de pronto nos vemos transportados, en las breves y convulsas páginas del final, al centro de una batalla de la Primera Guerra Mundial: Hans Castorp está en el fango, los proyectiles silban sobre su cabeza. Pero lo vemos sólo durante un instante; Thomas Mann se niega a decirnos si muere o si se salva.

¡Adiós! ¡Vivas o caigas, adiós! Tus probabilidades son pocas. El torbellino al que has sido arrastrado durará aún algún año más, y nosotros no nos atrevemos a decir que lograrás salir incólume. Hablando sinceramente, dejamos la cuestión sin resolver, y casi nos da igual. Aventuras del cuerpo y del espíritu, aventuras que refinaron tu sencillez, que te hicieron vivir en el espíritu lo que probablemente no vivirás en la carne. ¿De esta fiesta mundial de la muerte, de este terrible delirio que abrasa a nuestro alrededor la noche lluviosa, surgirá algún día el amor?

El problema de no acabar una historia es éste. Como quiera que acabe, cualquiera que sea el momento en que decidimos que la historia se puede juzgar acabada, reparamos en que no es hacia ese punto adonde conducía el acto de narrar, que lo que importa está en otro lugar, en lo que ha pasado antes: está en el sentido que adquiere ese segmento aislado de sucesos, extraído de la continuidad de lo narrable. Por supuesto, las formas narrativas tradicionales dan una impresión de consumación: la fábula termina cuando el héroe ha superado las adversidades, la novela biográfica halla su final indiscutible en la muerte del héroe, la novela de formación cuando el héroe alcanza la madurez, la novela policiaca cuando se descubre al culpable. Otras novelas y otros cuentos, la mayoría, no pueden provocar su resultado final tan nítidamente: algunos terminan cuando cualquier continuación no haría más que repetir lo que ya se ha representado, o cuando la comunicación que querían transmitir se ha redondeado: y esa comunicación puede ser una imagen del mundo, un sentimiento, una apuesta de la imaginación, un ejercicio de coherencia del pensamiento. El final realmente importante es aquel que, como en La educación sentimental, pone en entredicho toda la narración, la jerarquía de valores que informa a la novela. A lo largo de cuatrocientas páginas, Flaubert cuenta la juventud de Frédéric Moreau casi con los «tiempos reales» de la vida: amores, vida parisina y revolución: al final, Frédéric recuerda, al hablar con un viejo amigo, un episodio que contiene en sí toda la torpeza y futilidad de la adolescencia: una visita al burdel donde la <fuerte> desenvoltura queda abrumada por la timidez, y que se resuelve en una fuga:

«C'est là ce que nous avons eu de meilleur!», dit Frédéric. «Oui, peut-être bien? C'est là ce que nous avons eu de meilleur!», dit Deslauriers.

[-¡Allí es donde nos lo hemos pasado mejor! -dijo Frédéric.

-Sí, muy probablemente. ¡Allí es donde nos lo hemos pasado mejor! -dijo Deslauriers.]

Es un final que se proyecta retrospectivamente sobre toda la novela, sobre su acumulación de días llenos de sentimientos, sucesos, esperas, esperanzas, vacilaciones, dramas, y todo se desmorona como una montaña de cenizas.

«

En cualquier caso, comienzo y final, por mucho que podamos considerarlos simétricos en un plano teórico, no lo son en el plano estético. La historia de la literatura abunda de principios memorables, mientras los finales que presentan una genuina originalidad como forma y como significado escasean más, o al menos no acuden a la memoria tan fácilmente. Esto es especialmente cierto para las novelas: es como [si] en el momento del principio la novela sintiese la necesidad de manifestar toda su energía. El comienzo de una novela es la entrada en un mundo distinto, con características físicas, perceptivas y lógicas del todo propias. De dicha constatación partí cuando empecé a concebir una novela hecha de principios de novela, la que se convertiría en Si una noche de invierno un viajero. No se trata del único caso en mi obra en que el problema de cómo empezar ha sido el argumento mismo del cuento. En la serie de cuentos que titulé *Cosmicómicas* (y que comprende además un segundo volumen, *Tiempo cero*), traté de comprender la historia del universo como nos la proponen las teorías cosmológicas de hoy y de hacer un cuento que se tradujese en los términos de una experiencia individual. Es un tipo de cuento que no he abandonado del todo: cuando leo alguna nueva teoría cosmogónica que me inspira, trato de escribir un nuevo cuento: hace poco escribí uno inspirado en la *inflationary theory*. A menudo el final de estos cuentos reinstaura una continuidad con la historia universal.

A lo mejor es esta ansia por el problema del empezar y del acabar lo que ha hecho de mí más un escritor de *short-stories* que de novelas, como si no lograra convencerme nunca de que el mundo elucubrado por mi narración es un mundo en sí, autónomo, autosuficiente, donde cabe instalarse definitivamente o al menos durante plazos largos. En cambio, continuamente se apodera de mí el deseo de abordar ese mundo hipotético desde fuera, como uno de los tantos mundos posibles, una isla en un archipiélago, un cuerpo celeste en una galaxia. Mi problema se podría enunciar así: ¿es posible contar una historia frente al universo? ¿Cómo se puede aislar una historia singular si ésta entraña otras historias que la surcan y la condicionan>, lo mismo que éstas a otras, hasta abarcar el universo entero? ¿Y si no es posible abarcar el universo en una historia, cómo se puede, a partir de esta historia imposible, lograr historias que tengan un sentido cabal?

A lo mejor es éste el obstáculo que me ha impedido hasta ahora dedicarme a fondo a la autobiografía, y eso que desde hace más de veinte años hago intentos en este sentido; pero no quiero anticipar una obra todavía por hacer.

Espero haber explicado cumplidamente por qué estimo decisivo en la obra literaria el modo en que la particularidad que ésta representa o de la que parte se enlaza con la multiplicidad de lo existente y de lo posible. He preferido hablar de particular y de múltiple, en vez de «parte» y de «todo», porque «todo», «totalidad», son palabras de las que desconfío siempre un poco. No puede haber un todo dado, actual, presente, sino sólo un polvillo de posibilidades que se agregan y se disgregan. El universo se diluye en una nube de calor, se precipita sin remedio en un torbellino de entropía, pero en ese proceso irreversible se pueden presentar zonas de orden, porciones de existencia que tienden hacia una forma, puntos privilegiados en los que parece vislumbrarse un plan, una perspectiva. La obra literaria es una de estas mínimas porciones en las que el universo se cristaliza en una forma, en las que cobra un sentido, no fijo, no definitivo, no atenazado por una inmovilidad mortal, sino vivo como un organismo.

La poesía es la gran enemiga del azar, por mucho que también ella sea hija del azar y que sepa que el azar, en última instancia, le ganará la partida: «Un coup de des jamais n'abolira le hazard» [Una

jugada de dados nunca abolirá el azar]. Al ineluctable triunfo de la entropía, Mallarmé responde contraponiendo sus perfectos cristales de palabras, aunque sabe que su sustancia es la misma hacia la que tiende el universo: la negación, la ausencia, la nada. Rien es la primera palabra del primer verso del soneto que abre sus Poésies. Con ella puede concluir mi repaso de comienzos, pero no sin recordar la última perspectiva que Mallarmé propone: «...que tout, au monde, existe pour aboutir á un livre» [que todo, en el mundo, existe para concluir en un libro]; y un poco más adelante precisa que este libro, único, debería ser «l'explifation orphique de la Ter- re».

Mi segunda conferencia versará sobre esta tentación o vocación (en función del punto de vista) de la literatura contemporánea: el libro que contenga en sí el universo, que se identifique con el universo; y especialmente reflexionaré acerca de la tendencia de la novela contemporánea a convertirse en una enciclopedia. Si esta tarde he <abordado> la multiplicidad de lo posible como exterior a la obra literaria, lo que viene antes y después de la obra, la próxima vez trataré de cómo esa multiplicidad se recrea en el seno de la obra. Y dado que esta imagen del universo se puede identificar con la nada, hablaré del caso especial del libro que tiende a la perfecta representación de la nada. Pero tampoco voy a pasar por alto la tercera alternativa, distinta al todo y la nada, que es la identificación con algo, con un objeto limitado en su unicidad. Rien es el principio de Mallarmé con el que he concluido mi repaso de los comienzos. Para concluir el repaso de los finales, recordaré una de las últimas piéces de Samuel Beckett, Ohio Impromptu. Dos viejos idénticos, de larga cabellera blanca, vestidos con largas capas negras, están sentados a una mesa. Uno sostiene un libro ajado y lee. El otro escucha, calla y de vez en cuando lo interrumpe con un golpeteo de los nudillos en la mesa. «Little is left to tell» [Queda poco por decir], y cuenta una historia de luto y soledad y de un hombre que seguramente es el hombre que escucha esa historia hasta la llegada del hombre que lee y relee esa historia, leída y releída quién sabe cuántas veces hasta la frase final: «Little is left to tell», pero quizá siempre quede algo por decir a la espera de esa frase. A lo mejor por vez primera en el mundo hay un autor que cuenta el agotamiento de todas las historias. Sólo que, por agotadas que estén, por poco que quede por contar, todavía se sigue contando.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Relación de las ediciones castellanas de las que se han extraído las citas de autor:

Giovanni Boccaccio, *El Decamerón*, traducción de Esther Benítez, Alianza Editorial, Madrid 1987. [Publicado en 1990 por Ediciones Siruela, en traducción de Pilar Gómez Bedate.]

Guido Cavalcanti, *Cancionero*, traducción de Julio Martínez Mesanza. [Publicado en 1990 por Ediciones Siruela, en traducción de Juan Ramón Masoliver.]

Cyrano de Bergerac, *El otro mundo, I. Los estados e imperios de la Luna*, traducción de Emilio Sempere, Aguilar, Buenos Aires 1968.

Dante Alighieri, *Comedia*, traducción de Angel Crespo, Seix Barral, Barcelona 1976.

Thomas De Quincey, *El coche correo inglés*, traducción de Antonio Dorta, Espasa-Calpe, Madrid 1966.

Cario Emilio Gadda, *El zafarrancho aquel de Vía Merulana*, traducción de Juan Ramón Masoliver, Seix Barral, Barcelona 1965.

Henry James, *La bestia en la jungla*, traducción de Arturo Maccarini, Monte Avila Editores, Caracas 1973.

Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido, 5. La prisionera*, traducción de Consuelo Berges, Alianza Editorial, Madrid 1982 (6.a ed.).

Jonathan Swift, *Los viajes de Gulliver*, traducción de Begoña Gárate Ayastuy, Alianza Editorial, Madrid 1987.

Paul Valéry, *Monsieur Teste*, traducción de Salvador Elizondo, Montesinos Editor, Barcelona 1986 (2.- ed.).

CRONOLOGÍA

Su prosa más francesa que toscana, su estro más volteriano que tradicionalista: su sencillez no gris, su medida no tediosa, su claridad no presuntuosa.

Su espléndido amor por el mundo fermentado y enrevesado de la fábula.

P. P. Pasolini (1960)

1923 Nace en Santiago de Cuba. el 15 de octubre de 1923, «bajo un cielo donde el sol radiante y el sombrío Saturno eran huéspedes de la armoniosa Libra⁴». Hijo de Mario Calvino, agrónomo y botánico de origen ligur, y de Evelina Mameli, profesora de botánica de origen sardo. En 1925 la familia se traslada a San Remo, Italia, donde los padres dirigen una estación experimental de floricultura. En 1927 nace su hermano Floriano, futuro geólogo de fama internacional y docente en la Universidad de Génova. En San Remo, donde vive hasta los veinte años, Calvino recibe una educación primordialmente laica y mazziniana.

1941-1947 Se matricula en la Facultad de Agrónomos de la Universidad de Turín, donde su padre era profesor de Agricultura Tropical. Durante la ocupación alemana combate con los partigiani en las Brigadas Garibaldi. En 1944 se hace militante del Partido Comunista Italiano (PCI). Tras la liberación se matricula en la Facultad de Letras de Turín, licenciándose en 1947 con una tesina sobre Joseph Conrad. Escribe entonces sus primeros cuentos (luego integrados en *Ultimo viene il corvo* [Por último, el cuervo]) y su primera novela (*Il sentiero dei nidi di ragno* [El sendero de los nidos de araña]), que terminó en 20 días. Colabora además en el semanario *II Politecnico* (dirigido por Elio Vittorini) y el periódico *L'Unità*, y empieza a trabajar para la editorial turinesa Einaudi, primero como vendedor de libros a plazos y, desde 1947, como redactor. *Il sentiero...*, presentado a la editorial Einaudi por Cesare Pavese («A la enseñanza de Pavese, al que estuve cotidianamente próximo en los últimos años de su vida, debo mi formación de escritor⁵»), alcanza un moderado éxito y obtiene el Premio Riccione. En la editorial turinesa entabla amistad con escritores como el mencionado Pavese, Elio Vittorini y Natalia Ginzburg, con historiadores como Franco Venturi y con filósofos como Norberto Bobbio y Felice Balbo.

1948-1950 Deja la editorial Einaudi para incorporarse a la redacción turinesa de *L'Unità*. Empieza a colaborar en el semanario comunista *Rinascita*, con cuentos y notas de lectura. Publica *Ultimo viene il corvo*.

En enero de 1950 se reincorpora a la editorial Einaudi como redactor. La editorial turinesa crea ese año una nueva colección, la *Piccola Biblioteca Scientifica-Letteraria*, de la que Calvino será responsable de la parte literaria.

El 27 de agosto de 1950 Cesare Pavese se quita la vida. Diez años más tarde, en «Pavese: essere e fare» [Pavese: ser y hacer], que incluirá después (1980) en la recopilación de ensayos *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* [Punto y aparte: ensayos sobre literatura y sociedad], Calvino aborda la herencia moral y literaria del poeta. Además, en 1951 prologa el volumen de Pavese *La letteratura americana e altri saggi* (Einaudi), en 1962 anota la edición de sus *Poesie edite e inedite* (Einaudi) y en 1966 la de *Lettere 1945-1950* (Einaudi).

1951 Concluye una novela de corte realista, *I giovani del Po* [Los jóvenes del Po], que publicará unos años después en la revista *Officina*, entre enero de 1957 y abril de 1958. En el verano de ese año escribe *Il visconte dimezzato* [El vizconde demediado].

Viaja a la Unión Soviética. La correspondencia de su viaje aparece en *L'Unità* entre febrero y marzo del año siguiente, consiguiendo el Premio Saint-Vincent.

El 25 de octubre fallece su padre, del que años después (1962) trazará una semblanza en el cuento

«La strada di San Giovanni» [El camino de San Giovanni].

1952 Publica *II visconte dimezzato*, que obtiene un enorme éxito.

En mayo aparece el primer número del *Notiziario Einaudi*, catálogo de novedades editoriales con textos de Calvino, quien se encargará de su dirección a partir del n.º 7 de ese mismo año.

Publica en *Botteghe Oscure* (revista romana de literatura dirigida por Giorgio Bassani) el cuento «La formica argentina» [La hormiga argentina]. En los últimos meses de ese año aparecen los primeros cuentos de Marcovaldo.

1953-1955 En la revista romana *Nuovi argomenti* (fundada en 1953 por Alberto Moravia y Alberto Carocci) publica el cuento «Gli avanguardisti a Mentone» [Los vanguardistas en Mentón]. Publica, en la editorial Einaudi, *L'entrata in guerra* [La entrada en la guerra].

Empieza a ocuparse del proyecto de *Fiabe italiane* [Cuentos populares italianos], selección y transcripción de doscientos cuentos del folclore italiano.

Colabora asiduamente en el semanario marxista *II Contemporaneo*.

1956 Aparecen las *Fiabe italiane*, que tendrán una fantástica acogida. «En cuanto a trabajos que impliquen un cierto esfuerzo de estudio y de investigaciones bibliográficas hice el de los Cuentos populares italianos (1956); me ocupó un par de años y me gustaba, pero luego no seguí el camino del estudioso; me agrada más ser escritor y eso ya me hace sudar bastante.⁶»

Escribe el acto único *La panchina* [El banco], con música de Sergio Liberovici, que se representará en octubre en el Teatro Donizetti de Bérgamo.

1957 Publica en *Città aperta* (revista quincenal creada en por un grupo de intelectuales comunistas romanos disidentes) el cuento «La gran bonaccia delle Antille» [La gran bonanza de las Antillas].

Presenta su dimisión al PCI con una carta que publica el 7 de agosto el diario *L'Unità*. «Mi decisión de abandonar la condición de miembro del Partido no madura sino cuando comprendo que mis discrepancias con el Partido se han convertido en un obstáculo para cualquier participación política que yo pudiera tener.»

Publica *II barone rampante* [El barón rampante], con el que obtiene el Premio Viareggio, y, en el fascículo 20 de *Botteghe Oscure*, «La speculazione edilizia» [La especulación inmobiliaria].

1958 Publica, en *Nuova Corrente* (revista genovesa fundada en 1954), «La gallina di reparto» [La gallina de reparto], fragmento de la novela inédita *La collana della regina* [El collar de la reina] y, en *Nuovi argomenti*, «La nuvola de smog» [La nube de smog]. Aparece el volumen antológico *Racconti* [Cuentos], que al año siguiente recibirá el premio Bagutta.

Escribe los textos de cuatro canciones de Sergio Liberovici («Canzone triste», «Dove vola l'avvoltoio», «Il padrone del mondo» y «Oltre il ponte») y una de Fiorenzo Carpi («Sul verde fiume Po»), También la letra de una canción de Laura Betti, «La tigre», y la de «Turin-la-nuit», con música de Piero Santi.

Colabora en la revista *Passato e Presente* y en el semanario *Italia Domani*.

1959 Publica *II cavaliere inesistente* [El caballero inexistente]. Aparece el último número del *Notiziario Einaudi*.

Se crea la revista *II menabò di letteratura*, dirigida por Elio Vittorini y el propio Calvino.

En septiembre, en la Fenice de Venecia, se representa su cuento mímico «Allez-hop», con música de Luciano Berio.

En noviembre emprende viaje a los Estados Unidos, donde permanecerá seis meses, cuatro de ellos en Nueva York. La ciudad le produce una honda impresión. «Del otro lado del Atlántico, me siento parte de esa mayoría de italianos que van a Norteamérica con gran facilidad (...) y no de esa minoría que se queda en Italia, tal vez porque la primera vez que estuve en Norteamérica con mis padres tenía un año. Cuando ya adulto volví por primera vez a los Estados Unidos, tenía una grant de

la Ford Foundation que me daba derecho a ir por todos los Estados sin ninguna obligación. Naturalmente me di una vuelta viajando al Sur y también a California pero yo me sentía neoyorquino: mi ciudad es Nueva York.»⁷

1960 En el número 2 de *II menabò di letteratura* aparece el ensayo «Il mare dell'oggettività» [El mar de la objetividad].

Publica, en Einaudi, la trilogía *I nostri antenati* [Nuestros antepasados], que incluye *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente*.

1962 En abril conoce a Esther Judith Singer, traductora argentina de origen ruso que trabaja para organismos internacionales como la Unesco y la International Energy Agency. Calvino vive entre Roma, Turín, París y San Remo.

En el n.º 5 de *II menabò* aparece «La sfida al labirinto» [El reto al laberinto] *NOTA*; y, en el n.º 1 de *Questo e altro*, el cuento «La strada di San Giovanni».

1963 Publica Marcovaldo ovvero *Le stagioni in città* [Marcovaldo sea las estaciones en la ciudad]. Aparece *La giornata d'uno scrutatore* [La jornada de un escrutador].

1964 El 19 de febrero, en La Habana, se casa con Esther Judith Singer. «En mi vida he conocido a mujeres de gran fuerza. No podría vivir sin una mujer a mi lado. Soy sólo una parte de un ser bicéfalo y bisexuado, que es el auténtico organismo biológico y pensante.»⁸

El viaje a Cuba le permite visitar algunos lugares de su infancia. Se entrevista con varias personalidades de la isla, entre ellas, Ernesto Che Guevara.

Se establece en Roma. Cada dos semanas se desplaza a Turín para las reuniones de la editorial Einaudi.

En el n.º 7 de *II menabò* aparece el ensayo «L'antitesi operaia» [La antítesis obrera].

Aparecen en la revista *II Caffè* cuatro cómicomicas.

1965 Nace en Roma su hija Giovanna.

Publica *Le Cosmicomiche* [Las cómicomicas].

1966 El 12 de febrero fallece Elio Vittorini. Al año siguiente, en un número de *II menabò* dedicado al escritor siciliano, Calvino publica el ensayo «Vittorini: progettazione e letteratura» [Vittorini: planificación y literatura]*. La desaparición de Vittorini marcará un nuevo rumbo en la vida de Calvino, «...los años inmediatamente posteriores a su muerte coinciden con una toma de distancia por mi parte, con un cambio de ritmo (...). No es que disminuyera mi interés por lo que sucedía, pero dejé de sentir el impulso a estar en medio en primera persona. Sobre todo por el hecho, claro, de que dejé de ser joven. El stendhalismo, que había sido la filosofía práctica de mi juventud, termina en un momento dado. A lo mejor no es más que un proceso del metabolismo, algo que llega con la edad, había sido joven largo tiempo, a lo mejor demasiado, de repente sentí que debía empezar la vejez, sí, la vejez, tal vez con la esperanza de prolongarla empezándola antes.»⁹

1967 En julio se traslada con su familia a París. Aunque su intención inicial era la de permanecer cinco años, se queda hasta 1980, con frecuentes viajes a Italia.

Traduce *Les fleurs bleus* [Flores azules] de Raymond Queneau, autor que tendrá una influencia decisiva en sus nuevas creaciones literarias.

Publica en *Nuova corrente* (revista literaria genovesa fundada en 1954) el ensayo «Appunti sulla narrativa come processo combinatorio» [Notas sobre la narrativa como proceso combinatorio]. En la misma revista publica, además, *La cariocinesi* [Mitosis], y en *Rendiconti* (de Bolonia) «Il sangue, il mare» [La sangre, el mar], textos que luego incluirá en el volumen *Ti con zero* [Tiempo cero].

1968 Participa en dos seminarios dirigidos por Roland Barthes sobre *Sarrasine* de Balzac en la *Ecole des Hautes Etudes de la Sorbona* y en una semana de estudios semióticos en la Universidad de Urbino, entre cuyos invitados se cuenta Algirdas Julien Greimas.

En París frecuenta a Queneau y conoce a otros miembros del grupo Oulipo (*Ouvroir de littérature*

potentielle), como Georges Perec, François Le Lionnais, Jacques Roubaud y Paul Fournel.

Publica La memoria del mundo e altre storie cosmicomiche [Memoria del mundo y otras cósmicas].

1969 Aparece «Il castello dei destini incrociati» [El castillo de los destinos cruzados] en el volumen Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York, editado por Franco Maria Ricci. En la revista Il Caffè aparece «La decapitazione dei capi» [La decapitación de los jefes].

1970 Publica el volumen de cuentos Gli amori difficili [Los amores difíciles].

Publica una selección de pasajes del Orlando furioso de Ludovico Ariosto, que previamente había narrado en una emisión radiofónica.

Vuelve a ocuparse del mundo de las fábulas y escribe varios prólogos para ediciones de obras de autores como Basile, Lanza, Grimm, Perrault, más tarde recogidos (1980) en el volumen Sulla fiaba [De fábula].

1971 Dirige la colección Centopagine de la editorial Einaudi, colección en la que se editarán importantes textos breves de autores clásicos europeos.

En la miscelánea Adelphiana aparece «Dall'opaco» [De lo opaco]. Selecciona e introduce, para Einaudi, Teoria dei Quattro movimenti — Il Nuovo Mondo Amoroso, de Charles Fourier.

1972-1974 Publica Le città invisibili [Las ciudades invisibles].

En noviembre de 1972 participa en un déjeuner del Oulipo, del que, en febrero de 1973, se convertirá en membre étranger.

En el primer número de la edición italiana de la revista Playboy aparece «Il nome, il naso» [El nombre, la nariz].

En octubre de 1973 publica, en Einaudi, Il castello dei destini incrociati, con el añadido de un nuevo texto, La taverna dei destini incrociati [La taberna de los destinos cruzados].

En 1974 empieza a colaborar en el Corriere della Sera. Publica, entre otros, los artículos «Ricordo di una battaglia» [Recuerdo de una batalla] y «Autobiografia di uno spettatore» [Autobiografía de un espectador], que servirá además de prólogo a Quattro film, de Federico Fellini.

Para la serie radiofónica Le interviste impossibili escribe los diálogos «Montezuma» y «L'uomo di Neanderthal».

1975 Con el cuento «La corsa delle giraffe» [La carrera de las jirafas], publicado en el Corriere della Sera, empieza una serie protagonizada por el señor Palomar.

1976 Dicta conferencias en distintas ciudades norteamericanas. Viaja a México y Japón y publica varios artículos en el Corriere, que más tarde (1984) serán recogidos en Collezione di sabbia [Colección de arena]. «Italo Calvino, ligur de San Remo, se reveló como escritor en la inmediata posguerra y desde entonces ha publicado una veintena de libros, muchos de ellos traducidos en todo el mundo. En su formación han tenido un papel importante los años de trabajo editorial en Einaudi de Turin. Desde los años sesenta en adelante ha vivido sobre todo en París. En los setenta colaboró en el Corriere della Sera; desde 1980 es un colaborador habitual de La Repubblica.»¹⁰

Recibe en Viena el Staatspreis.

1978 Fallece su madre, que contaba 92 años de edad.

1979 Publica Se una notte d'inverno un viaggiatore [Si una noche de invierno un viajero].

Empieza a colaborar en el diario La Repubblica con cuentos, reseñas de libros y críticas de exposiciones de arte.

1980 Se instala de nuevo en Roma.

Publica Una pietra sopra. «Recogidos aquí por primera vez en volumen unos cuarenta ensayos de Italo Calvino, del año 1955 al 1980, entre los que figuran “El meollo del león”, “El mar de la objetividad”, “El reto al laberinto” y algunos inéditos. En ellos el escritor trata de poner en orden sus lecturas, sus preferencias, sus antipatías, sus proyectos. El horizonte cultural cambia repetidas veces a

su alrededor: de la “literatura comprometida” de la posguerra a la experiencia de las vanguardias internacionales, de las filosofías de la historia a la lingüística y a las “ciencias humanas”, del “rigor” al “deseo”. En este escenario en movimiento, seguimos el itinerario de alguien que trata de comprender y que nunca se siente plenamente satisfecho de sus intentos de ordenación. Ampliando continuamente su ángulo visual para abarcar los aspectos más alejados, Italo Calvino quiere seguir decidiendo en cada ocasión sus síes y sus noes, frente a una realidad cada vez más difícil de dominar.»¹¹

1981 Le conceden la Legión de Honor.

Edita Segni, cifre e lettere e altri saggi [Signos, cifras y letras y otros ensayos], de Raymond Queneau. Al año siguiente, como epílogo a la edición italiana de la *Petite cosmogonie portatile* del mismo autor (traducida por el poeta y ensayista Sergio Solmi), aparecerá su «Piccola guida alla piccola cosmogonia» [Pequeña guía a la cosmogonía portátil].

1982 Preside el jurado de la XXIX edición del Festival de Cine de Venecia.

En el teatro La Scala de Milán se representa *La Vera Storia* [La verdadera historia], ópera en dos actos escrita en colaboración con Luciano Berio. Del mismo año es *Duo*, acto musical que anuncia el futuro *Un re in ascolto* [Un rey a la escucha], que compone también con Berio.

Publica en FMR «Sapore sapere» [Sabor saber].

Edita una selección de cuentos de Tommaso Landolfi (*Le più belle pagine di Tommaso Landolfi*), con una nota final.

1983 Durante un mes es directeur d'études en la École des Hautes Etudes de la Sorbona. El 25 de enero imparte una lección magistral sobre Scienze et métaphore chez Galilée en el seminario de Algirdas Julien Greimas. En la Universidad de Nueva York («James Lecture») dicta, en inglés, la conferencia «Mundo escrito y mundo no escrito».

Selecciona y prologa *Racconti fantastici dell' Ottocento* [Cuentos fantásticos del XIX].

Publica Palomar.

1984 En abril viaja a Argentina y en septiembre a Sevilla, donde participa, con Borges, en un congreso sobre literatura fantástica celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Dicta, en castellano, la conferencia «La literatura fantástica y las letras italianas» (luego recogida en *Literatura fantástica*, Siruela, Madrid 1985, págs. 39-55).

Se representa en Salzburgo *Un re in ascolto*.

Publica *Collezione di sabbia*.

1985 Durante el verano prepara un ciclo de conferencias que iba a pronunciar en la Universidad de Harvard («Norton Lectures»). Son las *Six Memos for the Next Millennium* [Seis propuestas para el próximo milenio]. Sin embargo, el 6 de septiembre tuvo que ser ingresado en el hospital Santa Maria de la Scala de Siena, donde falleció de hemorragia cerebral en la madrugada del día 19 de dicho mes.

¹ Calvino alude a Harvard, a donde en realidad no llegó.

² *Palomar* se publicó en inglés en los Estados Unidos en septiembre de 1985.

³ Inédito, tomado de los manuscritos de las Norton Lectures. Algunas inserciones necesarias aparecen entre [corchetes]; las lecturas dudosas y conjeturales, entre paréntesis <antilambda>.

⁴ De una carta enviada por Calvino a Franco María Ricci y reproducida en el volumen Tarocchi, FMR, Parma 1969, luego incluida en 1990 en el volumen Ermita a Parigi. Pagine autobiografiche [Ermitaño en París. Páginas autobiográficas, Siruela, Madrid 1994, pág. 179, traducción de Ángel Sánchez-Gijón].

⁵ En «Questionario 1956», publicado en *Il Caffè*, IV, n.Q 1, enero 1956, más tarde recogido en *Ermitaño en París*, op. cit., págs. 21-29.

⁶ *Ermitaño* op. cit., pág. 29.

⁷ *Ermitaño* op. cit., pág. 270

⁸ En *Se una sera d'autunno uno scrittore*, entrevista de Ludovica Ripa di Meana, *L'Europeo*, XXXVI, 47, 17 de noviembre de 1980, págs. 84-91.

⁹ Ferdinando Camón, *IC. Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Garzanti, Milán 1973, pág. 191.

¹⁰ Nota biográfica de la primera edición de *Collezione di sabbia* (Garzanti, Milán 1984), cuya redacción pertenece, casi con seguridad, al propio Calvino.

¹¹ Texto de contraportada de la primera edición de *Una pietra sopra* (Einaudi, Turín 1980), cuya autoría, con toda probabilidad, es del propio Calvino.

Table of Contents

SEIS PROPUESTAS	4
SEIS PROPUESTAS PARA EL PRÓXIMO MILENIO	5
NOTA PRELIMINAR	6
SEIS PROPUESTAS PARA EL PRÓXIMO MILENIO	9
LEVEDAD	10
RAPIDEZ	24
EXACTITUD	35
VISIBILIDAD	47
MULTIPLICIDAD	56
EL ARTE DE EMPEZAR Y EL ARTE DE ACABAR3	66
NOTA BIBLIOGRÁFICA	75
CRONOLOGÍA	76
Notas a pie de página	81