

Si una noche de invierno un viajero:
un caso de novela abierta, según la teoría de Umberto Eco

TESINA

que para obtener el grado de
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS ITALIANAS)

presenta

KAREN TERERSA HERNÁNDEZ REBOLLAR

Asesor:

Dra. MARIPIA LAMBERTI

MÉXICO 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

SI UNA NOCHE DE INVIERNO UN VIAJERO: UN CASO DE NOVELA ABIERTA SEGÚN LA TEORÍA DE UMBERTO ECO

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I: LA EVOLUCIÓN TEMÁTICA EN LA OBRA DE ITALO CALVINO

Los tiempos de Italo Calvino

- 1.1 Los años del fascismo
- 1.2 Calvino neorrealista
- 1.3 Calvino fantástico
- 1.4 Calvino ensayista

CAPÍTULO II: TRUCOS ESTRUCTURALES EN *SI UNA NOCHE DE INVIERNO UN VIAJERO*

- 2.1 Sinopsis de la novela
- 2.2 Multiplicación de voces narrativas
- 2.3 “Il diario di Silas Flannery” o la génesis de la obra (metaliteratura)
- 2.4 El yo escritor y el yo lector determinados por la combinatoria y la intertextualidad

CAPÍTULO III: ¿*SI UNA NOCHE DE INVIERNO UN VIAJERO* ES OBRA ABIERTA?

- 3.1 Obra abierta según Umberto Eco y el experimentalismo de los años sesenta

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

A mis padres, por su apoyo y amor infinito. En particular a mi mamá por llenarme de ternura y cobijarme con ella toda mi vida.

A Nadia, por su ayuda, paciencia, comprensión e inconmensurable amor en esta travesía llamada vida.

A la Dra. Mariapía Lamberti, por compartir conmigo sus conocimientos y su tiempo para ordenar estos pensamientos y palabras.

A mi tío Marce, por su apoyo incondicional desde mi primer día de vida hasta el día de hoy, sin duda es el tío consentido.

A la Vida, por dejarme renacer y estar aquí hoy

INTRODUCCIÓN

Esta investigación tuvo su origen en una clase de Crítica literaria impartida por la doctora Esther Cohen, misma que se convirtió en el primer acercamiento a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: desde entonces la idea de leer, releer, comprender, analizar, y posteriormente adoptar esta novela como materia prima para este trabajo me ha acompañado.

Se una notte d'inverno un viaggiatore me remitió inmediatamente a *Obra abierta* de Umberto Eco; ésta es una obra fundacional en la estética y teoría de la recepción, y pareciera que *Se una notte d'inverno un viaggiatore* es una obra *ad hoc* para *Obra abierta*, como si Eco teorizara y Calvino novelara; por lo tanto esta investigación tiene como objetivo empatar la teoría de la obra abierta con el desarrollo de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Eco postula la obra de arte como un producto incompleto que debe ser completado por la interpretación del receptor. En particular, la literatura es considerada como un juego de estrategias: estrategias estructurales (autor) y estrategias interpretativas (lector).

Tanto Calvino como Eco buscaban estimular nuevos modos de lectura confiriéndole al lector o usuario autonomía y libertad, convirtiéndolo en elemento narratológico y no sólo dejándolo como una implicación de la lectura. Ambos autores dejan claro que la cooperación del lector no es externa a la forma artística, sino que está implícita en ella.

Una investigación siempre lleva al descubrimiento; así esta relación me llevó a conceptos como el de intertextualidad, potencialidad, multiplicidad y narratología, fundamentales en la obra calviniana, y para la comprensión de la misma; por esta razón son incluidos como apartados en este trabajo.

Italo Calvino crea un mecanismo generativo en cuyo engranaje incluye la multiplicación pronominal de las voces narrativas; incluye también la multiplicidad de historias, de personajes, de géneros representados por cada uno de los diez *incipit* que constituyen la novela; la inclusión autorreferencial de “El diario di Silas

Flannery” y el concepto de que el hombre es una combinación de experiencias que determinan la forma de crear y de leer.

Se una notte d'inverno un viaggiatore es una novela que Calvino construye, sin duda, recogiendo las teorías de vanguardia de su época, es teoría literaria y literatura al mismo tiempo y se convierte en novela de vanguardia y luego posmoderna. Nuestro autor proponía otra manera de tener contacto con los temas literarios, proponía como tema literario la novela misma, haciendo un ejercicio metaliterario. Él nos da un ejemplo claro de lo que será la mutación del texto y las nuevas formas de leer para el tercer milenio.

En el primer capítulo mi intención es explicar los tres aspectos de la obra calviniana y demostrar que no todo gira alrededor de una sola perspectiva.

El joven Calvino empieza escribiendo afectado por los acontecimientos bélicos que vivía Italia y toda Europa; en aquellos años se conoce al Calvino comprometido que se suma a los escritores neorrealistas; pero él no estaba destinado a desaparecer con dicho movimiento; al contrario, con el pasar de los años se muda a París y ahí se empapa de las teorías de la neovanguardia como el estructuralismo y la semiótica y se convierte en miembro extranjero del OULIPO; nuestro escritor también deja espacio para la labor ensayística en la cual va a cimentar y explicar teóricamente su obra; en otras ocasiones reflejará el gusto obsesivo que tenía por lo minucioso y detallista, que en realidad servía para subsanar la distracción que tenía en la vida cotidiana y que él mismo confiesa.

En este capítulo se deja claro que la obra calviniana no sólo madura como el escritor, sino que también evoluciona en su temática y en su técnica narrativa; cosa que no sucede con muchos escritores.

El segundo capítulo se desarrolla mediante el abordaje y análisis de tres conceptos clave y recurrentes en la obra del escritor italiano: metaliteratura, combinatoria y multiplicidad; para lo cual empiezo ubicándome en el argumento de la novela, mediante una sinopsis, para luego mostrar que *Se una notte d'inverno un viaggiatore* es un ejercicio metaliterario y la mejor prueba de esto es “Il diario di

Silas Flannery”, ya que es un capítulo autorreflexivo; además de ello esta novela tiene una condición de polivalente, y por si fuera poco, Italo Calvino, la aprovecha para validar su ensayo “Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)” en el cual dice que todo es una combinación de elementos dados para crear otros órdenes, otras historias. La multiplicidad se refiere a la multiplicidad de estilos literarios, donde el placer de la lectura se multiplica a través de los *incipit*; mismos que también se pueden leer como ejemplo de potencialidad.

Finalmente en el tercer capítulo explico porque *Se una notte d'inverno un viaggiatore* es obra abierta según la teoría de Umberto Eco y como estos dos autores le confieren al lector un lugar activo y hasta lo envisten de poder creador (mediante su interpretación) en el ejercicio de creación literaria.

CAPÍTULO I

LA EVOLUCIÓN TEMÁTICA EN LA OBRA DE ITALO CALVINO

Italo Calvino, narrador y ensayista de la segunda mitad del siglo XX, madura y evoluciona como hombre y también como escritor. Este proceso de maduración implica dentro de su obra literaria un cambio en su temática. Calvino comienza su actividad literaria abordando temáticas realistas para luego cambiarlas por fantásticas. Para comprender este proceso conviene hacer una retrospectiva de su vida, ya que la literatura calviniana se comprende mejor conociendo el momento histórico, político y literario que le tocó vivir.

1.1 Los años del fascismo

El fascismo es un movimiento fundado en Italia por Benito Mussolini en 1919. Éste conquista el poder en 1922, y en 1925 se instaura oficialmente la dictadura. El fascismo reclamaba la unidad nacional a la cual se debían subordinar todos los demás intereses; con el curso de los años, el fascismo radicaliza sus posiciones censurando la libertad de expresión, y persigue a aquellos que critican el gobierno, expresando opiniones diferentes del pensamiento oficial; de esta manera ese movimiento se convirtió en un gobierno autoritario y antidemocrático. Para combatir esta represión nació el antifascismo. Años más tarde empieza la segunda Guerra Mundial en Europa con la invasión alemana a Polonia el 1 de septiembre de 1939. Dos días más tarde, Francia y Gran Bretaña hacen su declaración de guerra contra Alemania. Después, en 1940, Italia le declara la guerra a Francia y a Gran Bretaña, aliándose con Alemania y Japón, y luego de seis años de dura lucha, el 14 de agosto de 1945, se declara el final de la guerra con la victoria de los Aliados, Francia y Gran Bretaña, a los que se suman posteriormente Estados Unidos y Rusia.

El 8 de septiembre de 1943 Italia se había quedado dividida en dos: en el centro-sur la monarquía, gobernada por el general Badoglio que había sustituido a Mussolini después de que éste había sido depuesto de su cargo y acusado de alta traición, pues había firmado una paz separada con los aliados que empezaron a remontar la península. En el norte, o sea en la parte continental de Italia, Mussolini,

protegido y apoyado por Hitler que había facilitado su fuga de la cárcel, crea la República Social Italiana que se aliada con los alemanes, y cuenta con su propio ejército. Sin embargo, buena parte de la población está en contra de esta situación y muchos se organizan en una lucha clandestina que tiene como fin “resistir” contra este gobierno hasta que lleguen los aliados. Se forman así los grupos partisanos en esta guerra de guerrillas que se nombra Resistencia.

Todas estas vicisitudes históricas se traducirán en un movimiento llamado Neorrealismo que involucra cine y literatura. Una vez más la literatura se convertirá en el espejo de una época. Este periodo histórico se distingue por el surgimiento de una generación de escritores con el compromiso de actuar en el sentido literario y político, es decir intervenir en la vida cultural y política de Italia. “tratta di una letteratura di memoria, dall’andamento cronachistico, autobiografica [...] affidata in gran parte alla nuda registrazione dei fatti, o talvolta a una più complessa rielaborazione narrativa, che peraltro abbastanza raramente dà spazio al romanzesco” como escribe Giuseppina Agnoletto en su artículo dedicado a “Guerra e Resistenza”.¹

Entonces con el Neorrealismo la realidad popular se coloca en primer plano cuando el escritor, el cineasta y el intelectual comienzan a “pintar” la realidad sin máscaras, a describir las condiciones de vida tal y como son; se encargan de describir con realismo la crueldad del hambre, la miseria, el sufrimiento del pueblo oprimido, por lo cual la obra literaria se despoja de los ornamentos lingüísticos y usa un lenguaje coloquial con términos populares o pertenecientes a los diversos dialectos de la península; además de la lucha por deshacerse de los viejos moldes literarios temáticos, se encarga de que en sus páginas se lea el hambre, la muerte, el dolor productos de una guerra.

El Neorrealismo da origen a la figura del intelectual comprometido con su momento histórico y sobre todo con su sociedad. Es entonces cuando se reduce la separación entre los intelectuales y el pueblo, es así como el escritor o el ideólogo, además de dedicarse a su actividad, también interviene con sentido democrático en la

¹ Giuseppina Agnoletto, “Guerra e Resistenza” en Mariapia Lamberti y Franca Bizzoni eds., *Palabras, poetas e imágenes* de Italia. P.89.

vida política de su país. Esta doble función caracteriza a toda una generación de jóvenes escritores incluyendo a Calvino.

1.2 Calvino neorrealista

Italo Calvino había nacido en 1923 en Santiago de las Vegas, cerca de la Habana, en medio de una familia italiana de formación científica: su padre fue agrónomo, su madre botánica, su hermano geólogo y sus tíos químicos; esto mantuvo siempre la curiosidad científica latente en él, misma que más tarde abordaría bajo una perspectiva literaria, transgrediendo las fronteras de lo real para combinarlo con lo científico y lo fantástico.

En 1925 la familia regresó a Italia. Durante su infancia el futuro escritor recibió una educación laica y antifascista, de acuerdo con la actitud de sus padres que se consideraban a sí mismos librepensadores. Tan sólo para calificar la ideología política del padre se han usado adjetivos como familia “mazziniana”, anticlerical y masona; el joven Italo fue anarquista y socialista reformista.

Con lo anterior se entiende el pensamiento libre e ideológicamente comprometido que enmarcaba el ambiente familiar de los Calvino: no es de extrañar, entonces, que todo esto ayudara a delinear la posición intelectual y política de Italo Calvino, que más tarde se podrá leer en su propio trabajo literario.

Todos los acontecimientos antes mencionados son el marco que cobija el nacimiento de obras como *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), *Ultimo viene il corvo* (1949), *La giornata di uno scrutatore* (1963).

Tras interrumpir sus estudios universitarios, al empezar la Segunda Guerra Mundial, en 1943, Calvino fue llamado al servicio militar por la República Social Italiana, el gobierno mussoliniano del Norte. Calvino desertó y se unió a la Brigadas Partisanas Garibaldi junto con su hermano, mientras sus padres quedaban como rehenes de los alemanes. Participó en la guerra con los partisanos y sus vivencias quedaron plasmadas en una de las obras maestras de la narrativa de la resistencia: *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), con la cual no aborda el tema de la guerra como memorias o testimonio de los horrores de la misma, sino que crea una historia de un

singular personaje partisano, un muchacho, casi todavía niño, obligado a convivir con la violencia de un mundo cruel, y que, para ser aceptado en el mundo de los adultos, llegará a ser héroe robando una pistola a un soldado alemán. Los hechos, los hombres, los sentimientos son vistos a través de los ojos de un muchacho llamado Pin.

Otra obra narrativa de Calvino que se inscribe en el clima neorrealista es la colección de cuentos que tiene por título *Ultimo viene il corvo*, que se mantienen en el ámbito del modelo formal de la fábula, a pesar de narrar hechos de guerra.

Italo Calvino escribió en la introducción a la edición de 1964 de *Il sentiero dei nidi di ragno*: “Il neorealismo non fu una scuola. Fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche o specialmente delle Italie fino allora più inedite per la letteratura”.² En un momento histórico en el cual la libertad de hablar fue para la gente (no sólo para el escritor) un motivo para contar sus vivencias, dice también Calvino en esta misma introducción y con este mismo propósito que “i più giovani non ce ne sentivamo schiacciati, vinti, bruciati, ma vincitori, spinti dalla carica propulsiva della battaglia appena conclusa, depositari esclusivi d’una sua eredità”.³

Terminada la guerra, Calvino se inscribe en el Partido Comunista, ya que en aquel momento lo que contaba era la acción y los comunistas eran la fuerza más activa y organizada. Calvino desarrolla una intensa actividad política en favor de este partido y se pone en contacto con el grupo de intelectuales antifascistas que trabajan para la editorial Einaudi, en particular con Cesare Pavese.

En la producción narrativa calviniana hay obras que son emblemáticas, pues representan el paso de lo realista a lo fantástico: en esta transición se puede citar *Marcovaldo* y *Gli amori difficili*, conjunto de cuentos de los que se puede decir que son el entrenamiento que llevará a Calvino a una fase verdaderamente prolífica y original, ya que con este par de obras los lectores calvinianos pasaremos de los nidos de araña al barón que se trepa a los árboles, a un hombre partido en dos, al origen de

² Italo Calvino, “Introduzione” a *Il sentiero dei nidi di ragno*, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 7.

la vida con Qfwfq hasta llegar al placer de la lectura, demostrando con ello el dominio que Calvino adquirió del género narrativo y la temática fantástica.

Marcovaldo es especialmente importante porque se publica en dos partes. La primera en 1958 y la segunda en 1963. Estas fechas son significativas ya que permiten apreciar la evolución del autor. En 1958 Calvino estaba muy próximo a los temas realistas y su rompimiento con el PCI estaba cercano, mientras que en 1963 se perfilaba un viraje hacia lo fantástico en la temática de su obra. *Marcovaldo* es una colección de cuentos compuestos de veinte historias que corresponden a las cuatro estaciones, en razón de cinco por cada estación, y se desarrolla durante el lapso de cinco años. Quizá estas historias sean una forma de compartir, con los lectores, el amor que sus padres le enseñaron por la naturaleza. Rindiendo un homenaje a la tradición bucólica Italo Calvino dibuja a un Marcovaldo ciudadano amante de la naturaleza y con una preocupación ecológica adelantada a su tiempo. Es interesante advertir la forma como Calvino hace ver cómo el progreso le quita espacio a la naturaleza. En esta queja velada y constante, el personaje no deja de añorar un despertar con el canto de las aves y no con el del despertador, la oscuridad natural de la noche, los prados y no los camellones.

En 1970 Calvino reúne quince relatos bajo el título *Gli amori difficili*, cuya estructura se compone de dos partes: la primera da título a todo el libro y en ella se cuentan las historias de diferentes parejas que nos hablan del amor; obviamente el amor visto a través de los ojos de Calvino; por lo cual no se pueden esperar historias de amor convencional, porque el autor se sirve de incidentes singulares para abordar un tema tan recurrente y tan aplaudido: la historia del hombre que viaja en tren durante un largo trayecto para ver a su novia, y cuando la ve descubre que la mejor parte de su experiencia fue el viaje porque lo sometía al ansia de la espera; o la historia de la mujer que pierde el traje de baño en la playa, con toda la vergüenza a la que se somete por este percance.

Con estas historias Calvino deja claro que el mundo es complejo y contradictorio, negándose a las historias de amor banales y con final feliz.

La segunda parte se llama “La vita difficile” y se compone de dos cuentos largos: “La nuvola di smog” y “La formica argentina” en los cuales sus personajes se enfrentan a una nube de smog y a todos los efectos de la contaminación causada por el hombre, y a una plaga de hormigas (pero que pueden simbolizar otras plagas) que está presente en la vida cotidiana de los protagonistas.

1.3 Calvino fantástico

Calvino va a residir en París en 1964. En 1968 participa en los seminarios que imparte Roland Barthes sobre *Sarrasine* de Balzac en la Escuela de Altos Estudios de la Sorbona. También asiste a una semana de estudios semióticos en Urbino. En este mismo año Quenau lo presentará con miembros del OULIPO (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) y para 1972 Calvino es nombrado miembro extranjero de la OULIPO. Es así como asistimos al inicio de otra fase en su carrera como escritor, ya que el contacto directo con la cultura francesa, el estructuralismo y la semiótica se convierte en caldo de cultivo para la transición del escritor al periodo combinatorio o fantástico. Calvino explica su gusto por lo fantástico diciendo que la fantasía y lo fantástico implican una “levitazione, l’accettazione d’un’altra logica che porta su altri oggetti e altri nessi da quelli della esperienza quotidiana o delle convenzioni letterarie dominanti”.⁴

Calvino se refiere al OULIPO así: “Un altro incontro tra matematica e letteratura si celebra invece in Francia sotto il segno del divertimento e della fumisteria”.⁵

El OULIPO fue fundado en París, en noviembre de 1960 por Raymond Quenau (miembro del colegio de Patafísica y director de la Encyclopédie de la Pléiade): entre sus miembros contaba con François Le Lionnais (matemático), Noël Arnaud, Marcel Bénabou, Marcel Duchamp, Luc Étienne, George Pérec, Jacques Roubaud y Albert-Marie Schmidt entre otros. La diversidad de disciplinas entre los integrantes se

⁴ Italo Calvino, “Definizioni di territorio: il fantastico”, *Una pietra sopra*, p. 215.

⁵ Italo Calvino, “Cibernetica e fantasmi”, *Una pietra sopra*, p. 169.

aprecia enseguida y la multidisciplinariedad es justamente una de las características de este grupo.

El OULIPO no quería ser considerado como un movimiento literario, sino como un laboratorio, un espacio creado a propósito para la experimentación; pero no científica, sino literaria. Pocas veces la literatura había sido vista como ejercicio de creación a través de las operaciones combinatorias y/o aleatorias; como ejercicio de juego, de juego con las palabras; los miembros del OULIPO querían quitar esa imagen solemne y sobria, y casi inspiracional, de hacer literatura.

Los oulipianos se pusieron como objetivos dos tipos de labores: la primera fue inventar estructuras, formas o nuevos retos que les permitieran la producción de obras originales; la segunda labor consiste en examinar antiguas obras literarias para encontrar las huellas de la utilización de estructuras, formas o restricciones.

El material creativo de este singular taller son las palabras: crear jugando con las palabras, jugar creando palabras. La primera regla que debe observarse para desatar la creación es la constricción, es decir reconoce que se le han impuesto límites formales a los textos y los nuevos autores se obligan a romper como salidas creativas.

Algunos mecanismos de creación literaria utilizados preferentemente por el OULIPO son los siguientes:

Anagrama: Transposición de las letras de una palabra o sentencia, de la que resulta otra palabra o sentencia distinta (amor, Roma, Omar, mora, ramo...).

Lipograma: Texto en el que se omiten deliberadamente todas las voces que contienen determinada letra o grupo de letras. El ejemplo más conocido de esto lo ofrece Perec en su obra *La disparition*, en la que aplica la constricción del lipograma (suprimir una letra); en este caso, se elimina totalmente la vocal “e” que es la más común en francés.

Palíndromo: Palabra o frase que se lee igual de izquierda a derecha y viceversa (Adán no calla con nada, Amo la pacífica paloma)

También el **monovocalismo** (utilizar sólo una vocal) y el homofonismo se emplearon como constricciones fonéticas. Se puede pensar que la constricción

bloquea la imaginación y la fluidez del pensamiento, pero no es así; pues, en realidad las estimula y despierta.

Bénabou, miembro de la segunda generación del OULIPO, como dice Silvina Freira, su entrevistadora, “insiste desde siempre en lo que constituye la aparente paradoja de la restricción: en lugar de bloquear la imaginación por sus exigencias arbitrarias, sirve al contrario para despertarla o estimularla. Es cierto que el mecanismo se explica con bastante facilidad: la elección de una limitación lingüística o semántica fuerte permite soslayar o ignorar todas las demás restricciones que escapan más fácilmente a nuestro control.”⁶

Con esta concepción y métodos creativos y creadores OULIPO pone en escena, con recurrencia, el término *literatura potencial*. Santos Unamuno dice que “esta literatura se basa en la noción de *contrainte*, de restricción. La idea del escritor potencial consistiría en inventar nuevas fórmulas o restricciones, procedimientos sistemáticos y científicos con el fin de producir obras literarias”.⁷

Lo potencial es aquello que está latente, esperando ser descubierto por el lector; ser leído entre líneas; es decir ser interpretado de una y otra y otra y otra manera. Lo potencial se revela al lector obedeciendo su propia historia personal. Dice a este propósito Cécile de Bary:

Para Bénabou la potencialidad “se apoya en la idea de que hay, en un texto dado, mucho más de lo que muestran las evidencias de la percepción inmediata. Por tanto la potencialidad tiene que ver primero con la lectura de los textos que ya existen. Flaubert ya señalaba en su correspondencia que de nada servía escribir, que bastaba con encontrar nuevas direcciones en textos ya existentes. Pero la potencialidad también se aplica a la creación literaria. Los oulipianos pretenden crear textos que tengan esa virtud de potencialidad, de ahí su interés por la combinatoria. Se trata de obtener a partir de un número muy reducido de elementos un conjunto muy amplio. Se puede por ejemplo, partiendo de 10 sonetos, crear la potencialidad de los *Cien mil millares de poemas*, tal y como demostró Raymond Queneau.”⁸

Sobre literatura combinatoria también Calvino escribió en “Cibernetica e fantasmí” conferencia dictada en 1967 en varias partes del mundo y repetida con variantes y diversos títulos:

⁶ Entrevista de Silvina Freira a Marcel Bénabou, *Página 12*.

⁷ Enrique Santos Unamuno, *Laberintos de papel*, p. 83.

⁸ Cécile de Bary “Entrevista a Marcel Bénabou”. *Quimera* n° 244, mayo 2004.

la letteratura è tutta implicita nel linguaggio, è solo permutazione d'un insieme finito di elementi e funzioni [...]. La battaglia della letteratura è appunto uno sforzo per uscire fuori dei confini del linguaggio; dall'orlo estremo del dicibile che essa si protende; è il richiamo di ciò che è fuori dal vocabolario che muove la letteratura.⁹

Lo potencial es aquello que puede o debe completar el lector, aquello en lo que la intervención del lector es básica para colmar la propuesta creativa del autor y el texto.

Es justo en este instante que asistimos al punto de encuentro entre la teoría y la obra calviniana con la teoría de obra abierta de Umberto Eco.

Como dice Enrique Santos Unamuno, “Sin duda, la experiencia oulipiana de Calvino marcó profundamente sus concepciones poéticas. A pesar de las continuas reflexiones y cambios propios del recorrido del escritor italiano, la idea lúdica, combinatoria y cibernética de la creación literaria típica del OULIPO, seguirá siendo una constante hasta su muerte”.¹⁰

Como resultado de todas estas teorías nacen obras como *Le cosmicomiche* (1965) y *Ti con zero* (1967), de inspiración originalmente de ciencia ficción; después *Il castello* y *La taverna dei destini incrociati* (1969-1973), *Le città invisibili* (1972), *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), *Palomar* (1983), *Sotto il sole giaguaro* (1986).

Una vez dejados los personajes del pueblo y las historias narradas de manera tradicional (planteamiento, nudo y desenlace) Calvino abraza la fantasía escribiendo en el curso de diez años tres novelas publicadas por separado: *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957), *Il cavaliere inesistente* (1959) que en conjunto se conocerán como *I nostri antenati*.

El autor italiano inicia la década de los '50 escribiendo *Il visconte dimezzato*. Lo que acontece es narrado por el sobrino del protagonista (un narrador-personaje) testigo de todo lo que pasa. El tío del narrador, Medardo, durante la guerra de los Treinta Años contra los turcos (o sea a principio del siglo XVII), es cortado en dos verticalmente por una bala de cañón. Los médicos habían encontrado primero la parte derecha, la cuidaron y la pusieron en condiciones para vivir; ésta regresa a su

⁹ Italo Calvino, “Cibernetica e fantasmi”, *Una pietra sopra*, p. 174.

¹⁰ Enrique Santos Unamuno, *op. cit.*, p. 83.

patria y se muestra malvada y cruel, en cada uno de sus actos emite sentencias terribles, causa incidentes, quema casas, siembra el terror...

En un momento dado se difunde la noticia de una doble naturaleza de Medardo: el vizconde destruye y construye. La mitad buena había sido encontrada y curada también; regresa a su tierra para hacer el bien, como la mala, el mal; las dos mitades se retan a duelo por el amor de Pamela, el doctor Trelawney se aprovecha del hecho que los dos han quedado heridos y los cose para regresar a la normalidad al vizconde. Interesante manera la que tiene Italo Calvino de simbolizar la dualidad humana: el bien y el mal. Él deja claro que en el hombre cohabitan ambas partes, que los extremos no son buenos; por lo tanto lo mejor es buscar el equilibrio.

Para 1957 Calvino escribe *Il barone rampante* que cuenta la historia de Cosimo Piovasco di Rondò, barón de Ombrosa que, a la edad de doce años, en 1767, y después de un castigo de su padre por haberse quejado de la educación autoritaria, decide subir a los árboles y hace la promesa de no bajar jamás; de esta manera construye su propio mundo aéreo.

Cosimo causa diferentes reacciones: la gente se burla, sus padres lo desprecian y muchos más lo observan con curiosidad. El barón se construye su mundo perfectamente autosuficiente sobre los árboles, en él lee los libros que su hermano le lleva, se enamora, cuida de su casa (los árboles) y de los animales, viaja de árbol en árbol y se convence que desde ellos la vida se comprende mejor. Es entonces que comienza a escribir un proyecto de un Estado ideal fundado sobre los árboles, del cual le manda una copia a Diderot. Con el tiempo cobra fama y hasta va a verlo Napoleón y tiene un fugaz encuentro con Andrei Volkonski. Ya enfermo, el barón se agarra de un globo (recién inventado por Mongolfier), y vuela sobre el mar; después de ese instante, no se vuelve a saber más de Cosimo Piovasco.

Nuestro escritor logra delinear a un personaje con convicciones que van en contra de las convenciones; Cosimo es un rebelde intelectual que siempre tiene un ángulo diferente de la vida por dos razones: por su propia esencia y naturaleza y porque mira a la sociedad desde lo alto. Con esta narración tradicional, pero alegórica, logra simbolizar a un rebelde contra la sociedad.

En 1959 nuestro autor escribe *Il cavaliere inesistente*, obra totalmente de inspiración fantástica. Agilulfo es un caballero que combate en el ejército de Carlo Magno, que sólo a fuerza de fe y voluntad anima su armadura, pero en realidad no existe: no hay cuerpo, bajo la armadura hay sólo vacío.

El guerrero es inexistente, no tiene decisión ajena a las órdenes o a la lógica, es como un autómatas que obedece sin cuestionarlo. El personaje de esta novela tiene un paralelismo con el hombre moderno que actúa por inercia, preso de la enajenación de la modernidad y con la “inteligencia” artificial.

Corre el año de 1965 e Italo Calvino le anticipa, en una carta, a Vicari (director de la revista *Il Caffé*) que escribirá “una cosa del tutto nuova”, de la cual pretende completar treinta páginas, refiriéndose así a *Le cosmicomiche*, quizá la primera noticia pública que se tenga de este texto.

El mismo Calvino nos ofrece una explicación, en la introducción de *Ti con zero*, de la intención de la obra y del origen del título:

Combinando en una sola palabra los dos adjetivos *cósmico* y *cómico* he tratado de juntar varias cosas que me importan mucho. Para mí el elemento cósmico no responde tanto a la sollicitación de la actualidad “espacial” como al intento de ponerme en relación con algo mucho más antiguo [...]. La expresión cómico tiene una historia gloriosa en las antiguas clasificaciones de los estilos de la literatura clásica [...] tal vez más sencillamente pensaba en las películas cómicas del cine mudo [...].¹¹

Con este libro Italo Calvino amalgama teorías científicas acerca de la creación del universo con su propia imaginación (el mismo autor explica que cada cosmicómica tiene su origen en una frase leída en un libro científico); dichas teorías son expresadas a través de la voz de un narrador, Qfwfq, quien nos lleva a presenciar el origen del mundo.

Escuchar la voz de este personaje es como escuchar la voz de un anciano cuentacuentos: sólo que éste cuenta historias de las cuales él fue testigo; al mismo tiempo escuchar a Qfwfq equivale a escuchar la voz del tiempo, del personaje sin rasgos definidos y simultáneamente pluriforme capaz de hacer las veces de un

¹¹ Italo Calvino, “Introducción” a *Tiempo cero*, trad. de Aurora Bernárdez. p. 8. Cito la versión en español ya que hay diferencia entre ésta y la versión italiana; siendo la primera más adecuada para mi trabajo.

dinosaurio o de una célula.

Le cosmicomiche revelan una fascinación por el espacio y por la ciencia por parte de nuestro escritor: para él el espacio significa salir de una frontera terrestre limitada y establecer relaciones de conocimiento con el espacio interestelar, es decir hacer conocido lo desconocido; y conocer sólo se logra a través de la experimentación. Con esta obra queda de manifiesto que la ciencia a Calvino le da tres placeres: el primero es la experimentación científica *per se*, el segundo es la experimentación literaria al combinar los métodos matemáticos con juegos lingüísticos y con la imaginación, y el tercero es el divertimento, mismo que se percibe con claridad cuando se leen *Le cosmicomiche*.

En 1972 Calvino escribe *Le città invisibili*, todas inventadas y bautizadas con nombre de mujer. Estas “ciudades” literarias nacieron a diferentes ritmos de sus carpetas temáticas en las cuales él guardaba sus escritos; así en su lista de posibles libros se encontraban páginas que trataban de objetos, de animales, de héroes históricos, de los cinco sentidos, de la mitología, como el mismo autor explica en la conferencia que dictó (1983) en la Columbia University de Nueva York y que más tarde se convirtió en la introducción al libro; en la misma fuente también explica:

Así en los últimos años llevé conmigo este libro de las ciudades, escribiendo de vez en cuando, fragmentariamente, pasando por fases diferentes. Durante un período se me ocurrían sólo ciudades tristes, y en otro sólo ciudades alegres; hubo un tiempo en que comparaba la ciudad con el cielo estrellado, en cambio en otro momento hablaba siempre de las basuras que se van extendiendo día a día fuera de las ciudades. Se había convertido en una suerte de diario que seguía mis humores y mis reflexiones; todo terminaba por transformarse en imágenes de ciudades: los libros que leía, las exposiciones de arte que visitaba, las discusiones con mis amigos [...].¹²

Le città invisibili son cincuenta y cinco ciudades (once capítulos subdivididos en cinco partes, todos ellos con títulos que son nombres de mujer). Luego Calvino se permite elegir a uno de los viajeros más grandes de la historia y de la literatura: Marco Polo, para convertirlo en su protagonista.

¹² Italo Calvino, *Sobre las ciudades invisibles*, Conferencia dictada en 1983 para Columbia University, NY.
www.dooss.org

Dice José Carlos Rovira: “Fundar literariamente una ciudad es en cualquier caso un recurso descriptivo o un recurso imaginario, teniendo que ver el primero con lo que llamaríamos arquitecturas reales y el segundo con las arquitecturas ficticias e incluso fantásticas. Fundar literariamente una ciudad puede ser también la idea de la misma: algunas urbes son la idea que de ellas ha construido la literatura”.¹³

Efectivamente, a través de la imaginación Calvino (en la voz de Marco Polo) describe varias ciudades al gran Kublai Kan, emperador de los tártaros; es decir que él mismo debió trazar su propio mapa mental, derivado de sus experiencias como viajero del mundo; luego pudo configurar un territorio imaginario llamado “ciudades invisibles” mismas que, irónicamente, dejaron de ser invisibles gracias a la mente del escritor y del lector.

Nuestro autor percibe las ciudades como unas especies de laberintos en los cuales uno se puede perder, y para salir de ellas se ofrece una puerta, por lo menos; paralelamente a este texto, escribe una apología de las ciudades que se convierten en encuentros de culturas, tránsito fluido y libre de personas, así como permanencia; quizá esto le daba una imagen más cosmopolita a aquellas antiguas ciudades que creían vivir en la modernidad y desarrollo sin imaginar lo que estaba por venir.

Fundadas desde el gran archivo que es la memoria y materializadas a través de la oralidad de Marco Polo, las ciudades invisibles dejan de serlo para convertirse en posible bosquejo de la imaginación del lector y del artista en general, como sucedió con el español Pedro Cano quien en 1984 conoce a Italo Calvino y empieza a pintar diez de las ciudades invisibles.

A la muerte del escritor, Esther Calvino le pide que pinte toda las ciudades, y así sucede. Desde entonces las ciudades dejaron de ser invisibles; ahora son perceptibles no sólo con la imaginación sino también con la vista; además robaron un poco del espíritu aventurero de Marco Polo y también se convirtieron en viajeras al seguir un recorrido itinerante a través de Italia. Caso sublime donde el artista inspira

¹³ José Carlos Rovira, “Borges, Calvino y la fundación literaria de ciudades” en *Coloquio internacional: Borges, Calvino, la literatura. Vol2, p. 85.*

al artista y el arte crea arte.

Cristina Secci ofrece en su artículo para la Cátedra Extraordinaria Italo Calvino, “*Le città invisibili: mostra itinerante tra letteratura e pittura*”, una rápida panorámica desde la concepción de la novela (valiéndose de la multicitada nota preliminar que años más tarde escribiera el propio Calvino) y luego mencionando el encuentro que se da por primera vez entre los dos artistas en una galería en 1984; ese mismo día Esther Calvino le regala a Cano una primera edición de *Le città invisibili* y le sugiere que lo lea y lo convierta en pintura. Desde ese momento la novela pasó a ser compañera inseparable del pintor. Finalmente Pedro Cano se decidió a darle forma a las ciudades a través de la acuarela, como nos explica Secci: “È risaputo che la tecnica dell’acquarello è considerata ideale per dare il senso di qualcosa di evanescente o di onirico. E difatti l’acquarello si appropria dell’immagine e attraverso il velo che l’acqua impone sull’immagine, crea sovrapposizioni, nuove distanze tra gli oggetti.”¹⁴

En esta etapa de cambio, y después de seis años de silencio literario llega *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (1979), la última novela del escritor y uno de los pilares de la literatura contemporánea, porque propone técnicas narrativas a desarrollar en el terreno de la novelística actual.

El nacimiento de *Se una notte d’inverno un viaggiatore* no fue algo accidental: fue el resultado del contacto de Calvino con el OULIPO. *Se una notte d’inverno un viaggiatore* fue resultado de esa “ambición” literaria que tenía Calvino de trascender las fronteras de lo convencional, de lo finito, de lo reconocible como estilo; todo esto lleva a Calvino a buscar, a experimentar y a encontrar métodos diferentes de creación literaria.

El último libro de narrativa, pero ya no novela, de Italo Calvino fue *Palomar*, escrito en 1983; respecto a su estructura comenta Beno Weiss:

A semejanza del esquema dantesco para la *Divina Commedia*, Palomar se divide en tres partes: “vacanze di Palomar”, “Palomar in città”, e “I silenzi di Palomar”. Cada parte está

¹⁴ “*Le città invisibili: mostra itinerante tra letteratura e pittura*” en Mariapia Lamberti y Franca Bizzoni eds. *Italo Calvino y la cultura italiana*, p. 185.

subdivida en tres secciones que se subdividen a su vez en tres subsecciones. El libro se compone de un total de 27 narraciones y meditaciones cortas, microtextos independientes, que Calvino denominó *cahiers d'exercice* [sic] unificados por un microtexto constituido por el nombre de "Palomar" [...] Además, el índice incluye una clave destinada a facilitar la comprensión de los microtextos: a cada capítulo le corresponde uno de los dígitos "1", "2" ó "3", que, a parte de su valor ordinal, tienen la función de referirse a tres campos empíricos y especulativos presentes, en variadas proporciones, en cada una de la partes [...] del libro. Los títulos a los que corresponden el "1" se refieren a una experiencia visual, con un texto descriptivo; los correspondientes al "2" contienen elementos antropológicos o culturales, y en el texto que narra una historia, aparecen, aparte de datos visuales, lenguaje, significado y símbolos: los textos marcados con el "3" son más especulativos y van de lo puramente descriptivo y narrativo hasta lo meditativo [...].¹⁵

Las narraciones son consagradas a la observación de los detalles porque el señor Palomar reflexiona acerca de lo nimio, de las minucias. Palomar es capaz de leer el mundo a partir de la observación y del análisis de situaciones como la lectura de una onda, el prado "infinito", un seno desnudo, los amores de las tortugas, las compras, el queso y hasta un gorila albino.

Por ejemplo, aborda el tabú de la desnudez del seno femenino, mismo que ha estado escondido por siglos y cuya desnudez sólo se asociaba a la intimidad amorosa; esta reflexión se desencadena cuando pasea por la playa y encuentra una chica en *topless* y piensa qué debe hacer mientras pasa junto a ella para no incomodar ni incomodarse. O cuando Palomar observa los pájaros y la disposición en su vuelo y en su forma de acomodarse en el árbol para pasar la noche; la ansiedad de Palomar por observar la conducta de las aves sin perderse ningún detalle lo lleva a no querer abandonar la terraza.

También, la capacidad de observación de Palomar lo lleva a establecer una relación diferente entre el hombre y el queso mientras visita una tienda de quesos; ésta se convierte, gracias a su intuición y a su ojo agudo, en una enciclopedia, en un museo, en un diccionario; donde los quesos son un sistema (de signos, se podría decir) con morfología, con léxico, con usos idiomáticos. Los quesos son leídos como huellas del pasado, revelan una historia.

El ojo agudo de Palomar (telescópico, como sugiere su nombre) se detiene en los acontecimientos menos inspiradores para el común de la gente, y este gusto

¹⁵ Beno Weiss, "Palomar, Calvino y el pathos de la distancia", en María José Calvo Montoro coord., *Italo Calvino: nuevas visiones*, pp. 128-129.

obsesivo por el detalle en algunas ocasiones da tintes de cómico al personaje, ya que el conocimiento se debe usar para construir algo más sustancioso que estas reflexiones.

Sotto il sole giaguaro es un libro que se publicó en 1986 después de la muerte de Calvino e iba a estar dedicado a los cinco sentidos; sólo que el autor alcanzó a escribir tres cuentos: “Il nome, il naso” dedicado al olfato, “Sapore, sapere” dedicado al gusto y con un especial valor para los mexicanos pues una pareja viaja a través de la historia y la gastronomía mexicana gracias a los sabores de Oaxaca, y “Un re in ascolto” dedicado al oído. Una vez más Calvino escribe bajo el diseño de un esquema, esta vez exaltando lo sensorial.

El cambio de temática llevó a Italo Calvino a abandonar los temas reales y dedicar su tiempo de estudio y de escritura a los temas de origen fantástico y a aquellos que encerrarán la potencialidad de la literatura.

Esta decisión le dio a Calvino elogios y múltiples reconocimientos en Italia y en todo el mundo, además de procurarle un gran número de lectores; pero también fue el pretexto para recriminarle su olvido de los temas nacidos del sentimiento y de todas las pasiones humanas; es decir él rechazó la psicología de personaje, como análisis del hombre real. Como por ejemplo escribir de un hombre que llora por la amada, una madre que sufre por el hijo, la miseria que aniquila posibilidades u otros temas que permitan desencadenar un amplio espectro emocional del personaje y también en el lector. A Calvino le parecía que para esto bastaban el cine, el periodismo y la ensayística sociológica.

El escritor italiano justifica esta predilección escribiendo en “Scienza e letteratura”:

Agli scrittori che come me non sono attratti dalla psicologia, dall'analisi dei sentimenti, dall'introspezione, si aprono orizzonti che non sono certo meno vasti di quelli dominati da personaggi della individualità ben scolpita o di quelli che si rivelano a chi esplora dall'interno l'animo umano [...] le storie che scrivo si costruiscono all'interno d'un cervello umano, attraverso una combinazione di segni elaborati dalle culture umane che mi hanno preceduto.¹⁶

¹⁶ Italo Calvino, “Scienza e letteratura”, *Una pietra sopra*, p. 188.

Ante las sensaciones, emociones y reflexiones que te despierta el Calvino realista o el Calvino fantástico tú, Lector, tienes la mejor elección y la ganancia estética será sólo tuya.

1.4 Calvino ensayista

Por otro lado Calvino, no conforme con su labor novelística, teoriza sobre la literatura y aborda el ensayo: forma que le permitirá analizar, reflexionar y expresar sus convicciones. Con esto nuestro autor se convierte en un crítico literario y quizá cultural, como un efecto de sus múltiples lecturas, de su trabajo como traductor y de su labor editorial. Testimonio de la ensayística calviniana son *Una pietra sopra* (1980), *Collezione di sabbia* (1984), *Sei proposte per il prossimo millennio* (1988).

Adriana Iozzi afirma en su artículo para la Cátedra Italo Calvino “Calvino critico saggista”: “alcuni critici considerano le sue riflessioni come una sorta di guida per la interpretazione dell’opera narrativa, mentre altri criticano la cosiddetta strumentalità dei saggi, visti come un modo di giustificare e ordinare, posteriormente, le diverse scelte stilistiche adottate dallo scrittore.”¹⁷

Una pietra sopra es una colección de entrevistas, conferencias y ensayos de corte absolutamente intelectual que Calvino publicó durante 25 años en periódicos y revistas italianas y que para 1980 él mismo reunió; en los 42 ensayos Calvino ofrece a sus lectores una forma de seguir su obra y quizá hasta una explicación para entender su narrativa.

Collezione di sabbia recoge una serie de ensayos que Calvino enviaba desde París a *Il Corriere della Sera* y a *Repubblica*, y que en 1984 reúne bajo este título. Dichos ensayos tienen origen en experiencias que el propio autor va recogiendo y acumulando a lo largo de su vida.

El lector se vuelve a encontrar con el Calvino minucioso, detallista y descriptivo; también, nuestro escritor vuelve a demostrar su gusto por lo esquemático, lo fragmentado o lo estructural y le pone orden a lo que parece no tenerlo; ya que agrupa primero sus experiencias bajo estas categorías: “Esposizioni e

¹⁷ Adriana Iozzi, “Calvino critico saggista: da *Una pietra sopra* a *Collezione di sabbia*”, en Mariapia Lamberti y Franca Bizzoni eds., *Italo Calvino y la cultura de Italia*, p. 65.

esplorazioni” dedicado a las más originales e insólitas exposiciones a las cuales había asistido. “Il raggio dello sguardo” y “Resoconti del fantastico”, que tratan de obras de arte o de imágenes que han llamado su atención; y “La forma del tempo”, que describe cosas vistas en países lejanos, exóticos. Con lo anterior vemos que la idea del viajero regresa a su obra y no de manera novelada, sino de manera real y casi autobiográfica; además es inevitable evocar a *Palomar* cuando se lee esta antología.

Sei proposte per il prossimo millennio que Calvino escribió a quince años de que acabara el milenio, se publicaron de manera póstuma. Se ha convertido en una de las piezas favoritas de los críticos y se ha traducido como una herencia justamente para el próximo (ahora actual) milenio.

Las seis propuestas eran las lecciones que Calvino debía dictar, en el ciclo escolar 1985-1986 en la universidad de Harvard; por lo cual se llamarían *Lezioni americane*. Desde su publicación, sus “propuestas” se convirtieron en características que la literatura del próximo milenio debía tener: ligereza, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad, consistencia. La última no fue escrita debido a la muerte del autor (el 19 de septiembre de 1985).

Por ser “*Molteplicità*” un elemento fundamental en el análisis que presenta este trabajo, es importante hacer algunas consideraciones al respecto.

Para escribir la “apología de la novela como gran red”, como él mismo escribió, fue necesario hacer un recorrido por la literatura de la segunda mitad del siglo XX. En este ensayo Calvino menciona a algunos escritores (Gadda, Musil, Proust, Goethe, Quenau, Mann, Joyce, Borges) cuyas obras encuentra a modo para sustentar su teoría. *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, novela de Carlo Emilio Gadda, es la primera mención y de ella rescata la red de relaciones infinitas; el segundo autor mencionado es Robert Musil. De él dice: “esprimeva la tensione tra esattezza matematica e approssimazione degli eventi umani, mediante una scrittura completamente diversa: scorrevole e ironica e controllata. Una matematica delle soluzioni singole.”¹⁸

El propio Calvino dice: “Tra i valori che vorrei fossero tramandati al prossimo

¹⁸ Italo Calvino, “*Molteplicità*”, *Lezioni americane*, p. 119.

millennio c'è soprattutto questo: d'una letteratura che abbia fatto proprio il gusto dell'ordine mentale e dell'esattezza, l'intelligenza della poesia e nello stesso tempo della scienza e della filosofia".¹⁹

Estas palabras resumen la esencia de esta lección, ya que Calvino en el inicio rescata, como ejemplo, la obra de dos escritores con formación científica: Gadda y Musil, quizá porque tuvieron la posibilidad de entender con mayor facilidad el lenguaje matemático y el literario que por antonomasia y por mito, se han contrapuesto; dicha posibilidad les permitió comparar y mezclar ambos lenguajes; es decir, experimentar.

Otro ejemplo, para Calvino, es Goethe, que tiene la visión de proponer una novela sobre el universo, con ello proyecta este género hacia el futuro, bastante lejano de su época, y con esta acción la literatura se convierte en un desafío de objetivos desmesurados.

Acercándose a la parte final del ensayo, Calvino confiesa su predilección por Jorge Luis Borges: "perché ogni suo testo contiene un modello dell'universo o d'un attributo dell'universo: l'infinito, l'innumerabile, il tempo eterno o compresente o ciclico; perché sono sempre testi contenuti in poche pagine, con una esemplare economia d'espressione".²⁰ Calvino concluye su ensayo ensalzando la multiplicidad, la multiplicación de posibles, la combinatoria de experiencias del ser humano, de lecturas, de imaginaciones, la vida como enciclopedia, como biblioteca, como muestrario de estilos, donde todo se puede reordenar para dar origen a otros posibles.

Es así como la obra calviniana nace y transita de un siglo a otro, de una temática a otra y de una forma a otra, convirtiendo a su autor en personaje clave de la narrativa italiana y europea de la segunda mitad del siglo XX.

¹⁹*Ibid.*, p. 129.

²⁰*Idem.*

CAPÍTULO II

TRUCOS ESTRUCTURALES EN *SI UNA NOCHE DE INVIERNO UN VIAJERO*

2.1 Sinopsis de la novela

Se una notte d'inverno un viaggiatore se presenta ante el lector como una forma juguetona, dinámica y sugerente. Calvino juega y reflexiona con todos los elementos del discurso literario y traza una metanovela, producto de su estudio de la semiótica, los textos teóricos del estructuralismo, las lecciones de Roland Barthes en París, su cercanía y trabajo con Raymond Quenau y con el OULIPO; y como resultado de toda esta convivencia entre ciencia y literatura nace, entre otras, la novela del viajero. Como metanovela, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* tiene en el interior de su estructura una narración-marco que incluye otras historias que no tienen nada que ver con ésta. Estructuralmente la novela se compone de veintidós capítulos: doce numerados y diez con título que corresponden a las “novelas” o, mejor dicho a los inicios de éstas.

Técnicamente, la narración marco es un texto narrativo en el que se cuenta una historia completa (planteamiento, nudo y desenlace), y dentro de la misma hay otros relatos que piden la cooperación activa del lector.

La narración marco de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* es la historia del Lector y la Lectora que se conocen en una librería cambiando el ejemplar defectuoso de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* ya que un error de compaginación no les permite terminar y disfrutar la lectura de principio a fin. Lector y Lectora pronto descubrirán que la novela repuesta también se interrumpe y así sucederá en cada intento; ellos seguirán leyendo fragmentos de novelas de diferentes autores y géneros que nada tienen que ver entre sí.

Los lectores-personaje experimentarán continuamente el ciclo deseo-pérdida; deseo de leer un ejemplar completo, pérdida del complemento que corresponde a

cada inicio; así se obligan a buscar, siendo esto último el anzuelo para que los dos personajes se vean involucrados en una historia de espionaje internacional donde un tal Ermes Marana es el responsable de las sustituciones, traducciones, falsificaciones de los textos que quedan fuera de la *cornice*.

Ermes Marana propone interrumpir las novelas para evitar una revolución en un país occidental, ya que en ellas se esconden mensajes ocultos que llevarán a la caída de un sultán, y así hasta que el lector se involucra en una serie de espionajes internacionales, todo por encontrar el origen de la confusión; por lo tanto el desarrollo y final de cada inicio de novela.

La frustración de no leer de principio a fin la novela da origen a un contacto cada vez más frecuente y sólido entre los lectores protagonistas hasta convertirse en una relación amorosa que termina en boda.

Pero desde el principio de su hipernovela Italo Calvino revela las claves de lectura del propio libro: basta llegar al capítulo II, momento en el cual el lector real se da cuenta de que la trama de la novela será un entretejido de historias y una alternancia de voces narrativas. Con el avance de la lectura el lector real y el lector personaje se enfrentan a la frustración del libro defectuoso, a la frustración de la lectura incompleta de cada posible novela, quedándose sólo con el sabor potencial y múltiple de cada principio; mientras que los lectores personajes se convierten, además, en cazadores de libros y de continuaciones de novelas. El lector real entiende que la trama de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* se traduce en la búsqueda del libro perdido, que en este caso es el ejemplar completo de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* de Italo Calvino.

Termina la multiplicación de misterios, de engaños y de disfraces cuando el Lector y la Lectora, ahora marido y mujer, siguen sus lecturas paralelas y él termina de leer *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Así ponen punto final la lectura novelesca y la lectura real.

2.2 Multiplicación de voces narrativas

Como elemento formativo Calvino también multiplica, y quizá se pueda decir que manipula el discurso saltando de una persona narrativa a otra, como para demostrar al lector el dominio técnico y teórico que tiene del género; a veces pareciera que lo hace con ironía, y con este tono juguetón y travieso intercala la primera, la segunda y la tercera persona del singular, lo cual quiere decir que ya ha escogido una forma de narrar para provocar efectos particulares en su lector real.

El narrador es la voz que lleva los hilos del relato, es la guía para el lector dentro de la obra narrativa, ya que presta su voz para exteriorizar los sentimientos e ideas del autor, y para describir las circunstancias de la acción narrada.

Es importante no confundir al autor con el narrador. El autor es quien da la cara, quien asume la autoría del libro. Es un ser real con toda una historia personal y una carga emocional e ideológica que le funcionan como filtros al momento de percibir el mundo y sus relaciones con éste, y luego se convierten en sello al momento de crear y poner su nombre en el texto. El autor es quien propone un pacto de ficción entre él, la obra y el lector; y éste último acepta las condiciones impuestas para darle vida a un mundo de ficción y discursivo como es la novela. En este “juego” se deben plantear reglas de verosimilitud para hacer creíbles al lector todos los mundos posibles.

De esta manera el autor puede elegir que su narrador hable en cualquier persona gramatical. La narración con cada una de estas personas otorgará matices diferentes a la obra, ya que ejerce su influencia en tres direcciones: el texto literario, el autor y los lectores.

La primera persona

Cuando el autor usa el “yo” el narrador se asimila a un personaje, está dentro de la historia, participa en ella.

Para Alberto Paredes la narración en primera persona se presenta cuando “la función propia de la persona narrativa se deja a cargo de algunos de los personajes.

Así se tiene a un doble ser: por un lado en la trama desempeña el papel de narrador; por el otro, es un individuo de la historia narrada. El sujeto de la enunciación y el enunciado se condensan en una sola unidad: narrador-personaje”.²¹ y sigue: “De esta manera el autor puede verse reflejado en su personaje-narrador y se puede entender como el autor dentro de su obra.”²²

El capítulo VIII de *Se una notte d’inverno un viaggiatore* contiene notas “Dal diario di Silas Flannery”. Evidentemente está narrado en primera persona; es Silas contando su propia historia. La figura del autor y la del narrador normalmente están separadas, pero en el capítulo VIII no hay distanciamiento entre la figura de ficción del narrador (Silas Flannery) y el autor real (Italo Calvino), ya que está lleno de “intrusiones” del propio Calvino; pues constantemente comenta de su actividad literaria haciendo pública su ideología, sus inquietudes narrativas, sus temores y sus dudas como escritor; inclusive comenta sus expectativas como lector. Después de todo Calvino se asegura de incluir una parte realista y autobiográfica representada por “Il diario di Silas Flannery”.

En este caso el autor, narrador y personaje se unifican en la voz de Silas Flannery para demostrar la subjetividad de la literatura.

La segunda persona

Se una notte d’inverno un viaggiatore se presenta ante el lector como una novela de lo inusual: empieza con una narración en segunda persona en la cual se dará al lector una serie de instrucciones para hacer de su lectura una experiencia más placentera; en este caso el uso, estratégico, de la segunda persona del singular promoverá el juego con la identidad del lector real y el lector personaje.

Los textos en segunda persona se distinguen, para empezar, porque su presencia es más esporádica dentro del campo narrativo. La segunda persona provoca un efecto muy peculiar en el lector, es como si las acciones del relato “rebotaran” en él directamente.

²¹ Alberto Paredes, *Las voces del relato*, p. 54.

²² *Ibid.*, p. 61.

El “Tú” introduce una identidad ambigua entre el personaje y el lector porque cuando el “yo” lector lee una narración en segunda persona siente que ese tú es la voz de su conciencia, que lo llama, que lo invita a participar de las acciones: en otras palabras el lector se convierte en protagonista de los acontecimientos narrativos.

El lector va leyendo las acciones que va realizando en el interior del texto. Tú lector vas leyendo tu propia historia en el interior de un libro.

Es el narrador que le habla directamente a su lector, obligándolo a actuar, a interactuar; es decir que se deriva una relación entre el libro y el lector real y viceversa; lo cual lo convierte en una narración ágil en la que hay dinamismo y movimiento por el hecho de saberse parte de la obra.

Se una notte d’inverno un viaggiatore promueve ampliamente la relación entre el libro y el lector real porque con toda intención uno de los personajes es denominado con el apelativo de Lector y no con un nombre propio; así el lector de carne y hueso se siente invocado por la voz que “sale” del libro.

Tal es el propósito de Italo Calvino al escoger el pronombre “tú” para narrar; con éste interpela directamente a su lector real y lo obliga a involucrarse amplia y definitivamente en las acciones. El lector cae en la trampa y queda atrapado en la historia como personaje central de la obra.

Así la novela tendrá tantos personajes cuantos lectores reales y ellos darán vida a la obra con su lectura individual. Expuesto de otra manera, Italo Calvino exige para su novela lectores activos que interactúen con la obra.

Tercera persona

El narrador en tercera persona típicamente ha sido omnisciente en la literatura tradicional, es decir el que todo lo sabe; aún estando fuera de la narración. Cada persona narrativa implica un grado de mayor o menor subjetividad; el narrador en tercera persona conlleva un alejamiento mayor con respecto a la narración y por lo tanto mayor objetividad en el relato.

Cuando el autor escoge un narrador también escoge un punto de vista para contar; al usar la tercera persona, además de tener conocimiento total del discurso

literario, también interpreta por los lectores, hace reflexiones, juicios de valor; es decir se mueve con total libertad y con estas acciones le resta libertad al lector.

Con esta perspectiva se escribió por muchísimo tiempo la literatura, casi en forma unánime, con pocas excepciones. Hasta que en el siglo XX esta forma narrativa se colapsa y las teorías literarias de la época aportaron otras perspectivas y la oportunidad de jugar con la estructura y con la forma de contar. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* es ejemplo de esto. Italo Calvino usa la tercera persona para escribir lo que podrían ser las novelas de los otros, los estilos de los otros, lo que quedó fuera de la *cornice* de su “novela”.

2.3 “El diario di Silas Flannery” o la génesis de la obra (metaliteratura)

La estructura tradicional del texto narrativo quedó superada y provocó la *noia* de Italo Calvino quien tuvo que recurrir a la imaginación, a los juegos del lenguaje derivados del mismo y a nuevas teorías literarias para encontrar salidas a lo tradicional y por así decirlo decimonónico en el momento de la creación literaria.

La estructura es algo que sostiene, que da forma a la obra de arte y está implícita en ella misma y, claro está, es parte del marco generativo de la propia obra que en este caso será el texto literario.

La estructura de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* pareciera caprichosa y ausente (sobre todo en las primeras páginas), sin embargo al avanzar en la lectura nos damos cuenta de que todo es parte de una estrategia generativa que mutará en ficción literaria, en donde estructura es forma.

Al teorizar para la Norton Lectures, Italo Calvino escribe *Sei proposte per il prossimo millennio*: ligereza, rapidez, exactitud, levedad, visibilidad, multiplicidad y consistencia. Con multiplicidad le abre paso al concepto de metaliteratura. En aquel entonces Calvino ensayaba lo que significaba escribir novelas a finales del siglo XX (casi al final de sus días) y posteriormente esos ensayos se convertirían en herencia para el próximo milenio.

Justamente en 1979 Calvino recoge todas sus teorías literarias y su red de experiencias como lector y como escritor, y escribe *Se una notte d'inverno un viaggiatore* que se convierte en ejemplo de metanovela o de hipertexto o de

multiplicidad.

Se una notte d'inverno un viaggiatore es una obra que se genera a sí misma estructural y temáticamente; pues lleva en su interior los elementos novelescos y la concepción calviniana de la novela contemporánea y hasta posmoderna, quizá del siguiente milenio, atendiendo a los tiempos de Calvino. Con esta novela nuestro autor decide hacer metaliteratura: literatura que reflexiona, discute y critica la propia literatura; lo que Umberto Eco considera una característica de la literatura posmoderna, definiéndolo como: “metanarratividad, en cuanto reflexión que el texto hace de sí mismo y la propia naturaleza, o como intrusión de la voz del autor que medita sobre lo que está contando y que incluso llega a exhortar al lector a que comparta sus reflexiones [...]”.²³

En la práctica el propio Calvino inicia el capítulo I con una referencia a sí mismo y a su novela cuando escribe: “Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero [...]”.²⁴

Queda claro que nuestro escritor supera la estructura tradicional del texto narrativo y entonces recurre a la imaginación y a los juegos del lenguaje derivados de ésta y de las nuevas teorías literarias como las estrategias creadoras del OULIPO y más tarde de la combinatoria para encontrar salidas a lo tradicional; por lo tanto diseña estructuralmente *Se una notte d'inverno un viaggiatore* como una pieza de diez narraciones que llevan título y son equivalentes cada uno a los comienzos de una novela distinta, y son también las diez pistas que el Lector y la Lectora seguirán para llegar a la lectura completa de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* de Italo Calvino. Los doce capítulos con números romanos recogen la narración marco (anecdótica) de la novela y también son ejemplo de narraciones metatextuales; mientras que los diez *incipit* representan una red de intertextos o huellas de lecturas anteriores de Italo Calvino, o quizá son los rastros de diez estilos diferentes de

²³ Umberto Eco, *Sobre literatura*, trad. Helena Lozano Millares, p. 224.

²⁴ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, p. 3.

novelar que permanecieron en el gusto literario del autor y se presentan como resabios de intertextualidad que convierten el libro también en un hipertexto.

Además de la forma de la novela, Calvino decide incorporar como elemento importantísimo y metaliterario a un lector que será personaje a quien no le da nombre, simplemente lo designa como Lector; lo cual hace que la distancia entre él y el lector real sea mínima o nula; de hecho se confunden, y su denominación se convierte en un apelativo directo al lector real; con este recurso el Lector se convierte en parte de la ficción narrativa, y *Se una notte d'inverno un viaggiatore* es la historia del lector.

Por eso, Calvino escribe: “Questo libro è stato attento finora a lasciare aperta al Lettore che legge la possibilità di identificarsi con il Lettore che è letto: per questo non gli è stato dato un nome che l'avrebbe automaticamente equiparato a una Terza Persona, a un personaggio [...]”.²⁵

“Il Diario di Silas Flannery” es otro elemento metaliterario, un capítulo que se convierte en el espacio reflexivo de Italo Calvino donde éste hace coincidir lo teórico con lo práctico: por una parte es la idea de un conjunto de convicciones, estrategias e inquietudes literarias del autor, y por otra parte es la acción; es decir la ejecución de esas ideas. En esta novela y capítulo coexisten lo ideal y lo concreto.

El “Diario di Silas Flannery” es la justificación de la forma de la obra, un capítulo lleno de autorreferencias aludiendo al autor y a la propia novela. Es Calvino quien habla a través de Silas Flannery, convirtiendo a este personaje de ficción en su *alter ego*. Flannery es quien llena el capítulo de autorreferencias, diciendo que es un delirio megalómano por parte del autor querer escribir un libro total y abierto y al mismo tiempo potencial, o el deseo de escribir un libro que fuese sólo un *incipit* para mantener la potencialidad del inicio, o escribir todos los libros posibles de todos los autores posibles... tan sólo por parafrasear algunas alusiones metaliterarias que se pueden encontrar en la lectura del capítulo.

El escritor italiano justifica la inclusión de este diario diciendo que, debido a la

²⁵ *Ibid.*, p. 165.

crisis emocional del escritor Silas Flannery, éste dejó de escribir sus novelas y tan sólo se limitaba a registrar sus pensamientos “in un quaderno di riflessioni, in cui non succede mai niente, solo i suoi stati d’animo e la descrizione del paesaggio che egli contempla per ore dal balcone, attraverso un cannocchiale [...]”²⁶

Sin duda alguna, la voz de Silas Flannery simboliza la voz inconfundible del autor real: Italo Calvino, quien no pierde oportunidad para exponer y compartir con sus lectores su poética; es decir, el conjunto de sus convicciones, estrategias e inquietudes literarias, que en ese momento eran preocupantes para él: “Come scriverei bene se non ci fossi! Se tra il foglio bianco e il bollire delle parole e delle storie che prendono forma e svaniscono senza che nessuno le scriva non si mettesse di mezzo quello scomodo diaframma che è la mia persona! Lo stile, il gusto, la filosofia personale, la soggettività, la formazione culturale [...]”.²⁷ En otras palabras, esta idea de una cierta “contaminación” por la subjetividad es recurrente durante toda la novela y particularmente en este capítulo.

Como vemos el tema narrativo del capítulo VIII es la creación literaria como tal. El autor escribe sobre los problemas de su propia actividad. Aquí también se encuentran presentes todos los elementos del proceso escritura-lectura: autor, traductor, copista, lector y libro.

El “Diario di Silas Flannery” es parte de un todo, es esquema que más tarde dará forma y unidad a lo múltiple y potencial, es también una “máquina generativa” cuyo engranaje trabaja a la perfección y termina dando como resultado un ejemplo de metanovela y de obra abierta.

2.4 El yo escritor y el yo lector determinados por la combinatoria y la intertextualidad

Italo Calvino se ha distinguido como uno de los escritores más imaginativos de la segunda mitad del siglo XX al buscar nuevas técnicas para escribir. Para Calvino la forma tradicional de escribir novelas se había convertido en algo aburrido y limitaba

²⁶ *Ibid.*, p. 141.

²⁷ *Ibid.*, p. 199.

el proceso creador; por ello buscó salidas a esa restricción. ¿Cuál? La imaginación.

Nuestro escritor parte de la premisa de que lo escrito estaba ya agotado, ya que todos los textos han sido escritos a lo largo de la historia y le toca al escritor combinar textos y encontrar nuevos sentidos para entregarle al lector otras posibilidades. El propio Calvino escribe en “Cibernetica e fantasmi”:

Tutto cominciò con il primo narratore della tribù [...]. Il numero delle parole era limitato [...] Il narratore cominciò a profferire parole non perché gli rispondessero altre prevedibili parole, ma per sperimentare a che punto le parole potevano combinarsi l'una con l'altra, generarsi una dall'altra per dedurre una spiegazione del mondo dal filo d'ogni discorso-racconto possibile [...]. Il narratore esplorava le possibilità implicite nel proprio linguaggio combinando e permutando le figure e le azioni; ne venivano fuori le storie.²⁸

Como individuos que son, el autor y el lector crearán y recrearán, respectivamente, la obra de arte delimitados por estrategias combinatorias. Evoco esta palabra porque Italo Calvino en 1967 escribe el citado ensayo “Cibernetica e fantasmi” que tiene el subtítulo de “Appunti sulla narrativa come processo combinatorio”; de este subtítulo la palabra que hay que resaltar es el adjetivo *combinatorio* o el sustantivo *combinatoria*; este concepto para Calvino presupone que no hay formas nuevas, que cada ser humano está íntimamente ligado a la combinación y permutación de los elementos lingüísticos que se unen para formar palabras, oraciones, párrafos y libros, por lo que las obras literarias no son vírgenes, sino resultado del proceso combinatorio de los elementos lingüísticos que ya tienen su historia.

Pero no sólo se pueden permutar y combinar elementos lingüísticos para producir una combinatoria, también se pueden combinar las ideas, la información, las lecturas y las experiencias de una persona para obtener otro tipo de combinatoria llamada subjetividad.

El (yo) escritor es el individuo que crea una obra de arte única; la cual está determinada por su estilo o por su personalidad, es inherente al acto de escribir, es un

²⁸ Italo Calvino, “Cibernetica e fantasmi”, *Una pietra sopra*, pp. 164-165.

producto o modo de escritura; el (yo) escritor tiene varias implicaciones: “la persona io, esplicita o implícita si frammenta in figure diverse, in un io che sta scrivendo e un io che sta scritto, in un io empirico che sta alle spalle dell’io che sta scrivendo e in un io che sta scrivendo e in un io mistico che fa da modello all’io che sta scritto [...]”.²⁹

En conclusión, el escritor siempre estará delimitado o limitado por su combinatoria y su obra marcada por la misma; quizá éste sea el reto a vencer del escritor contemporáneo, es decir romper los límites de su propio ser desarrollando nuevas estrategias literarias, pero sólo el futuro nos dirá si este reto se pudo vencer o no.

Como ya se dijo, cuando un autor se sienta frente a la página en blanco para crear, lo hace seleccionando un número determinado de elementos de su propio “universo”: diríase que pone en práctica un juego de selección y combinación y justo en ese instante se teje la red de intertextos dando como resultado otro texto; es aquí donde se intersectan los conceptos de combinatoria e intertextualidad.

Tomo prestadas las palabras de Jesús Camarero para explicar con brevedad el concepto de intertextualidad:

Las redes de textos son posibles porque en el ámbito de lo literario resulta enormemente fácil establecer relaciones, relaciones entre textos, mediante temas comunes, personajes parecidos o repetidos, historias similares o versiones, todo ello sin límite ni temporal ni espacial ni lingüístico a esas relaciones entre textos se las denomina intertextualidad [...]³⁰

La intertextualidad es un juego de memoria que se actualiza continuamente:

Las lecturas se acumulan en la memoria y luego pasan a la escritura, en la que se representan las referencias guardadas y admiradas que constituirán, en una nueva obra, el objeto de otras lecturas futuras: así se va construyendo la gran biblioteca de la literatura universal atemporal, dentro de la cual cualquier escritor y cualquier lector podrá alumbrar (construir, interpretar) nuevos sentidos.³¹

En este caso particular es la biblioteca personal de Italo Calvino la que

²⁹ *Ibid.*, p. 172.

³⁰ Jesús Camarero, *Intertextualidad*, p. 23.

³¹ *Ibid.*, p. 27.

determina cada texto que lee; entonces se puede decir que también la intertextualidad determina el estilo del autor y que son las huellas de todos los libros anteriores que interactúan entre sí para formar la subjetividad del mismo.

La lectura es la acción que convierte a la persona en lector(a) y es el acto por medio del cual comprendemos y hasta nos apropiamos de algo que está escrito; la lectura es también la llave que abre las puertas tanto de lo maravilloso y de lo fantástico, como de lo real y lo verosímil.

La lectura no puede ser un acto impersonal, al contrario, como dice Calvino “è un atto necessariamente individuale, molto più dello scrivere”.³² Porque se necesita de un individuo frente a la página escrita; a él se le atribuye la acción de leer y es entonces cuando nace un sujeto lector.

La contraparte del autor es el lector y justamente en esta dualidad opera en las mismas condiciones el fenómeno de la intertextualidad, ya que el lector queda a cargo de descubrir las huellas intertextuales de los otros libros y de los otros personajes que habitan en el texto actual. Calvino diría: “scrivere è sempre nascondere qualcosa in modo che venga poi scoperto”,³³ y es al lector a quien le compete hacer ese descubrimiento o descubrimientos; es en este punto donde la lectura se convierte en potencial, es decir esconde las posibles interpretaciones de los lectores: la lectura es potencial porque es polisémica.

La intertextualidad crea una cadena de dependencias textuales porque el escritor no escribe sin sus lecturas anteriores ni el lector puede leer ni interpretar sin su propio acervo. Tanto la combinatoria como la intertextualidad tienen como fin último el lector competente porque éste es quien puede rastrear y seguir los intertextos y también es el que puede oír las voces que hay en el texto; por lo tanto se convertirá en productor de la obra, junto con el autor.

Como vemos, el lector se ha ganado un lugar de primer orden en la literatura contemporánea por ser considerado un elemento más de creación artística y no sólo

³² Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, p. 205.

³³ *Ibid.*, p. 226.

el destinatario pasivo de la obra. Atendiendo a estos cambios la obra literaria podrá ser abordada de dos maneras distintas, que determinarán al lector ingenuo y al lector simbólico (competente), palabras usadas por Roland Barthes, para quien el “el lector ingenuo es el que lee de una forma espontánea, que le toma gusto a su lectura, encuentra la historia interesante y siente deseos de llegar hasta el final, para ver cómo termina”, es decir, se conforma con la mera anécdota; en contraste “el lector simbólico, mucho más profundo y que llega a captar la riqueza simbólica del relato, es el que analiza el texto y extrae su estructura significativa.”³⁴

El tipo de lector que nos interesa en este trabajo es el lector simbólico, nos interesa el lector que sea capaz de actualizar la obra con su lectura, el lector que sea capaz de cuestionar al autor, la obra y su estructura: nos interesa un lector que aproveche la libertad que le da el autor para realizar una lectura creadora.

Como resultado de esta nueva perspectiva, Calvino propone una comparación entre el lector y el vampiro; ya que el primero absorbe la sustancia que hay en los libros, como el segundo se alimenta de sangre; y es así porque cada vez que una persona se convierte en lector comienza a ejecutar diversas operaciones o a poner en práctica ciertas estrategias que le permitan entender, interpretar y hasta poseer las ideas del libro.

Una vez publicado el libro, las ideas del escritor quedan sujetas a miles de interpretaciones únicas porque los lectores han extraído la esencia de estas ideas.

Las ideas del autor ya no son exclusivamente de él en ese momento, también nos pertenecen, nos hemos apropiado de ellas mediante la lectura. Finalmente el lector y su lectura son el fin último de la literatura. Es así como el lector inaugura una página en el proceso de creación literaria, adquiriendo autonomía del autor omnipotente y hasta ególatra.

La estructura del texto había sido lineal, como la escritura, hecho que limitaba a las narraciones a planteamiento, nudo y desenlace; aunque la mente relacione las ideas entre si. Con la posmodernidad la sociedad vive una tendencia a la virtualización. La posmodernidad trae consigo otras posibilidades de escritura y de

³⁴ Roland Barthes, *Conversaciones sobre la nueva cultura*, trad. José María Ballester, p. 125.

lectura gracias a los formatos electrónicos, el texto tradicional ya no es suficiente y entonces se crea el hipertexto cuya estructura obliga a escoger al lector los elementos y el orden con los que creara su propio texto y lectura.

Quizá lo que mas se acerca al ideal de multiplicidad y potencialidad y del libro interconectado de Calvino es el hipertexto, el fue uno de los primeros escritores que comprendió los alcances de la revolución tecnológica, y en su ya citado ensayo “Cibernetica e fantasmi” dice:

gli sviluppi della cibernetica vertono sulle macchine capaci di apprendere, di cambiare il proprio programma, di sviluppare la propria sensibilità e i propri bisogni, nulla ci vieta di prevedere una macchina letteraria che a un certo punto senta l'insoddisfazione del proprio tradizionalismo e si metta a proporre nuovi modi d'intendere la scrittura, e a sconvolgere completamente i propri codici [...].³⁵

Italo Calvino incorpora la idea de la maquina lectora, una computadora debidamente programada puede convertirse en una máquina lectora, haciendo una lista de las palabras por orden de frecuencia y en unos minutos puede dar una idea clara del libro, como explica Lotaria (hermana de Ludmilla, la Lectora, quien lee de manera opuesta a Ludmilla) a Silas Flannery. La lectura con la tecnología se convertirá en electrónica. ¿Será éste su futuro?

Las posibilidades de lectura se amplían con las obras posmodernas y ciertas características de la red se trasladan a los textos literarios, de esta manera hay una similitud entre la estructura del hipertexto y la hipernovela. El hipertexto es una interconexión de documentos que el lector puede activar, su estructura obliga al lector a escoger ciertos elementos para crear su propio texto y lectura, lo obliga a “dar saltos” a dejar la lectura lineal, esto es lo más cercano al ideal de texto infinito, múltiple y combinatorio que escritores como Borges, Calvino, Cortazar tuvieron.

En *Se una notte d'inverno un viaggiatore* coexisten simultáneamente los conceptos de multiplicidad, metaliteratura, intertextualidad e hipernovela y desde luego de obra abierta. Es la materialización de la herencia de la fase oulipiana de

³⁵ Italo Calvino, “Cibernetica e fantasmi” *Una pietra sopra*, p. 171.

Calvino.

CAPÍTULO III

¿ SI UNA NOCHE DE INVIERNO UN VIAJERO ES OBRA ABIERTA?

3.1 Obra abierta según Umberto Eco y el experimentalismo de los años sesenta

Opera aperta se cocina en medio de un experimento musical del cual formaban parte Luciano Berio, Giulio Maderna, Pierre Boulez; de allí nació un juego sonoro, que en realidad era un homenaje a Joyce; gracias a este ambiente Umberto Eco comienza a escribir los primeros intentos de *Opera aperta*:

Cuando en 1959 Berio me pidió un artículo para su revista *Incontri Musicali* volví a ocuparme de una comunicación que había presentado, en 1958 al Congreso Internacional de Filosofía y comencé a escribir el primer ensayo de *Opera abierta* [...]. Con todo yo todavía no pensaba en el libro. Quien pensó en él fue Italo Calvino, quien leyó el ensayo de *Incontri Musicali* y me preguntó si quería hacer de él algo para que lo publicase en Einaudi. Yo le dije que sí [...].³⁶

Esta feliz coincidencia ofrece el primer punto de encuentro entre las dos obras y los dos autores; mientras Eco esperaba el “libro verdadero”, podía ir elaborando uno con “carácter de exploración”. Quería ponerle por título *Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, pero el editor Bompiani, abriendo una página por casualidad, dijo que debía llamarse *Opera aperta*; así lo explica el propio Eco en “Opera aperta: il tempo, la società”, introducción a dicha obra.

Opera aperta se publica en 1962 y se hace acompañar de la polémica y de una crítica bulliciosa que se dividía entre opiniones elogiosas y otras que arremetieron en contra de esta teoría.

Umberto Eco en *Opera aperta* propone una nueva dialéctica entre el artista, la obra y el usuario. Sostiene:

³⁶ Umberto Eco, “Introducción” a *Opera abierta*, trad. Roser Berdagué, p. 6.

La obra de arte es un objeto producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible usuario pueda comprender [...] la obra misma, la forma originaria imaginada por el autor. En tal sentido, el autor produce una forma concluida en sí misma con el deseo que tal forma sea comprendida y disfrutada como él la ha producido; no obstante, en el acto de reacción a la trama de los estímulos y de comprensión de su relación, cada usuario tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual. En el fondo la obra es estéticamente válida en la medida que puede ser vista y comprendida según múltiples perspectivas manifestando una riqueza de aspectos y de resonancias sin dejar de ser nunca ella misma [...].³⁷

Este fragmento resume la esencia de la poética de *Opera aperta* y deja claro el papel protagónico que Eco le confiere al receptor, colocándolo como centro activo en el proceso de interpretación del arte. Con esta visión el autor y el lector están en el mismo plano de poder.

Como parte del marco cultural de los sesentas, en Italia, se forma el Grupo '63, considerado de neovanguardia, con tintes cien por ciento experimentales, cuyo pretexto para su formación fueron los encuentros musicales de jóvenes compositores; éste de inmediato se constituyó como un movimiento de ruptura que no se propuso intereses homogéneos y definidos. En él hubo espacio para las relaciones entre hombre y ciencia y las relaciones interdisciplinarias (arquitectura, música, psicoanálisis).

Este grupo ponía en cuestión las temáticas tradicionales del Neorrealismo o del Crepuscularismo en contraste con acontecimientos mundiales como la irrupción de los medios masivos de comunicación, la ciencia y la tecnología; el grupo '63 exigía una renovación literaria, un nuevo lenguaje de creación y de expresión que correspondiera al “boom” económico de Italia; este grupo encontró un espacio propio en la revista mensual *Quindici*, que se publicó de 1967 a 1969.

Dentro de esta idea de experimentación y de ruptura también se encuentra el OULIPO que concebía la literatura como un laboratorio donde tenían lugar los juegos de palabras y los conceptos matemáticos. Esta atmósfera experimentalista y lúdica lleva a Calvino a París donde asiste a un seminario dirigido por Roland Barthes y

³⁷ *Ibid.*, p. 73.

más tarde dejará profunda huella en su obra; se percibe principalmente en *Le cosmicomiche*, *Ti con zero*, *Le città invisibili*, *Il castello dei destini incrociati* y *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Hablar de los sesenta (en nuestro continente) es hablar del realismo mágico, es hablar del “boom” de la literatura latinoamericana. En este momento el tiempo hace coincidir a maestros de la pluma como Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Julio Cortázar y Carlos Fuentes, entre otros, en una generación. De todos ellos me interesa resaltar a dos: Fuentes y Cortázar, porque en algún momento sus técnicas se vinculan con las de Calvino.

En 1962 Carlos Fuentes publica *La muerte de Artemio Cruz*, novela que empieza narrando episodios de la Revolución Mexicana hasta ver convertido a su personaje principal, revolucionario de origen campesino, en un cacique lleno de poder, de autoritarismo, de corrupción y otros vicios de la sociedad mexicana de entonces y de ahora, por lo cual la novela también tiene una lectura política; pero la parte que me interesa es la técnica narrativa usada por el autor.

Carlos Fuentes usa el desdoblamiento del personaje que se ve enfermo, moribundo y luego recién nacido, recordando, hablándose todo el tiempo; además el autor usa una combinación de tres voces narrativas (yo, tú, él); lo cual era inusual para su época. Cada voz narrativa tiene una función. La primera persona del singular narra en presente y con toda conciencia los recuerdos, la incomodidad y el sufrimiento y verbaliza las sensaciones del moribundo; la segunda persona equivale a Artemio contándose su propia historia, manifestando su interioridad con un efecto de desdoblamiento, es un tú reflexivo narrado en futuro; la tercera persona es la única parte introducida por una fecha que sirve para situar las acciones históricas del país, el pasado del protagonista y las acciones de los otros; la tercera persona representa la novela tradicional en medio del juego narrativo de Fuentes.

La tipografía y el uso alternado de pronombres personales dan una idea de fragmentación a la novela y se convierte en un punto de encuentro con *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Un año más tarde (1963) en este afán de crear literatura bajo nuevas formas,

Julio Cortázar, escritor irreverente, también llamado escritor de la antinovela, publica *Rayuela*; tanto para Cortázar como para Calvino no hay literatura sin lector, es decir, recreador del texto. En *Rayuela* el lector se ve obligado a tomar decisiones para leer el libro: pueden leer los capítulos consecutivamente o a saltos, justamente como jugando rayuela. La rayuela es un juego antiquísimo que se debe de jugar lanzando una teja sin salirse de las casillas marcadas para tal efecto; con esto Cortázar deja claro que concibe el libro y la lectura como un juego, al cual está el lector invitadísimo y cuya estructura narrativa se convierte en la gran provocadora de una lectura abierta y de múltiples interpretaciones.

Después de esta rápida retrospectiva artística de la década de los sesenta para este final de capítulo vuelven a converger los dos autores que se estudiaron en este trabajo con un concepto fundamental en la obra de ambos: la subjetividad. En la concepción de Umberto Eco obra de arte y obra abierta parten de una misma base argumentativa: ambas representan una forma definida que más tarde será interpretada por la subjetividad del usuario. Eco propone la obra de arte como una trama de efectos comunicativos, con una forma definida por el autor donde el usuario se convierte en un filtro por el cual atraviesa la obra de arte; dicho de otra manera, con este ensayo Umberto Eco redimensiona la subjetividad del usuario; subjetividad que para Eco es definitiva en la interpretación artística, y para Calvino es algo que estorba en el momento de la creación artística restándole originalidad a la obra. La idea de una cierta “contaminación” por la subjetividad es recurrente durante toda la novela y particularmente en el capítulo VIII; dicho en palabras del mismo Calvino, “a volte penso alla materia del libro da scrivere come qualcosa che già c’è: pensieri già pensati, dialoghi già pronunciati, storie già accadute, luoghi e ambienti visti; il libro non dovrebbe essere altro che l’equivalente del mondo non scritto tradotto in scrittura [...]”.³⁸

Así pues el estilo, que es la forma de crear, es totalmente dependiente de la experiencia personal y de los cimientos intelectuales del artista; el estilo será siempre

³⁸ Italo Calvino, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, p. 200.

el espejo que refleja su concepción del mundo y de la vida; por lo tanto el estilo es reconocible, a menos que haya un escritor que se dé permiso de jugar con él para confundir a los críticos y a los lectores.

Tampoco hay que olvidar que Calvino y Eco coinciden en que cada vida es un conjunto de experiencias, de actitudes, de opiniones que se mezclan para producir una perspectiva individual; entonces cada usuario, en este caso lector, interpretará la obra (el texto) según su perspectiva individual.

Entonces se puede decir que toda lectura se construye a partir de un tejido de eslabones de los textos pasados y presentes, y más tarde futuros; por lo tanto la apreciación no podrá ser cien por ciento pura, siempre habrá alusiones a otras obras. La obra anterior actualizará a la presente y así sucesivamente.

Toda la lectura nace de un sujeto (lector) y nunca estará separada de éste, por lo tanto la lectura pertenece al campo de la absoluta subjetividad y cobra significado a través del ojo interpretativo del lector. Ahora el autor y el lector están en el mismo nivel de creación. Justo en este momento se desencadena la multiplicidad de interpretaciones según lectores de la misma; con esto se mantiene la idea de apertura en la novela *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, tal como su autor lo pide y quiere; por lo tanto *Se una notte d'inverno un viaggiatore* es el libro del lector.

En *Lector in fabula* Eco escribe que “un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro [...] como en toda estrategia”.³⁹

Calvino imaginó una novela como *Se una notte d'inverno un viaggiatore* y para darle forma, la forma material que ahora tiene, tuvo que aplicar una serie de estrategias (como dice Umberto Eco) que en conjunto y combinadas dieron origen a la novela que ahora nos ocupa.

Al leer *Se una notte d'inverno un viaggiatore* es inevitable evocar *Opera aperta* y pensar que están hechas una para la otra, y mientras Umberto Eco teoriza,

³⁹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, trad. Ricardo Potchar, p. 79.

⁴⁰ Italo Calvino. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, p. 199, 207, 211.

Italo Calvino ejemplifica; entonces *Obra abierta* coloca a Umberto Eco no sólo en el campo de la ensayística mundial, sino como un teórico de la literatura universal, y *Se una notte d'inverno un viaggiatore* coloca a Italo Calvino como un indispensable del siglo XX.

CONCLUSIONES

Entonces la gran pregunta es: ¿*Se una notte d'inverno un viaggiatore* es obra abierta? Mi manera personal de captarla, en uno de sus aspectos posibles, es como obra abierta porque representa la infinita posibilidad de ser interpretada de maneras distintas, según la combinatoria de experiencias de cada usuario, además es una obra que posee estímulos y reguladores. Los estímulos son todo aquello que incita a hacer, a crear o imaginar, mientras que en este caso los reguladores son los que moderan el “funcionamiento” del lector en la obra.

Los estímulos están representados por cada uno de los principios, ya que nos obligan a generar y crear desarrollos y finales, tantos como lectores; cada futuro lector es una latente posibilidad de una interpretación distinta.

En contraste, el regulador es la narración marco, concretamente el capítulo VIII (“Il diario di Silas Flannery”) que, como ya se dijo, se puede interpretar como las “Confesiones de Calvino”, quien en este capítulo nos da numerosas autorreferencias que van “dirigiendo” nuestra lectura, tales como: “Come scriverei bene se non ci fossi!”; “tutti gli elementi che fanno sì che ciò che scrivo sia riconoscibile come mio”; “vorrei poter scrivere un libro che fosse solo un incipit”; “anch’io vorrei cancellare me stesso e trovare per ogni libro un altro io, un’altra voce, un altro nome, rinascere, ma il mio scopo è di catturare nel mio libro il mondo illeggibile, senza centro, senza io.”⁴⁰

Concretamente en literatura la “presencia” del autor siempre había tenido más importancia, éste era el sujeto de análisis y de estudio, era la figura de poder; sin

embargo, el continuo renovarse de las teorías y las redefiniciones del arte han contribuido a cambiar este punto de vista: ahora el lector es considerado como elemento constitutivo dentro del proceso literario.

Roland Barthes (*Susurro del lenguaje, El placer del texto, El grado cero de la escritura*) y Umberto Eco (*Opera aperta, Lector in fabula*) con su obra dejan claro que la cooperación del lector es fundamental y creadora en la actividad literaria ya que con su interpretación actualizará el sentido del texto. Es verdad que en cualquier acto comunicativo el lector debe aceptar su tarea casi detectivesca y rastrear todo lo que el texto no dice explícitamente, pero la literatura posmoderna demanda más participación del mismo; con esto se deja claro que el acto literario es un proceso de cooperación entre el texto y el lector.

Sabemos que Italo Calvino no es ajeno a estas teorías y contribuye a reforzar esto proponiendo la muerte del autor, sustituyéndolo por la máquina combinatoria, es decir la computadora.

La forma no unívoca promotora de diversas integraciones, la importancia colaborativa del lector, la obra llena de una intencionalidad y la interpretación que es concebida como movimientos o combinaciones infinitas por parte del lector, son elementos que hacen de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* una obra abierta. El autor propone y el lector dispone, paráfrasis que resume la visión teórica de los años '60 y '70.

Italo Calvino ha escrito con una intención o con una estrategia generativa, y la forma de la novela examinada es el más claro ejemplo de esto: dicha estructura facilita la posibilidad de innumerables desarrollos y finales, la multiplicidad de subgéneros novelescos; en la estructura generativa, también se hallan las instrucciones o autorreferencias para que el lector cumpla con su misión interpretativa.

Como se ve, la poética de *Opera aperta* es perfectamente aplicable a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* porque “el autor organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible usuario pueda comprender la forma

originaria imaginada por el autor”.⁴¹

Se una notte d’inverno un viaggiatore es una obra acabada, como obra de arte, y paradójicamente es también una obra “no acabada”; ya que su creador quiso entregar al intérprete los elementos de un todo (novela) para hacerlos disponibles para diversas posibles integraciones.

Los principios de novela representan la exaltación del *incipit* mismo (como se lee en la obra), también ofrecen y exigen que el lector les dé un final: es aquí donde las ideas y deseos interpretativos de Calvino se vinculan con el concepto de obra abierta de Umberto Eco.

Calvino justifica dentro de su novela, mediante la voz de Silas Flannery, la inclusión de los *incipit* diciendo: “sento l’esaltazione d’un inizio al quale potranno seguire svolgimenti molteplici, inesauribili, mi convinco che non c’è niente di meglio d’una apertura convenzionale, d’un attacco convenzionale, da cui ci si può aspettare tutto e niente [...]”.⁴²

Por lo tanto Calvino ha anticipado un Lector Modelo “capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente”⁴³

Quiero poner punto final a este trabajo con las palabras de un escritor mexicano y universal, Carlos Fuentes, quien escribió en un ensayo dedicado a Calvino: “Considero que *Se una notte d’inverno un viaggiatore* sí es una obra abierta, es el ejemplo de la novela supremamente abierta, que nos revela, carnalmente, lo que el propio Calvino podría considerar la tela de araña de sus ingeniosos y alados, pero también punzantes y paradójicos ensayos. Calvino inventó una novela perpetuamente abierta, para siempre privados del cosquilleo de saber, confrontamos, en vez, la oportunidad aún más placentera de imaginar como no termina la novela, sino como se reinicia, se relaciona y se correlaciona, construyendo insospechadas constelaciones de significado”.⁴⁴

⁴¹ Umberto Eco, *Obra abierta*, p. 73.

⁴² Italo Calvino, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, p. 206.

⁴³ Umberto Eco, *Lector in fabula*, p. 80.

⁴⁴ Carlos Fuentes, *Geografía de la novela*, p. 152

BIBLIOGRAFÍA

- AGNOLETTI, Giuseppina, “Guerra y Resistenza”, en Mariapia Lamberti y Franca Bizzoni eds., *Palabras, poetas e imágenes de Italia*. México, UNAM, 1997. pp. 89-108.
- AMORÓS, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid, Cátedra, 1989.
- BARY, Cécile, Entrevista a Marcel Bénabou. Quimera no. 24, mayo 2004. En línea.
- BARENGHI, Mario, “Leggerezza e peso nella narrativa contemporanea: considerazioni a margine di un’antinomia calviniana”, en Mariapia Lamberti y Franca Bizzoni eds., *Italo Calvino y la cultura de Italia*. México, UNAM, 2007. pp. 11-24.
- BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje (más allá de la palabra y la escritura)*, trad. C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós, 1987.
- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura*, trad. Nicolás Rosa. México, Siglo XXI, 1973.
- BARTHES, Roland, *Estructuralismo y literatura*, trad. José Sazbón. Buenos Aires, Nueva Visión, 1972.
- BARTHES, Roland, *Conversaciones sobre la nueva cultura*, trad. José María Ballester. Barcelona, Kairós, 1975.
- BERARDINELLI, Alfonso, “Calvino moralista. O sea, quedar sanos tras el fin del mundo”, en Mariapia Lamberti ed., *El narrador y el crítico (Un panorama de la narrativa italiana del siglo XX)*. México, UNAM, 2003. pp. 283-313.
- BERISTÁIN, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México, UNAM, 1997.
- BOURNEUF, Roland, *La novela*. Barcelona, Ariel, 1975.
- CALLIGARIS, Contardo, *Italo Calvino*. Milano, Mursia, 1973.
- CALVINO, Italo, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*. Milano, Mondadori, 1994.
- CALVINO, Italo, *Una pietra sopra*. Torino, Einaudi, 1980.
- CALVINO, Italo, *Lezioni americane*. Milano, Mondadori, 1993.
- CALVINO, Italo, *Palomar*. Milano, Mondadori, 1994.
- CALVINO, Italo, *Colección de arena*, trad. Aurora Bernárdez. Madrid, Siruela, 2001.
- CALVINO, Italo, *Las ciudades invisibles*, trad. Aurora Bernárdez. Madrid, Siruela, 1972.
- CALVINO, Italo, *Tiempo cero*, trad. Aurora Bernárdez. Barcelona, Minotauro, 2002.
- CALVINO, Italo, *Mundo escrito, mundo no escrito*, trad. Ángel Sánchez Gijón. Madrid, Siruela, 2006.
- CALVINO, Italo, *Il sentiero dei nidi di ragno*. Torino, Einaudi, 2002.
- CALVO MONTORO, María José, coord., *Italo Calvino: Nuevas visiones*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- CALVO MONTORO, María José, *El problema del lector en la narrativa de Italo Calvino*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- CALVO MONTORO, María José, “Borges y Calvino falsarios” en *Coloquio internacional: Borges, Calvino y la literatura*. Vol.2, Madrid, Centre de Recherche Latino-Americaines del’Université de Poitiers, 1996.

- CAMARERO, Jesús, *Intertextualidad*. Barcelona, Anthropos, 2008.
- CARPIO DE, Caterina, “Calvino-Borges: la ripetizione dell’identico e la ripetizione del diverso” en *Coloquio internacional: Borges, Calvino y la literatura*. Vol. 2, Madrid, Centre de Recherche Latino-Americaines del’Université de Poitiers, 1996.
- ECO, Umberto, *Obra abierta*, trad. Roser Berdagué. Barcelona, Ariel, 1985.
- ECO, Umberto, *Sobre literatura*, trad. Helena Lozano Millares. Barcelona, Océano, 2002.
- ECO, Umberto, *La definición del arte*, trad. R. de la Iglesia. Barcelona, Martínez Roca. 1972.
- ECO, Umberto, *Seis paseos por los bosques narrativos*, trad. Helena Lozano Millares. Barcelona, Lumen, 1997.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, trad. Ricardo Potchtar. Barcelona, Lumen, 1987.
- ECO, Umberto, *La estructura ausente*, trad. Francisco Serra Cantarell. Barcelona, Lumen, 1989.
- FORZÁN, José Antonio, “Lo invisible en la ciudad. Del texto como pretexto”, en Mariapia Lamberti y Franca Bizzoni eds., *Italo Calvino y la cultura de Italia*. México, UNAM, 2007. pp.43-51.
- FREIRA, Silvina, Entrevista a Marcel Bénabou. *Página 12*. En línea.
- GARCÍA LANDA, José Ángel, *Acción, relato, discurso (Estructura de la ficción narrativa)*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998.
- IOZZI, Adriana, “Calvino crítico saggista: da Una pietra sopra a collezione di sabbia”, en Mariapia Lamberti y Franca Bizzoni eds., *Italo Calvino y la cultura de Italia*. México, UNAM, 2007. pp. 65-79.
- LORENZINI, Lucia, “L’ordine della letteratura, il disordine della realtà” en *Coloquio internacional: Borges, Calvino y la literatura*. Vol.2, Madrid, Centre de Recherche Latino-Americaines del’Université de Poitiers, 1996. pp.235-247.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La intertextualidad literaria*. Madrid, Cátedra, 2001.
- MENDOZA FILLORA, Antonio, *El intertexto lector*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- MORENO, Fernando, “Lecturas del texto, texturas del lector” en *Coloquio internacional: Borges, Calvino y la literatura*. Vol.2, Madrid, Centre de Recherche Latino-Americaines del’Université de Poitiers, 1996. pp.311-319.
- PAREDES, Alberto, *Las voces del relato*. México, Grijalbo, 1987.
- PÉREZ GALLEGO, Cándido, *Morfonovelística*. Madrid, Fundamentos, 1973.
- PICON, Gaëtan, *Panorama de la literatura francesa*, trad. Juan Gich. Madrid, Guadarrama, 1958.
- ROVIRA, José Carlos, “Borges, Calvino y la fundación literaria de ciudades” en *Coloquio internacional: Borges, Calvino y la literatura*. Vol. 2, Madrid, Centre de Recherche Latino-Americaines del’Université de Poitiers, 1996. pp. 85-77.

- SÁNCHEZ GARAY, Elizabeth, *Italo Calvino (Voluntad e ironía)*. México, FCE, 2000.
- SANTOS UNAMUNO, Enrique, *Laberintos de papel: Jorge Luis Borges e Italo Calvino en la era digital*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002.
- SECCI, Cristina, “*Le città invisibili: mostra itinerante tra letteratura e pittura*”, en Mariapia Lamberti y Franca Bizzoni eds., *Italo Calvino y la cultura de Italia*. México, UNAM, 2007. pp.179-185.
- STOOPEN, María, *La muerte de Artemio Cruz: Una novela de denuncia y traición*. México, UNAM, 1982.
- TACCA, Óscar, *Las voces de la novela*. Madrid, Gredos, 1985.
- TORIANO, Carmen, “De los destinos cruzados: Borges, *Si una noche* y *El castillo*”, en *Coloquio internacional: Borges, Calvino y la literatura*. Vol. 2, Madrid, Centre de Recherche Latino-Americaines del’Université de Poitiers, 1996. pp. 281-298.
- WEISS, Beno, “Palomar, Calvino y el Pathos de la distancia” en María José Calvo Montoro, coord., *Italo Calvino: Nuevas visiones*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997. pp.119-133.

NOTA SOBRE LA BIBLIOGRAFÍA

Además de los textos registrados en las notas a pie de página también se han leído para la elaboración del Capítulo I *La novela italiana de la posguerra* de Giorgio Pullini y *La literatura italiana contemporánea* de Antoine Ottavi; libros que han aportado los datos biográficos y bibliográficos de Italo Calvino, además del contexto histórico de Italia desde la posguerra hasta la época moderna.

Me resultó útil el ensayo de Alfonso Berardinelli “Calvino moralista, o sea, quedar sanos tras el fin del mundo”, pues ofrece un resumen de la evolución temática de dicho autor; sólo que con una visión más actual respecto a Pullini y Ottavi.

Contardo Calligaris en *Italo Calvino* da una visión panorámica y comentada de la trilogía *I nostri antenati* y la simbología que de cada novela y cada personaje se desprende; para el mismo fin sirvió *Italo Calvino (voluntad e ironía)* de Elizabeth Sánchez Garay, y “De los destinos cruzados: Borges, *Si una noche* y *El castillo*” de Carmen Toriano.

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española fue consultado para los significados de las figuras retóricas que aparecen en el capítulo.

Para el capítulo II también se han consultado textos que teorizan sobre la concepción de la novela tradicional como *La novela* de Roland Bourneuf, o bien, los libros que abordan la estructura de la nueva novela y su recepción por parte del lector. Para este efecto fueron muy útiles *Las voces de la novela* de Óscar Tacca, *Acción, relato, discurso* de José Ángel García Landa, *Introducción a la novela contemporánea* de Andrés Amorós. También, para ampliar el concepto de intertextualidad se leyeron: *Intertextualidad, El intertexto lector, Análisis e interpretación* de Helena Beristáin.

De Roland Barthes también se ha leído: *El susurro del lenguaje, El grado cero de la escritura, Estructuralismo y literatura* para comprender mejor el período que podría llamarse barthesiano de Calvino y el papel redimensionado y ampliado del lector a partir de los años sesenta. Además se consultó “El problema del lector en la narrativa de Italo Calvino” de María José Calvo Montoro, “Calvino-Borges: la

ripetizione dell'identico e la ripetizione del diverso”, de Caterina di Carpio, “L’ordine della letteratura, il disordine della realtà” de Lucia Lorenzini, “Lecturas del texto, texturas del lector” de Fernando Moreno; todos estos ensayos aportaron ideas relativas a la alternancia de narradores y narraciones, la metaliteratura como característica de la literatura contemporánea, y la nueva función del lector e ideas relativas a la fase experimentalista-fantástica de Calvino.

Evidentemente los libros de la Cátedra Extraordinaria Italo Calvino se convirtieron en gran fuente de información, además de los ensayos citados en el cuerpo del trabajo también se leyeron otros ensayos como “*La biblioteca de Babel y Le città invisibili*, dos estructuras arquitectónicas de la literatura” de Ricardo Lajara Olmo quien con su ojo entrenado en lo arquitectónico percibe las coincidencias espaciales que hay entre Jorge Luis Borges e Italo Calvino. Borges fascinado por el laberinto; mientras que Calvino trabaja la dimensión espacial trazando sus ciudades invisibles.

Para estructurar el capítulo III la lectura de *La definición del arte y La estructura ausente* de Umberto Eco fue fundamental, pues ambos dieron más claridad al concepto de arte y la redefinición continua a la que está sujeta para ampliarse y no morir.

En la bibliografía se han indicado éstos y otros textos que han sido consultados para la configuración de este estudio.