

ARQUITECTURAS IMAGINARIAS, IMÁGENES ARQUITECTÓNICAS. EL HOMBRE VIAJERO EN MEANDROS LABERÍNTICOS SEGÚN LA CUENTÍSTICA POSMODERNA DE BORGES Y CALVINO

DANIELE ARCIELLO

(Universidad de León)

1. Introducción

En el presente estudio voy a analizar a dos autores entre los más representativos de la literatura mundial posmoderna, Jorge Luis Borges e Italo Calvino, examinando algunas de sus composiciones más significativas relativas al tema el tema de lo urbano y lo laberíntico. Estas obras tienen en común una visión fragmentaria de la realidad y cuestionan constantemente el papel que el ser humano ha adquirido en las últimas décadas, o mejor dicho plantean la duda ontológica de que si el hombre es el centro del universo (una idea que forma parte de la herencia ilustrada y se ha arraigado en nuestra manera de pensar y actuar hasta finales del siglo XIX) o si el universo en sí sigue otro orden que no es el humano y que respete normas de un caos ajeno a nuestra comprensión. Sin embargo, su análisis sobre la condición humana parece abarcar mucho más que un mero existencialismo y se extiende alcanzando los campos de la metafísica, de la teoría de los universos paralelos (micro o macrocosmos, en nuestra vida cotidiana o en el espacio infinito), incluso revisitando los cánones literarios convencionales y nuestra visión del mundo.

Los personajes participan en la fragmentariedad de sus existencias y junta y activamente se dedican a solucionar enigmas. Procuran desenredar una maraña de

acontecimientos que engañosamente parecen seguir un desarrollo lineal pero que frecuentemente llegan a transmutarse en portales multidimensionales que dan acceso a planos sobrepuestos de la realidad misma. Incertidumbre es la palabra clave que acompaña estos personajes en sus viajes hacia una superposición de pasado-futuro, interior-exterior, espacio-tiempo, sociedad-individuo. Es la perplejidad del hombre actual quien ve sus valores venirse abajo. Las piezas fijas que formaban un ajedrez geométrico y alentador deja lugar a un mosaico de elementos sin conexión aparente, donde intentar ir “through the looking-glass” significa atreverse a aceptar mundos que nuestra racionalidad rechazaría. Y ¿qué mejor metáfora de convivencia de elementos espacio-temporales con una realidad cosmopolita y abigarrada que la metrópoli? Se pueden recorrer las calles de una ciudad y detectar objetos casi invisibles, que huyen de nuestra percepción y que una vez descubiertos, manifiestan una importancia reveladora deslumbrante.

Estos autores saben bien hasta qué punto puede la ciudad ampliar nuestros horizontes mentales y quién la protagoniza, si el ser humano o el centro urbano en sí. De allí que las argumentaciones tratadas en sus obras originaran una producción cuantiosa de reflexiones de sesgo hermenéutico y epistemológico. En todo caso, el planteamiento analítico que he decidido adoptar estriba en interpretaciones en su mayoría subjetivas. Reputo que frente a la abrumadora cantidad de ensayos dedicados a los dos escritores, se hace forzoso evitar realizar un trabajo de mera compilación de vertientes ajenas, en tanto en cuanto se procure aportar nuevas consideraciones acerca del asunto. No obstante, no cabe duda de se hace imprescindible referirse a mencionar estudios clave para mayor comprensión de las lecturas investigadas. Los textos seleccionados son solo una parte de la copiosa producción que engloban las temáticas tratadas. En este breve recorrido me he decantado por elegir los que me han parecido más emblemáticos.

2. La ciudad

Per vedere una città non basta tenere gli occhi aperti. Occorre per prima cosa scartare tutto ciò che impedisce di vederla, tutte le idee ricevute, le immagini precostituite che continuano a ingombrare il campo visivo e la capacità di comprendere. [...] Lento e rapido che sia, ogni movimento in atto nella società deforma e riadatta – o riadatta irreparabilmente – il tessuto urbano, la sua topografia, la sua sociologia, la sua cultura istituzionale e la sua cultura di massa (diciamo: la sua antropologia). Crediamo di

continuare a guardare la stessa città, e ne abbiamo davanti un'altra, ancora inedita, ancora da definire (Calvino, 1980: 282-283)¹.

Este fragmento sacado del ensayo *Gli dei della città* describe bien cómo deberíamos ver nuestro entorno. Pequeños detalles esconden realidades ocultas y las reliquias de un pasado remoto se cruzan con anticipaciones de un futuro desarrollo de la ciudad misma. Memoria y vaticinio son las dos voces, las dos caras de un Jano navegador y comerciante que protagoniza la novela de Calvino *Le città invisibili*: Marco Polo. En una multitud de modelos de ciudades, reales o no, el viajador veneciano traza la inmensidad del reino de Gengis Kan a través de sus experiencias, reflexiones e inventiva. Es este último rasgo que resulta ser la clave de lectura basilar de la obra: los diálogos de corte predominantemente socrático entre los dos, su forma de intentar resolver los dilemas filosóficos más sibilinos y sobre todo la cuestión de quién es el sujeto dibujante y quién el sujeto dibujado. Las ciudades participan en la creación, así como los dos interlocutores se integran en lo que narran, fusionándose con sus mismas creaciones:

POLO: - ...Forse questo giardino affaccia le sue terrazze solo sul lago della nostra mente... KUBLAI: - [...] entrambi custodiamo dentro di noi quest'ombra silenziosa, questa conversazione pausata, questa sera sempre uguale. POLO: - A meno che non si dia l'ipotesi opposta: che quelli che s'arrabattano negli accampamenti e nei porti esistano solo perché li pensiamo noi due, chiusi tra queste siepi di bambù immobili da sempre. [...] KUBLAI: - A dire il vero, io non li penso mai. POLO: - Allora non esistono. [...] L'ipotesi è da escludere allora. Dunque sarà vera l'altra: che ci siano loro e non noi (Calvino, 2008: 117).

¿Quién imagina a quién? ¿quién piensa en quién? Y si volvemos a algunas páginas anteriores:

Era questo il punto cui tendevano tutte le domande di Kublai sul passato e sul futuro, era da un'ora che ci giocava come il gatto col topo, e finalmente metteva Marco alle strette, piombandogli addosso, piantandogli un ginocchio sul petto, afferrandolo per la barba: - Questo volevo sapere da te: confessa cosa contrabbandi: stati d'animo, stati di grazia, elegie! Frasi e atti forse soltanto pensati, mentre i due, silenziosi e immobili guardavano salire lentamente il fumo delle loro pipe (Calvino, 2008:99).

¹ El ensayo citado se titula *Gli dei della città* y se publicó por primera vez en 1975, es decir tres años después de la publicación de *Le città invisibili*.

El duelo entre los dos se desempeña en sus mentes, cuando el punto climático de las dudas del Kan alcanza una violencia encarcelada en su cerebro. El enfrentamiento mental se difumina como el hilo del humo desprendido por sus pipas: se crea un paralelismo con la existencia etérea de los dos personajes, quienes se esfuman diluyéndose en sus mismas creaciones. Vuelve la temática del autor/no autor. Pero hay más: lo incorpóreo es fácil de localizar en las posesiones del Kan porque no hay nada más caduco que los bienes terrenales. Sin embargo, no es una reflexión del autor meramente religiosa, que podría insinuar una esperanza en el más allá, sino que coincide con una visión renovadora fácilmente detectable en las ciudades descritas y en los juicios presentes en el ensayo anteriormente citado. De hecho ya en el comienzo de la obra:

Quest'impero che ci era sembrato la somma di tutte le meraviglie è uno sfacelo senza fine né forma, che la sua corruzione è troppo incancrenita perché il nostro scettro possa mettervi riparo, che il trionfo sui sovrani avversari ci ha fatto eredi della nostra rovina. Solo nei resoconti di Marco Polo, Kublai Kan riusciva a discernere, attraverso le muraglie e le torri destinate a crollare, la filigrana d'un disegno così sottile che sfugge al morso delle termiti (Calvino, 2008: 5).

El imperio de Kan se derrumba por la única razón de ser un imperio. Además el poder físico de Gengis es un simulacro, es mucho más real lo que los dos crean con sus mentes, lo que se transforma en símbolos perdurará mucho más que el imperio mismo, signo de este “disegno” invisible:

Tutto quello che Marco mostrava aveva il potere degli emblemi, che una volta visti non si possono dimenticare né confondere. Nella mente del Kan l'impero si rifletteva in un deserto di dati labili e intercambiabili come grani di sabbia da cui emergevano per ogni città e provincia le figure evocate dai logogrifi del veneziano. [...] Forse l'impero, pensò Kublai, non è altro che uno zodiaco di fantasmi della mente. – Il giorno in cui conoscerò tutti gli emblemi, - chiese a Marco, - riuscirò a possedere il mio impero, finalmente? E il veneziano: - Sire, non lo credere: quel giorno sarai tu stesso emblema tra gli emblemi (Calvino, 2008: 22).

En toda la novela se advierte la idea de una renovación constante y cíclica que quiere demostrar un optimismo implícito escondido en lo imperceptible, algo que pueda perdurar mucho más del reino de Kublai Kan². No es una casualidad que las ciudades

² Mismo concepto desarrollado en el ya mencionado ensayo *Gli dei della città* en Calvino, 1980.

escondidas sean las últimas representadas en la novela y que concluyan la obra dándonos acceso al dédalo de realidades laberínticas.

En el caso de Borges también el lector es parte activa en sus relatos, se podría decir que el universo imaginado por el autor se va formándose paralelamente con la evolución del lector. Los pasos vacilantes de los protagonistas llegan despacio a la verdad – o a la conciencia de que no hay verdad – así como el lector necesita leer una y otra vez el cuento para descubrir las claves de interpretación. En *La muerte y la brújula* por ejemplo ocurre lo mismo que en una novela policíaca: el investigador cree seguir una pista que convencionalmente, en muchas novelas clásicas de crimen, presenta un acertijo con una frase que hay que interpretar para evitar la matanza de cuatro hombres. A eso se añade el encanto de lo esotérico hebreo para atraer al protagonista y llevarlo hacia su muerte, revelando finalmente la trampa para matarlo. Todo ha sido un juego mortal para engañar a quien se consideraba demasiado listo como para ser víctima de una intriga. Una vez percatado de su error, llama mucho la atención ver cómo un sentido de melancolía se apodera de él:

Lönnrot evitó los ojos de Scharlach. Miró los árboles y el cielo subdivididos en rombos turbiamente amarillos, verdes y rojos. Sintió un poco de frío y una tristeza impersonal, casi anónima. Ya era de noche; desde el polvoriento jardín salió el grito inútil de un pájaro. Lönnrot consideró por última vez el problema de las muertes simétricas y periódicas (Borges, 2014: 192).

La tristeza “impersonal, casi anónima” es universal, la del hombre que pierde toda confianza en sus conocimientos adquiridos con la experiencia: se exalta todavía más con el uso de la metonimia, cuando la inutilidad del grito del pájaro se refiere implícitamente a la inutilidad de las conjeturas del protagonista. La simetría, la certidumbre geométrica le ha traicionado, porque su acérrimo antagonista ha sabido volver contra él sus mismas armas. Y su sensación de derrota y resignación se le transmite al lector con esta eficaz serie de palabras asociadas a su estado anímico. Pero en otros relatos, su labor de interpretación es aún más complicada cuando las mismas estructuras cobran vida, se convierten en verdaderos protagonistas en el momento en que los seres humanos en estos cuentos se dan cuenta de ser puntos infinitesimales frente a la inexorable vastedad del universo.

3. El laberinto

La casa de Asterión es un ejemplo de transición de un modelo físico de laberinto a un laberinto metafísico, según la percepción que tiene el minotauro de su morada. La originalidad en este cuento reside en el hecho de que Borges da voz a las opiniones del monstruo, del sanguinario verdugo, como perennemente ha sido descrito desde el mito hasta hoy en día. Asterión siempre ha sido el doble animal por antonomasia, un híbrido mitad toro y mitad humano, reflejo de la doble naturaleza de toda la humanidad, el pecado y la inocencia, la violencia frente a la amabilidad. Sin embargo aquí el personaje es mucho más complejo que esta visión dicotómica maniquea; es un ser que quiere demostrar su condición de hombre libre: “¿repetiré que no hay una puerta cerrada, repetiré que no hay una cerradura?” (Borges, 2014: 269) y no es una casualidad que este cuento se titule casa y no laberinto. Asterión se encuentra en un dédalo infinito de puertas e ingresos, hasta alcanzar el mar y el centro poblado: “la casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo” (Borges, 2014: 270). Aquí, se puede inferir que acaso el laberinto sea una metáfora del mundo, y que todos nuestros conocimientos no vayan más allá de los muros, así como Asterión solo conoce lo que su casa le permite ver. La soledad, la necesidad de compartir su vida con alguien, aunque sea un amigo imaginario, y su deseo final de librarse de este mundo laberíntico para llegar “a un lugar con menos galerías y menos puertas” (Borges, 2014: 271), le confieren una humanidad mucho más profunda que demuestra su asesino.

El vínculo empático que se instaura entre el “monstruo” y el lector aproxima a los dos hasta llegar a una identificación sancionada por el idéntico destino. La existencia del minotauro —ser incomprendido, emarginado, melancólico, a trechos pueril— es analogía de la existencia humana. El anhelo a la muerte de Asterión refleja la búsqueda espiritual del hombre perdido en su laberinto de incertidumbres. La única solución del enigma teológico-filosófico, la sola salida posible es el corte del hacha de Teseo. Este personaje aparece exclusivamente en las últimas líneas del relato breve, rematándolo: su función se reduce a la implacabilidad en ejecutar la muerte del minotauro. A pesar de su diafanidad, es un elemento clave por ser el “*deus ex machina*” del texto, proveedor de alivio y sobre todo liberación del protagonista.

Quien lee este final no puede identificarse con Teseo y su acción mortífera, cuya importancia se ve diluida por el estupor del verdugo al notar el afán de inmолación de su víctima. La referencia al templo de las Hachas (Borges, 2014: 271), además, puede que

esconda una cuestión soslayada debajo de las palabras de Asterión que recalca ulteriormente la humanización del monstruo. No solo las referencias a las cuchillas, sino también una propuesta de significado del étimo incierto de laberinto (“labrys”, el hacha icónica de la civilización minoica) parecen despertar imágenes de maternidad. Para salir del laberinto/vientre, el minotauro/feto necesita que alguien le separe del cordón umbilical, es decir, su vida anterior, con el fin de descubrir algo distinto de las desoladoras paredes en las que se ve envuelto. La frustración del protagonista se traduce en el deseo de que un corte de hacha cree una escisión entre los dos mundos.

Si en *La casa de Asterión* el laberinto es un espacio cerrado que recluye metafórica y físicamente quienes lo habitan, en la *Biblioteca de Babel* se da un vuelco de perspectiva, sin dejar de suministrar sensaciones de desamparo y desazón. La estructura descrita es perfecta, inmanente, donde todo el conocimiento presente, pasado y futuro se halla en una agrupación de infinitos anaqueles, y nadie puede explorarla hasta encontrar sus límites. Los bibliotecarios se topan incluso con libros que hubieran podido ser publicados o que se publicarán posteriormente. Con tales características su existencia es inaceptable, incomprensible por el ser humano.

Minúscula partícula en la inmensidad de la biblioteca, ha perdido totalmente su creencia de estar en el centro de su mundo. La única certidumbre posible es que “la especie humana —la única— está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: “iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta” (Borges, 2014: 144-145). La soledad que siente el hombre en este caso es determinada por la comparación con el universo. El alivio que obtiene el protagonista es que se pueda encontrar un orden ajeno al hombre y a las leyes de la física que rigen su mundo: “si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza” (Borges, 145).

Calvino propone su idea de laberinto comparándolo a una prisión (lo contrario de cuanto ocurre en *La casa de Asterión*). Me refiero a *Il Conte di Montecristo*, el cuento final de la colección de cuentos *Ti con Zero*. En el texto, los túneles excavados por el abad Faria crean una telaraña material en el mismo edificio de encarcelamiento, a su vez creado para contrastar los intentos de huida del abad: un laberinto en el laberinto. A esta estructura dual se añade el laberinto mental elaborado por el narrador, Edmon Dantés,

quien imagina una prisión inexpugnable que se va formando con cada fracaso del abad en intentar huir de la prisión física:

Se riuscirò a osservare fortezza e abate da un punto di vista perfettamente equidistante, riuscirò a individuare non solo gli errori particolari che Faria compie volta per volta, ma anche l'errore di metodo in cui continua a incorrere e che io grazie alla mia corretta impostazione saprò evitare. Faria procede in questo modo: riscontra una difficoltà, studia una soluzione, esperimenta la soluzione, urta contro una nuova difficoltà, progetta una nuova soluzione, e così via. Per lui, una volta eliminati tutti i possibili errori e imprevidenze, l'evasione non può non riuscire: tutto sta nel progettare ed eseguire l'evasione perfetta. Io parto dalla presupposto contrario: esiste una fortezza perfetta, dalla quale non si può evadere; solo se nella progettazione o costruzione della fortezza è stato commesso un errore o una dimenticanza l'evasione è possibile (Calvino, 2012: 127).

El contraste, la interacción entre realidad y signos permite al protagonista encontrar una solución final que, aunque no sea la evasión de la cárcel, sí proporciona un sentido de alivio parecido a la resignación del bibliotecario en el cuento de Borges:

Se riuscirò col pensiero a costruire una fortezza da cui è impossibile fuggire, questa fortezza pensata o sarà uguale alla vera – e in questo caso è certo che di qui non fuggiremo mai; ma almeno avremo raggiunto la tranquillità di chi sa che sta qui perché non potrebbe trovarsi altrove – o sarà una fortezza dalla quale fuga è ancora più impossibile che di qui – e allora è segno che qui una possibilità di fuga esiste: basterà individuare il punto in cui la fortezza pensata non coincide con quella vera per trovarla (Calvino, 2012: 134).

El laberinto del abad representa la visión primitiva del mundo, el hombre que en el aproximarse a sus problemas, en este caso contrastar el orden y la justicia institucionales, recurre a la fisicidad, esbozando un modelo parecido a los proyectos iniciales de un arquitecto³. Su “evolución” es el trabajo mental de Dantés quien alcanza una autoconciencia tal que le permite obtener una visión cabal del mundo que le rodea. El trasfondo de optimismo y renovación que caracteriza las obras de Calvino vuelve a intervenir en este final como un “deus ex machina” benévolo, algo muy difícil de encontrar en los cuentos de Borges. Su universo interacciona mucho menos con los afanes de la humanidad y los dioses allí manifestados no representan la intervención salvífica por una desesperada invocación.

³ Esta idea de acercar el laberinto al trabajo arquitectónico es de Ricardo Lajara, en 1996: 145-149.

Podemos detectar esta actitud en otro cuento, *La lotería en Babilonia*: la sociedad es regida por una colectividad llamada La compañía, un estamento oligárquico que dirige todas las decisiones más importantes de la sociedad. Entre sus privilegios está incluido lo de gestionar una lotería que se va modificando a medida que las exigencias del pueblo aumentan. A pesar de la ilusión de que todo sea regido por el azar, la diversión más apreciada en Babilonia sigue los mandamientos secretos de la Compañía, quien mueve los hilos del juego como un prestigiador hace con sus títeres:

Los individuos de la Compañía eran (y son) todopoderosos y astutos. En muchos casos, el conocimiento de que ciertas felicidades eran simple fábrica del azar, hubiera aminorado su virtud; para eludir ese inconveniente, los agentes de la Compañía usaban de las sugestiones y de la magia. Sus pasos, sus manejos eran secretos. Para indagar las íntimas esperanzas y los íntimos terrores de cada cual, disponían de astrólogos y de espías (Borges, 2014: 127).

Estos individuos progresivamente adquieren rasgos divinos, o mejor dicho se revelan ser lo que siempre han sido, es decir Dios en un aspecto múltiple:

La Compañía, con modestia divina, elude toda publicidad. Sus agentes, como es natural, son secretos; las órdenes que imparte continuamente (quizá incesantemente) no defieren de las que prodigan los impostores. [...] Ese funcionamiento silencioso, comparable al de Dios, provoca toda suerte de conjeturas. Alguna abominablemente insinúa que hace ya siglos que no existe la Compañía y que el sacro desorden de nuestras vidas es puramente hereditario, tradicional; otra la juzga eterna [...] otra declara que la compañía es omnipotente, pero que sólo influye en cosas minúsculas (Borges, 2014: 129-131).

La divinidad es astuta, manipuladora y tan eficaz en esconderse que incluso surgen dudas sobre su existencia, una correspondencia teológica con las dudas de fe que atormentan al ser humano⁴. Una divinidad nada conciliadora y empática, entonces. Y si en las obras de Borges la deidad se relaciona muy a menudo con el autor, según un eje de análisis paródico, el universo creado por el autor omnisciente se “rebela” a su creador y se desarrolla por su cuenta. Asimismo, escabulle cuando se intenta brindarle un orden fraguado por el ser humano y se convierte en una reproducción gráfica de nuestro universo. Si el intento de homogeneizar la fragmentariedad congénita del universo fracasa

⁴ La correlación La Compañía/Dios es tomada de un fragmento de análisis por parte de Cristina Garrigós González sobre la estrecha relación entre la escritura de Borges y John Barth, en 1994: 19-33.

por completo, es porque intentamos aplicar leyes humanas a algo que trascienda nuestros límites de análisis.

4. Escribir = erigir

Si nos atuviéramos a criterios de catalogación convencionales, la obra *Le città invisibili* la clasificaríamos de novela, en la que cada “capítulo” formaría parte de sesiones concernientes a un estilo urbano. Nada más lejos de la verdad narrativa a la que pertenece la creación del autor ligur. Superando los límites de una lectura superficial, percibimos cierta independencia tanto a nivel estructural como de contenido en las ciudades relatadas. Las pistas las facilitan los mismos protagonistas, o supuestos tales: Marco Polo y Kublai. Los diálogos intercalados en el texto, llamativamente en cursiva, aparentemente desempeñan la única función de crear un marco literario para introducir las descripciones urbanas. Pero tomando en consideración lo que anteriormente se ha cuestionado, es decir, si existe realmente el sujeto que narra o el objeto narrado, las ciudades cobran vida a detrimento de la importancia creadora de los dos interlocutores. Ellas adquieren tintes antropomórficos al poseer nombres femeninos (Adelma, Moriana, Leonia entre otras), característica que consolida su estatus de seres autónomos. Al mismo tiempo, el mercader y el emperador paulatinamente ven aniquiladas sus personalidades conforme a las indecisiones atrozadoras que afligen al Kan.

Polo construye y demuele la mente del otro al igual que plasma a su antojo el armazón fabulístico de sus relatos. Dicha acepción proteica incide en la fragilidad de los límites que subsisten entre realidad e imaginación: no extrañaría si fueran las urbes mismas que originaran a los dos personajes. Las meditaciones que versan sobre el arte de componer son numerosísimas y no residen exclusivamente en la tensión dialógica o en la urbanidad contada. En la conversación que cierra la parte IV del texto, vuelve a proponerse el mismo “modus operandi” que a Dantés se le ocurre para huir de su prisión, y que a la vez expresa una idea de creación mental que gane el sentido de opresión física:

– Eppure io ho costruito nella mia mente un modello di città da cui dedurre tutte le città possibili, – disse Kublai. – Esso racchiude tutto quello che risponde alla norma. Siccome le città che esistono s’allontanano in vario grado dalla norma, mi basta prevedere le eccezioni alla norma e calcolarne le combinazioni più probabili. – Anch’io ho pensato un modello di città da cui deduco tutte le altre, – rispose Marco. – È una città fatta solo d’eccezioni, preclusioni, contraddizioni, incongruenze, controsensi. Se una città così è

quanto c'è di più improbabile, diminuendo il numero degli elementi abnormi si accrescono le probabilità che la città ci sia veramente. Dunque basta che io sottragga eccezioni al mio modello, e in qualsiasi ordine proceda arriverò a trovarmi davanti una delle città che, pur sempre in via d'eccezione, esistono (Calvino, 2008: 69).

La similitud entre Dantés/Marco y Faria/Kublai se enmarca en un ámbito epistemológico que produce un acercamiento genérico a los ensayos de teoría literaria. Los procesos cognitivos que se exponen hacen entrever una concepción de índole narratológica que abarca, a través de la labor escudriñadora de Calvino, la función y la actitud del autor, del lector y del papel de la escritura. Veamos otro ejemplo: al explicar el enojo que Kublai prueba acusando de mentiroso al veneciano, Italo no hace más que utilizar algunos detalles que constituyen la figura del emperador, sin llegar a una descripción completa. “Le labbra strette sul cannello d’ambra della pipa, la barba schiacciata contro la gorgera d’ametiste, gli alluci inarcati nervosamente nelle pantofole di seta” (Calvino, 2008: 59) son teselas de un mosaico que nunca podrá ensamblarse, ya que pertenecen a una realidad fragmentaria. No solo resaltan la diafanidad del emperador, como ya se mencionó antes, sino que también actúan como palabras de un discurso más amplio. Los signos lingüísticos pueden alcanzar zonas desconocidas del lenguaje y de la escritura: son los únicos instrumentos a disposición de los escritores para contar lo inefable, lo ilógico, lo quimérico.

Abstracciones parecidas se leen en *El Aleph* de Borges, en el instante en que el protagonista se cerciora de la existencia de lo que Carlos Argentino Daneri celaba en el sótano de su mansión. Lo primero que comenta no es la maravilla del hallazgo sino la tarea irrealizable de cómo contarlo. Se trata de la «desesperación del escritor» (Borges, 2014: 340) debida a la paradoja de narrar sobre algo simultáneo aplicando la secuencialidad de las palabras. La contradicción es insoluble:

Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? [...] Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es (Borges, 2014: 340).

Es muy llamativo que Calvino en *Le Cosmicomiche* tilde la equivalencia palabras/puntos/puntuación. En Borges, principios filosóficos y matemáticos se sueldan a fin de representar lo inexplicable, si bien justamente por ser herramientas humanas sus intentos naufragan. En la antología italiana el tratamiento del tema se matiza al revés: a partir de especulaciones cuánticas e hipótesis refutables se rebasa el tono hacia lo cotidiano. Durante sus aventuras-no aventuras se ve involucrado en el nacimiento del universo y en lo que el fenómeno conlleva. Él lo vive a menudo como si se tratara de un evento mundano que se integra en la trivialidad de su existencia. Con todo, acaece lo mismo que en la producción borgiana: las conjeturas teóricas se disfrazan de discursos en apariencia poco atinentes. *Tutto in un punto* es prologado por lo que defendía el astrónomo Hubble acerca de la posibilidad de remontar al momento en que todo el universo se concentraba en un único punto. El narrador afirma recordarlo:

che ci potesse essere lo spazio, nessuno ancora lo sapeva. E il tempo, idem: cosa volete che ce ne facessimo, del tempo, stando lì pigiati come acciughe? Ho detto «pigiati come acciughe» tanto per usare una immagine letteraria: in realtà non c'era spazio nemmeno per pigiarci. Ogni punto d'ognuno di noi coincideva con ogni punto di ognuno degli altri in un punto unico che era quello in cui stavamo tutti (Calvino, 2011: 40).

En *La forma dello spazio*, durante la infinita caída de Qfwfq y sus compañeros de viaje por el espacio inconmensurable, el protagonista asocia puntos y líneas a la escritura misma. La metáfora perfila la concepción de un mundo hecho de palabras; la tinta realiza la construcción del entorno y las letras podrían constituir una red que terminaría parando el descenso crónico de los seres del cuento atrapándolos. O sencillamente, eluden convenciones gramaticales y fijan su posición equidistante “ad infinitum” coherentemente con la colocación de los personajes (Calvino, 2011: 112-113). La escritura y sus implicaciones son el punto neurálgico de la producción de Calvino y su análisis echa luz sobre la visión del mundo que el autor concibe. Belpoliti sintetiza a la perfección su postura, arguyendo que la escritura para Calvino

è un filo, è una macchia, è un acino chiaro, è un seme puntiforme. [...] La vera sostanza del mondo è infatti composta per Calvino di atomi, di particelle elementari, di segni minuscoli, disposti in forma di aggregati, le cose, o allineati sulla pagina in modo da generare parole e linee. Il punto è per lui la forma originaria e generativa, forma cosmologica per eccellenza. Tutto è contenuto in un punto: il futuro, la molteplicità (Belpoliti, 2006: 108)

Es indudable la oportunidad de valernos del último postulado del ensayista para designar la perspectiva de Borges. Sendos escritores trataron de indagar los secretos más impenetrables de la creación a la vez que se adentraron en los nebulosos meandros de la mente humana. Emplearon elementos semióticos cuya finalidad fue vertebrar los relatos y sondear las estructuras de las que se compone el universo que nos rodea, como si fuera material de construcción perennemente mudable. Los recursos que se manejaron en su composición evocaban imágenes vinculadas a la esfera de la edificación. Ladrillo tras ladrillo se erigieron arquitecturas de multiforme naturaleza: verosímiles, irreales, concretas, absurdas, soñadas. Todo concurría a nutrir sus obras con examinaciones que aspiraban a desatar el nudo gordiano del gran enigma universal. Lo que quizás se advierta como distinción a nivel ideológico, consiste en la diferente orientación filosófica entre Borges y Calvino. Jorge Luis pareció envolver en un halo de pesimismo las líneas que redactaba, en especial modo al poner de relieve el malogro de la acción del ser humano⁵. Calvino en cambio dio la sensación de que pese a reconocer nuestra tajante impotencia, la falibilidad que nos identifica no implica una resignación que inhiba el esfuerzo de seguir inquiriendo, tanto en los espacios interiores como en los exteriores. *Le città invisibili* tal vez respondan a una intención esperanzada, en la medida en que divisamos señales cuyo designio es beneficiar el descubrimiento de fórmulas, que nos permitirían desenmarañar el enredo metafísico que nos insidia. Las preguntas de un incrédulo emperador encauzan el lector hacia derroteros inexplorados:

Marco Polo descrive un ponte, pietra per pietra. – Ma qual è la pietra che sostiene il ponte? – chiede Kublai Kan. – Il ponte non è sostenuto da questa o quella pietra, – risponde Marco, – ma dalla linea dell’arco che esse formano. Kublai Kan rimane silenzioso, riflettendo. Poi soggiunge – Perché mi parli delle pietre? È solo dell’arco che m’importa. Polo risponde: – Senza pietre non c’è arco. (Calvino, 2008: 83).

Es preciso ampliar los horizontes de nuestras percepciones. La visión de un conjunto continuamente hace que pasemos por alto los pormenores esenciales para la comprensión de la totalidad: las piedras que componen un puente son como las palabras en una hoja. Asimismo, los elementos que se ciñen a nuestro alrededor dan pábulo a

⁵ A este propósito remito a la lectura del excelente monográfico de Alazraki (1974), en cuya obra reitera la incapacidad del hombre borgiano de llegar a comprender verdades universales.

visualizar la enormidad estructural cuya presencia solemos ignorar. Posiblemente, el mérito de estos dos autores trasciende el talento narrativo, merced a los medios de investigación que nos proveen.

Bibliografía:

- ALAKRAKI, J. (1974). *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid: Gredos
- BELPOLITI, M. (2006). *L'occhio di Calvino*, Turín: Einaudi.
- BORGES, J. L. (2014). *Cuentos completos*, Barcelona: Debolsillo.
- CALVINO, I. (1980). *Una pietra sopra, discorsi di letteratura e società*, Turín: Einaudi.
- . (2008). *Le città invisibili*, Milán: Mondadori.
- . (2012). *Ti con Zero*, Milán: Mondadori.
- . (2014). *Le Cosmicomiche*, Milán: Mondadori.
- GARRIGÓS GONZÁLEZ, C. (1994). “Barth meets Borges in the Funhouse”, *Revista de Estudios Norteamericanos*, n. 3, 19-33.
- LAJARA, R. (1996). “El laberinto como metáfora espacial en Borges y Calvino”, en AA. VV., *Borges, Calvino, la literatura: el coloquio en la Isla: Coloquio Internacional*, vol. 2, Madrid: Fundamentos, 145-149.