



## Aviso Legal

### Artículo de divulgación

Título de la obra: Italo Calvino/Jorge Luis Borges:  
de la reflexión crítica al intertexto

Autor: Calvo Montoro, María Josefa

Forma sugerida de citar: Calvo, M. J. (1997). Italo Calvino/Jorge Luis Borges: de la reflexión crítica al intertexto. *Cuadernos Americanos*, 4(64), 179-184.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, año XI, núm. 64, (julio-agosto de 1997).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México.  
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe  
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510,  
Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>  
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

## ITALO CALVINO/JORGE LUIS BORGES: DE LA REFLEXIÓN CRÍTICA AL INTERTEXTO

Por *María J. CALVO MONTORO*  
UNIVERSIDAD DE CASTILLA,  
LA MANCHA, ESPAÑA

QFWFQ, EL PROTAGONISTA COSMICÓMICO de *Ti con zero* de Italo Calvino aspira a “una forma definitiva e salda”<sup>1</sup> que garantice el final del caos. Orden contra desorden, estabilidad contra inestabilidad, forma contra ausencia de forma, esto es lo que Qfwfq quiere conseguir para llegar a la forma definitiva, al orden que excluya de sí toda propagación del caos, de la caducidad y de la muerte:

[mi prendeva] un timore ancora indeterminato che questo trionfare dell'ordine in fogge tanto varie potesse riprodurre su un'altra scala il disordine che ci eravamo appena lasciati alle spalle. Un cristallo totale io sognavo, un topazio-mondo, che non lasciasse fuori niente: ero impaziente che la nostra Terra si separasse dalla ruota di gas e polvere in cui vorticano i corpi celesti, fosse la prima a sfuggire a quel disperdimento inutile che è l'universo.<sup>2</sup>

Parece evidente, por tanto, que la aspiración de Calvino de “un topazio-mondo, che non lasciasse fuori niente” es en realidad la aspiración a una escritura que, a través de esta ansia de un orden pre-establecido, de una “modelización” absoluta de todas las posibles variantes de un solo tema, lo que pretende es contar el problema del contar. Es decir, para Calvino, escribir no es una operación sencilla, en cuanto que la aparente sencillez del acto de narrar ya no está garantizada, como en el siglo pasado, por una “subjetividad” segura de la objetividad que le confiere el punto de vista del escritor. La acción de narrar está caracterizada por una profunda aporía que es

<sup>1</sup> Italo Calvino, ‘I cristalli’, *Ti con zero* (1967), Milán, Garzanti, 1988, p. 38.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 38-39.

la aporía de la escritura. Ésta, para hablar de lo real, es decir del exterior, debe ocultarse cada vez más en sus mecanismos autorreferenciales, en su interior.

Por tanto, la polaridad exterior/interior, es decir escritura/realidad, es la polaridad laberíntica del universo de los posibles "narrados" que, en su virtualidad, como hemos visto, no restituyen de ninguna manera la concreción de la realidad, sino una posible entre muchas otras.

La lógica de la escritura se configura como una suerte de orden frente a la complejidad del mundo. Una forma de encontrar un sistema que ayude a contrarrestar la arbitrariedad y el caos. Para ello, Calvino construye novelas como *Se una notte d'inverno un viaggiatore*,<sup>3</sup> texto ejemplar por su configuración de muestrario que todo lo contiene —como el *aleph*— y porque obedece a un sistema proyectado como espacio geométrico capaz de contener un simulacro de multiplicidad de lo real.

Esta trama se estructura partiendo de un marco en el que se presenta y desarrolla la acción del lector y de la lectora y en una serie de relatos insertados en ella: ambos niveles acabarán tocándose. La interferencia entre ambos niveles se configura como una suerte de pasaje "desde las estructuras de superficie a las profundas" tal y como lo define Chatman.<sup>4</sup>

En *Se una notte* es evidente la presencia de Borges,<sup>5</sup> el maestro de la fusión entre teoría/ficción. En esta obra Calvino retomará y desarrollará aspectos borgeanos fundamentales en cuanto al tratamiento de la literatura en la literatura, de la "mise en abîme": la idea del libro como palimpsesto, el problema del autor falsario, los apócrifos, la propuesta de un muestrario de géneros, el sentido de lo múltiple, lo innumerable...

De hecho, Calvino estructura su novela como el emblema de la multiplicidad de la escritura. Para ello articula y planifica el libro

<sup>3</sup> Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Turín, Einaudi, 1979.

<sup>4</sup> Seymour Chatman, *Storia e romanzo. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981, p. 38: "Infraleggere è così operare fra i livelli, mentre il semplice leggere significa operare dentro un livello".

<sup>5</sup> Véase María J. Calvo Montoro, "La literatura como tema narrativo: una presencia borgeana en *Se una notte d'inverno un viaggiatore* de Italo Calvino", *Il confronto letterario*, núm. 22 (1994) y A. Dolfi, "Il Calvino del *Viaggiatore*, o il labirinto dell'identità", en *In libertà di lettura*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 225-262.

como un auténtico “íper-romanzo”<sup>6</sup> que, como explica a continuación, parte de unos planteamientos constructivos muy elaborados:

Il mio intento era di dare l'essenza del romanzesco concentrandola in dieci inizi di romanzi, che sviluppano nei modi più diversi un nucleo comune, e che agiscono su una cornice che li determina e ne è determinata.

Con ello reafirma otro valor borgeano, el valor enciclopédico que determina a la novela como método de conocimiento y, sobre todo, como red de conexión entre los diferentes hechos, entre los personajes, entre las diferentes literaturas y entre la multiplicidad de cosas que la conforman como espejo del mundo real, visto “como un ‘sistema de sistemas’, in cui ogni sistema a singolo condiziona gli altri e ne è condizionato”.<sup>7</sup>

*Se una notte* es un todo que conduce a pensar en un “sistema de sistemas” configurado como un auténtico palimpsesto en el que se pueden distinguir modelos como *El libro de los siete sabios*, *Las Mil y una Noches*, o continuos homenajes literarios del tipo “una página que si direbbe strappata a un romanzo in lingua spagnola con un nome di donna: Amaranta”,<sup>8</sup> que es un personaje clave en *Cien años de soledad* de García Márquez, lo que no es más que una mínima muestra de la infinitud de obras presentes.

En este sentido Falchetto explica que en unas anotaciones encontradas entre las carpetas del autor de la época en la que estaba empezando a escribir *Se una notte* se pueden leer las siguientes referencias a diferentes géneros narrativos, corrientes y autores:

“1) polacco [Gombrovič]; 2) giapponese; 3) sudamericano (argentino) [Onetti]; 4) nabokoviano; 6) russo del dissenso; 8) austriaco [Roth, Schnitzler, Bernhard!]; 11) inglese [G. Green]; 12) italiano [Landolfi]”. Fueron muchos los críticos que arriesgaron sus hipótesis, como por ejemplo Citati, quien afirma: “Scrive una parte dell' *Emploi du temps* di Butor; un romanzo di Günter Grass; un racconto di Mann, riscritto da un allievo di Kafka; un romanzo giallo; un racconto di Calvino negli anni di *Ti con zero*; un racconto secentesco di specchi; un delicatissimo e perverso romanzo giapponese; il racconto di un Borges più sudamericano; un apologo russo del dissenso...”. Tantas fueron las conjeturas que el propio Calvino contesta a Angelo Guglielmi: “La maggior parte dei critici per

<sup>6</sup> Italo Calvino, *Lezioni americane*, Milán, Garzanti, 1988, p. 117.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>8</sup> Italo Calvino, *Se una notte*, p. 251.

definire questi dieci *incipit* ne ha cercato dei possibili modelli o fonti (e spesso di questi elenchi di autori saltano fuori nomi a cui non avevo mai pensato)".<sup>9</sup>

Sin embargo, Borges está demasiado patente como para consignarlo en su esquema, o quizá porque la decisión fuera posterior al proyecto encontrado entre sus papeles, pero el escritor argentino es uno de los autores presentes en *Se una notte* tal y como confirman las palabras del propio Calvino refiriéndose al relato de los espejos "in una rete di linee che s'intersecano" al que considera como "esempio di narrazione che tende a costruirsi come un'operazione logica o una figura geometrica o una partita a scacchi. Se vogliamo anche noi tentare l'approssimazione dei nomi propri, potremmo rintracciare il padre più illustre di questo modo di raccontare in Poe e il punto di arrivo più compiuto ed attuale in Borges".<sup>10</sup>

De hecho Calvino confirma la presencia borgeana en su relato de los espejos ante la pregunta de Lucente:

Ho cercato tipi di relazione col mondo e con tipi di narrativa. Il romanzo degli specchi è un po' costruito come certe storie di Poe, che cominciano con una citazione erudita, il tipo di racconto in cui l'erudizione introduce una storia di *suspense* o anche di terrore. Lo stesso Borges costruisce sovente racconti in questa maniera.<sup>11</sup>

La estructura que le sirve a Calvino para tramar esta red meta-literaria no puede ser arbitraria. Todo lo contrario, impulsado por la concepción borgeana de "letteratura come mondo costruito e governato dall'intelletto" obedece a unas leyes proyectadas a partir de una adaptación personal de las formulaciones de semiología estructural de Greimas<sup>12</sup> y que explica en su texto "Comment j'ai écrit un

<sup>9</sup> Véase B. Falcetto, "Note e notizie sui testi" en Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, Milán, Mondadori, 1992, p. 1387; Italo Calvino, "Se una notte d'inverno un narratore", *Alfabeta*, núm. 8, XI (1979), p. 4; P. Citati, "Ecco il romanzo del lettore", *Corriere della Sera*, 22, VI (1979), p. 3; C. Segre, "Se una notte d'inverno un romanziere...", *Teatro e romanzo*, Turín, Einaudi, 1984, pp. 155-157, 161-165 y notas en pp. 169-172 y A. Dolfi, "Il Calvino del *Viaggiatore*, o il labirinto dell'identità", nota p. 225.

<sup>10</sup> Italo Calvino, "Se una notte d'inverno un narratore", p. 4.

<sup>11</sup> G. I. Lucente, *Contemporary Literature*, núm. 3 (1985), pp. 245-253, trad. M.elli; recogido en "Un'intervista con Italo Calvino", *Nuova Corrente*, núm. 100, p. 381.

<sup>12</sup> Calvino explica cómo desarrolla la propuesta de "modèle carré" de Greimas: "Le livre en question est *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (Seuil, 1981). Plus

de mes livres'' con la intención de que se entienda su obra en armonía con tales propuestas.

Es significativo además que su entramado semiológico corresponda a los capítulos numerados, es decir, al marco que usa como plataforma para explicarse como autor, en donde formula todas las estrategias narrativas, donde reflexiona sobre la novela y su destinatario, sus intenciones y su idea de literatura. Para el resto de la novela, ese muestrario de relatos que son la ejemplificación de todas las formulaciones anteriores, se puede hablar en términos de *pastiche*. Y es allí donde se ve ese retrato literario del mundo que se resiste a la clasificación y al orden como reflejo de otra suerte de orden, aquel que quiso apuntar Foucault en el momento inaugural de *Las palabras y las cosas* con unas palabras borgeanas que ya son paradigmáticas. Se trata de la apócrifa enumeración taxonómica de los animales existentes: "(a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas",<sup>13</sup> algo así como el intento de descripción del *aleph*.

De hecho, la única manera posible de escribir la multiplicidad de lo real es por aproximación a un catálogo que será siempre caótico, que será un *pastiche*, ese poco que contendrá lo mucho, "¡el microcosmo de alquimistas y cabalistas, nuestro concreto amigo proverbial, el *multum in parvo!*"<sup>14</sup>

Las presencias literarias confieren a la novela el valor de "escritura de la escritura" en un proceso de "intertextualidad", es decir, dentro de esa categoría de "hipertexto" que propugna Calvino y en el sentido que le confiere Genette, que de hecho, incluye

exactament, il s'agit des chapitres numérotés de ce livre. (Les 'romans' qui dans ce livre sont intercalés aux chapitres suivent d'autres schémas et d'autres contraintes).

Le modèle carré est une adaptation personnelle des formulations de sémiologie structurale de A. J. Greimas (cf. notamment: *Du sens*, p. 137, Seuil, 1970)", en su escrito "Comment j'ai écrit un de mes livres", *La Bibliothèque Oulipienne*, núm. 20 (1978); reeditado en *Actes Sémiotiques-Documents* 6, núm. 5 (1984), cuyo texto publicado en francés el autor no quiso que se tradujera; ahora en *Nuova Corrente*, núm. 99 (1987), p. 28.

<sup>13</sup> Jorge Luis Borges, "El idioma analítico de John Wilkins", *Obras Completas*, Barcelona, Emecé, 1989, II, p. 86.

<sup>14</sup> Jorge Luis Borges, "El Aleph", *OC*, I, p. 625.

esta novela como ejemplo en su tratado sobre "hipertextualidad".<sup>15</sup> Todo ello confirma que el autor proyectaba construir un "íperromanzo" que contuviera otras literaturas, como al que se refiere en *Lezioni americane*.

Con ello se adelanta a una constatación de la crítica más reciente, pues, como afirma Fredric Jameson, ante el final del significado, sólo queda

ese juego puro y azaroso de los significantes que llamamos postmodernidad, y que ya no produce obras monumentales como las de la modernidad, sino que reorganiza fragmentos de textos preexistentes, los bloques de construcción de la antigua producción cultural y social en un nuevo y dignificado *bricolage*: metalibros que recuperan las piezas aprovechables de otros libros, metatextos que ordenan piezas de otros textos.<sup>16</sup>

En este sentido, se reconoce la presencia de Borges como fundador de esa suerte de posmodernidad que es la escritura del xx, una "república fundada por nómadas". Recordemos la espléndida definición de reescritura que se puede leer al final de "El Aleph":

La mezquita data del siglo vii; las columnas proceden de otros templos de religiones anteislámicas, pues, como ha escrito Abenjalidún: "En las repúblicas fundadas por nómadas, es indispensable el concurso de forasteros para todo lo que sea albañilería".<sup>17</sup>

Definición que hace pensar en la conocida creencia de que como todo ya ha sido escrito, la única escritura posible es la que recompone y ajusta los materiales ya usados por otro. Ese otro para Calvino es Borges, un poderoso valedor de ese proceso de reescritura que es, en el fondo, un estímulo para la imaginación y que hace reconocer a Calvino la fascinación por la figura del copista, cuya vocación le permite escribir sin sufrir la angustia del vacío ante la

<sup>15</sup> Cf. Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989. Con este término el crítico apunta la presencia de otras escrituras previas en la formación de la nueva literatura, como se ha visto que ocurre en la obra de Calvino o de Borges, por ejemplo. Sobre la idea de palimpsesto en Borges, véase J. Alazraki, "El texto como palimpsesto: Lectura intertextual de Borges", en *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 428-456.

<sup>16</sup> Fredric Jameson, "Leer sin interpretar: la posmodernidad y el videotexto", en *La lingüística de la escritura*, Madrid, Visor, 1989, p. 229.

<sup>17</sup> Jorge Luis Borges, "El Aleph", *OC*, II, p. 628.

página escrita. Así Calvino le contesta al pintor Tullio Pericoli en ocasión de su exposición *Rubare a Klee*:

Qui oltre al discorso sul copiare-rubare, c'è un furto preliminare a Borges, che aveva scritto la storia di quel Pierre Menard autore del *Don Quisicotte*: uno che aveva scritto un libro uguale parola per parola a quello di Cervantes, ma che era opera di Pierre Menard e non di Cervantes, perché qualsiasi cosa detta da Pierre Menard aveva un significato diverso, entrava in un contesto storico diverso da quello di Cervantes. Sviluppando questa idea ho fatto copiare al personaggio di scrittore di questo mio libro l'inizio di *Delitto e castigo*, per dare slancio alla sua immaginazione in crisi.<sup>18</sup>

El copista es el "falsario" al que aspira convertirse el personaje escritor de *Se una notte*:

Oggi mi metterò a copiare le prime frasi d'un romanzo famoso per vedere se la carica d'energia contenuta in quell'avvio si comunica alla mia mano, che una volta ricevuta la spinta giusta dovrebbe correre per conto suo.<sup>19</sup>

Como es el caso de "El impostor inverosímil Tom Castro", uno de los relatos de *Historia universal de la infamia*, donde Borges confirma que el verdadero impostor de la historia narrada no es Tom Castro, alias de Arthur Orton, un "obeso tarambana" que se hace pasar por el esbelto militar inglés Roger Charles Tichborne, náufrago en aguas del Atlántico. El auténtico falsario es Bogle (¿Borges?), un "hombre negro entrado en años, en carnes y en autoridad" que proyecta el plan para que Orton suplante a Tichborne. Bogle consigue mantener el fraude hasta su muerte. Pero este momento coincide con el testimonio de una antigua querida de Orton que conduce a la cárcel al suplantador. Con la desaparición de Bogle, Orton se queda solo, sin su artifice, de forma que se aniquila hasta llegar a confesar su culpa o a declararse inocente indistintamente, según le dictaran "las inclinaciones del público" en las conferencias que pronunciaba por el Reino Unido una vez liberado de la prisión.

Esta historia rocambolesca viene a confirmar la necesidad de esa falsedad que es escribir, la necesidad de mentir, de representar un papel para poder escribir, herencia borgeana que se hace patente

<sup>18</sup> Italo Calvino-Tullio Pericoli, *Furti all' arte*, Milán, Edizioni della Galleria il Milione, 1980, página sin numeración.

<sup>19</sup> Italo Calvino, *Se una notte*, p. 177.

en Calvino cuando descubre el sistema de camuflaje que permitió al escritor argentino trasladarse a la página escrita:

L'invenzione di se stesso come narratore, l'uovo di Colombo che gli permise di superare il blocco che gli impediva, fin verso i quarant'anni, di passare dalla prosa saggistica alla prosa narrativa, è stato di fingere che il libro che voleva scrivere fosse già scritto, scritto da altro, da un ipotetico autore sconosciuto, un autore di un'altra lingua, d'un'altra cultura, e descrivere, riassumere, recensire questo libro ipotetico.<sup>20</sup>

En *Se una notte* esa función de autor enmascarado se descompone en varios personajes que podrían situarse entre Silas Flannery y el antes mencionado Ermes Marana. En este sentido, será más de un autor implícito el que aparezca en la novela y muchas las voces del autor que se expresan a través de personajes-autores en tal multiplicidad de perfiles que podrían llegar a desorientar al lector<sup>21</sup> que "a questo punto, può avere la sensazione di trovarsi di fronte ad una vertigine all'infinito, ad una moltiplicazione senza senso di maschere dallo statuto incerto, di 'voci' il cui discorso, non afferrabile, è collocato in una zona di alto rischio: quella che dal non-testo conduce al testo"

En *Se una notte* se pueden apreciar autores falsos que van desde la sustitución del autor por el ordenador.<sup>22</sup> En este sentido Ermes Marana explica en una carta desde la sede del OEPHLW —nótese el parecido con las siglas OULIPO— "ero riuscito a convincere il vecchio autore di *thrillers* ad affidarmi l'inizio del romanzo che non riusciva più a portare avanti e che i nostri *computers* sarebbero stati in grado di completare facilmente, programmati come sono per sviluppare tutti gli elementi d'un testo con perfetta fedeltà ai modelli stilistici e concettuali del autore" —lo que ya apuntaba Calvino en su artículo "Cibernetica e fantasmi"— el *ghost-writer* y Mahoma escuchando la palabra de Alá para después dictársela a sus escribanos, hasta la figura del autor "Padre dei Racconti", el viejo indio ciego que narra historias de países y de gentes desconocidas y que para muchos es la fuente universal de la que fluyen las manifestaciones individuales de cada escritor,<sup>23</sup> ese escritor que se retira para

<sup>20</sup> Italo Calvino, "Jorge Luis Borges", en *Perché leggere i classici*, Milán, Mondadori, 1991, p. 295.

<sup>21</sup> P. Pugliatti, *Lo sguardo nel racconto*, Bologna, Zanichelli, 1985, p. 133.

<sup>22</sup> Italo Calvino, *Se una notte*, p. 118.

<sup>23</sup> Cf. *ibid.*, p. 117.

escribir un libro infinito, es decir, para construir un laberinto que cobra la metáfora de un jardín de senderos que se bifurcan.

También el "falsario" Borges es Ts'ui Pên, y tiene mucho de Judá León, el rabino de Praga creador de un simulacro de hombre sin palabra que es el Golem. Aparece en múltiples ocasiones en *El Hacedor* o es "El etnógrafo" del *Elogio de la sombra* que aprende de los indios el profundo secreto que le conduce a ser bibliotecario.

Sin embargo, esta presencia, aunque camuflada, no siempre es cómoda para ambos autores, tanto que, por medio de sus dobles, manifiestan a menudo la voluntad de prescindir de ellos mismos, de su propio yo. Por ejemplo, Silas Flannery dice: "Come scrive-rei bene se non ci fossi!".<sup>24</sup> Afirmación que Calvino comparte en primera persona en su legado para el próximo milenio:

Magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica...<sup>25</sup>

Borges también se expresa de igual modo y manifiesta el deseo de prescindir de ese molesto y famoso yo que cada vez le acapara más de sí mismo:

Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar... Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros... Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.<sup>26</sup>

No obstante, en el caso de Borges, muchas veces su presencia se fundamenta en una expresión a partir de un recuerdo real o formulada en primera persona. No hay más que recordar a Juan Dahlmann, protagonista de "El Sur", o a su *alter ego* en "El otro", que es él mismo de joven, con quien Borges anciano conversa en un banco, y es también el, "hombre ciego en una casa hueca" que escribe un poema titulado "Sábado" en *Historia de la noche*. Es "Aquel" que "se resigna" a los versos en los que se describe como "un poeta menor" o el que enumera los elementos que lo conforman, es

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>25</sup> Italo Calvino, *Lezioni americane*, p. 120.

<sup>26</sup> Jorge Luis Borges, "Borges y yo", *El Hacedor*, OC, II, p. 186.

“El cómplice” por ser poeta y el que no acaba de comprender por qué le dieron “La fama”.

De igual manera, Calvino, que se desdobra en su personaje escritor para seguir reclamando la desvinculación de su yo, como delatan las páginas del diario de Silas Flannery: “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 libro il mondo illeggibile, senza centro, senza io”,<sup>27</sup> también encuentra otras ocasiones para hacer hablar a esos otros alias que van desde Edmond Dantès hasta, por ejemplo, el “meticuloso docente e pedagogo, Tonio Cavilla”, nombre formado por las mismas letras que Italo Calvino, que comenta *Il barone rampante* en su edición para la Scuola Media.<sup>28</sup>

Calvino en su búsqueda de ser otro también quiso ser Borges, cuando ante una pregunta del entrevistador supo que ya se le había formulado al escritor argentino:<sup>29</sup>

—La prima domanda è la stessa che ho rivolto anni fa a Borges: perché tenta di figurarsi altre vite diverse alla sua?...

—Che cosa le rispose Borges?

—Che inseguiva quelle fantasie perché era un po' stanco di essere Borges.

—È una risposta nella quale mi riscontro anch'io. Sono sempre insoddisfatto. Cerco d'immaginare dove mi avrebbe portato l'altra strada, quella che non ho scelto... Dico: un libro così non lo saprei mai scrivere e già il processo d'impostazione di quella data scrittura è cominciato. Mi pare che questo sistema sia l'unico per ritrovare il mio vero me stesso.

Volviendo al proceso de intertextualidad que nos interesa, está claro que uno de los puntos de referencia para encuadrar en el marco de *Se una notte* el muestrario de relatos hay que buscarlo en “El jardín de senderos que se bifurcan”<sup>30</sup> que, como destaca Calvino “si presenta come un racconto di spionaggio, che include

<sup>27</sup> Italo Calvino, *Se una notte*, p. 180.

<sup>28</sup> Italo Calvino, *Il barone rampante*, Turín, Einaudi, 1973, p. 4 (*Lecture per la Scuola Media*).

<sup>29</sup> Entrevista que le hace Giulio Nascimbeni para el *Corriere della Sera* con ocasión de la publicación de *Cosmicomiche vecchie e nuove*, 5 de diciembre de 1984, p. 3.

<sup>30</sup> Jorge Luis Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan”, *Ficciones*, OC, I, pp. 472-480.

un racconto logico-metafisico, che include a sua volta la descrizione d'uno sterminato romanzo cinese".<sup>31</sup>

Y la multiplicidad de géneros elegidos cuenta también con Borges como garante, uno de los "mallevadori" que apunta Segre refiriéndose concretamente a la presencia de "Examen de la obra de Herbert Quain":

Voglio richiamare l'attenzione almeno su un brano che si pone quasi come un anticipo di *Se una notte*. Esso è dedicato a uno scrittore, Herbert Quain, della cui opera Borges finge di dare un erudito resoconto. E tra l'altro parla di un romanzo, *April March*, composto di tredici capitoli e nove racconti (*Se una notte* ha un capitolo meno e un racconto in più).

Y cita en italiano las palabras del relato:

De estas novelas, una es de carácter simbólico; otra sobrenatural; otra, policial; otra psicológica; otra comunista; otra anticomunista, etcétera.

A continuación habla de la estructura ternaria de la novela y retoma el texto de Borges:

Quain se arrepintió del orden ternario y predijo que los hombres que lo imitaran optarían por el binario.

Segre afirma a continuación de forma lacónica:

è quanto ha fatto Calvino.<sup>32</sup>

Este proceso de intertextualidad también tiene que ver con otro aspecto de la literatura, la lectura. Y como señala Borges —siempre presente— "los géneros literarios dependen, quizá, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos",<sup>33</sup> está claro que la elección del muestrario de diferentes géneros literarios quiere ser el retrato de la lectura y de sus mecanismos. El autor argentino había hecho esta afirmación después de pensar en un lector no informado que se dispusiera a leer *El Quijote* pensando que se trataba de una

<sup>31</sup> Italo Calvino, "Molteplicità", *Lezioni americane*, p. 116.

<sup>32</sup> C. Segre, "Se una notte d'inverno un romanziere", p. 156. Las citas de Borges corresponden a "Examen de la obra de Herbert Quain", *Ficciones*, pp. 462-463.

<sup>33</sup> Jorge Luis Borges, *Borges oral*, Barcelona, Bruguera, 1985, p. 72.

novela policial: el texto de Cervantes infundiría las más diversas sospechas en el lector ya desde sus primeras palabras.

Ésta es la intención de Calvino al empezar *Se una notte* con el relato policial "Se una notte d'inverno un viaggiatore" que se quiebra al final, como el resto de los relatos que integran la novela y que pertenecen a géneros diferentes. Las sospechas las va explicando el autor, los mensajes que incluye el relato los va especificando el autor, las sensaciones que debe percibir el lector también quedan descritas en el texto. Todo ello viene a demostrar ya desde el principio del libro que el lector está delante de una novela sobre la escritura y la lectura, y que éste requerirá la conjunción entre lector y autor si es posible, y si no lo es, tal conjunción quedará escrita entre sus páginas dentro de una narración en la que se relata que un escritor, su traductor y sus lectores se encuentran en algún momento de sus vidas.

Toda estrategia narrativa cuenta con que al otro lado de la página está el lector. Es decir, toda reflexión sobre el autor y sus máscaras comporta la constatación de una forma de solidaridad entre receptor y "hacedor". Tanto que la figura del lector va tomando un significativo protagonismo.

En *Se una notte* el espacio de la lectura se encuentra circunscrito por una línea de espejos en los que, a veces, se refleja el lector real, donde se ve retratado el lector protagonista y donde se confunden los escritores "vicarios" y el traductor, ya que Calvino "ha voluto creare un universo così completamente speculare, da costruirlo attorno alla figura cedevole, doppia e esclusivamente riflessa del Lettore", de una manera tan relevante en la novela, que algunos han tenido la impresión de encontrar a Calvino "rinchiuso in un angolo del suo libro, prigioniero come una mosca nel centro della sua macchina speculare".<sup>34</sup>

En Borges el mecanismo es semejante. Coexiste junto al deseo de anulación de la función del autor, es decir, junto a la ya mencionada vocación del copista en "Vindicación de *Bouvard et Pécuchet*", la invitación a la participación del lector:

¿Qué es un libro si no lo abrimos? Es simplemente un cubo de papel y cuero, con hojas: pero si lo leemos ocurre algo raro, creo que cambia cada vez... Cada vez que leemos un libro, el libro ha cambiado, la connotación de las palabras es otra... Los lectores han ido enriqueciendo el libro.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> P. Citati, "Ecco il romanzo del lettore", p. 3.

<sup>35</sup> Jorge Luis Borges, *Borges oral*, pp. 25-26.

De hecho, para llevar a cabo este propósito Pierre Menard, que se prepara inicialmente a ser Cervantes y así escribir el *Quijote*, idea un método "relativamente sencillo": "Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros y contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918". Sin embargo, prefiere seguir siendo Menard y "llegar al Quijote a través de las experiencias de Pierre Menard", para construir un texto que rompa las barreras del "arte detenido y rudimentario de la lectura" enriqueciéndola mediante "la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas".<sup>36</sup>

Carlos Fuentes descubre el valor de Menard en *Se una notte* cuando aprecia que el lector sabe algo más que el autor al conocer el futuro y ésta es la fuerza de la lectura que Calvino quiere transmitir filtrando el legado de Borges:

Calvino concluye y vuelve a abrir, de esta suerte, la premisa misma de esta *Geografía de la novela*, tal y como la planteo en el capítulo sobre Borges: Pierre Menard deberá escribir *Don Quijote*. Pero *Don Quijote* ya está escrito y Menard nos entrega un texto idéntico al de Cervantes. Pero entre los dos textos ha ocurrido una cosa. Esa cosa se llama el Futuro y tal es la novedad de la escritura del *Quijote* por Menard. No podemos leer su *Quijote* como leeríamos el de Cervantes, porque Menard conoce el futuro de Cervantes, por lo menos hasta la época de Borges.<sup>37</sup>

Calvino, con *Se una notte* también intenta abrir la brecha del lector<sup>38</sup> real, planteándole un laberinto cuyas claves deberá desenmarañar en solitario a través de la lectura:

A pensarci bene, la lettura è un atto necessariamente individuale, molto più dello scrivere. Ammesso che la scrittura riesca a superare la limitatezza dell'autore, essa continuerà ad avere un senso solo quando verrà letta da una persona singola e attraverserà i suoi circuiti mentali. Solo il poter essere letto da un individuo determinato prova che ciò che è scritto partecipa del potere della scrittura, un potere fondato su qualcosa che va al di là dell'individuo.

<sup>36</sup> Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, autor del Quijote", *Ficciones*, pp. 447 y 450.

<sup>37</sup> Carlos Fuentes, "Italo Calvino: El lector conoce el futuro", en *Geografía de la novela*, Madrid, Alfaguara, 1993, pp. 200-201.

<sup>38</sup> Como afirma J. A. Cannon, *Italo Calvino: writer and critic*, Ravenna, Longo, 1981, p. 104: "It is not the voice of the autor that guarantees literature's truth, but rather the activity of reading"

L'universo esprimerà se stesso fin tanto che qualcuno potrà dire: "Io leggo dunque esso scrive".

È questa la speciale beatitudine che vedo affiorare nel viso della lettrice, e che a me è negata.<sup>39</sup>

Es decir, al lector le está reservada una posición privilegiada en la que puede, si lo desea, levantar la vista de su lectura y ver, como Ludmilla, la mariposa que revolotea entre las páginas del libro cuyo vuelo ligero representa aquello que el autor querría poder escribir, o si lo prefiere, el lector puede continuar su lectura y, zambulléndose en un mundo de ilusión, conseguir una suerte de felicidad que el autor persigue sabiendo que a él le está vedada.

De hecho, Calvino dice lacónicamente a sus protagonistas lectores que están leyendo sus cuerpos, y por tanto haciendo un simulacro de lectura de la realidad: "Siete a letto insieme, Lettore e Lettrice". Pero el autor es consciente de que hay un límite entre la realidad y sus personajes: "Insomma, quello che fate è molto bello ma grammaticalmente non cambia nulla",<sup>40</sup> lo que es decir, "sois los personajes de una novela cuyas claves las maneja únicamente el autor y la 'lectura' de los cuerpos que estáis realizando nunca trascenderá al mundo de la realidad, se mantendrá encerrada en vuestro mundo de escritura". Si con la fusión de los dos niveles de la novela se creen los protagonistas que llegarán a la fusión con el mundo real, están muy equivocados, pues ellos le pertenecen sólo al autor y a la única realidad que pueden aspirar es a la constatación de que posiblemente sean una parcela de su verdad:

Come fare a sconfiggere non gli autori, ma la funzione dell'autore, l'idea che dietro ogni libro ci sia qualcuno che garantisce una verità a quel mondo di fantasmi e d'invenzioni per il solo fatto d'avervi investito la propria verità, d'aver identificato se stesso con quella costruzione di parole?<sup>41</sup>

Quizá para dar respuesta a esta pregunta y soslayar esa inconciliable diferencia acercando los límites, haya que pensar en un mediador. Este personaje en *Se una notte* es Ermes Marana (¿Maraña?) cuyo nombre tiene un sólido abolengo no sólo en el campo de la mediación sino en el de la mentira. De hecho en el *Simpósio* de Platón aparece como *hermeneúon*, es decir intérprete, mediador, traductor de otras lenguas, pero también es el poeta inspirado

<sup>39</sup> Italo Calvino, *Se una notte*, p. 178.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 159.

por los dioses de los que lleva los mensajes, pero en el *Cratilo* Platón también nos dice que Sócrates lo ve como un ladrón y un mentiroso.

De hecho, ése es el valor del traductor Marana, el Mercurio de la acción en el comunicador entre el marco y las novelas, entre los dos protagonistas y entre el lector real y Calvino, a través de esa idea de mixtificación literaria que quiere transmitir porque "la letteratura vale per il suo potere di mistificazione, ha nella mistificazione la sua verità; dunque un falso, in quanto mistificazione d'una mistificazione, equivale a una verità alla seconda potenza",<sup>42</sup> tanto que Silas Flannery acaba apuntando en su diario:

Forse la mia vocazione vera era quella d'autore d'apocrifi, nei vari significati del termine; perché scrivere è sempre nascondere qualcosa in modo che venga poi scoperto.<sup>43</sup>

Razón por la cual Calvino tiene que añadir a sus personajes-autores otros que actúen de lo que Blooth denomina "narrador poco fiable" con el cometido de desmentir indirectamente las impresiones que el texto ha ido produciendo en el lector cuyas inclinaciones pueden ser tan volubles como las del público que escuchaba a Orton en sus conferencias. Este mecanismo puede producir tal cantidad de dudas que el lector se llegará a cuestionar todos los procesos que le habían llevado a tomar sus decisiones sobre interpretación del texto y, así, seguirá buscando.

En *Se una notte* este valor lo mantienen fundamentalmente el profesor universitario Uzzi-Tuzzi, el editor Cavedagna o el censor que dejan translucir a través de sus voces desestabilizadoras las posibles tomas de posición asumidas por el lector, porque la cuestión es poner en duda no sólo las ideas que se ha ido creando el lector sino al lector mismo.

De hecho, la participación en la obra literaria parece vital, pero en ella, el lector se encuentra con la extraña sensación de no saber lo que significa realmente tal participación. Es decir, detrás de los impulsos que siente el lector y de su búsqueda, hay una única voz, la del autor, que se mueve entre las páginas como el regidor de una función teatral, disponiéndolo todo.

De hecho, el resultado de *Se una notte* es la elaboración de un análisis del problema de la escritura en el que —con palabras de

<sup>42</sup> Italo Calvino, *Se una notte*, p. 180.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 193.

Segre— convergen todos los elementos que componen el “circuito comunicativo nella sua totalità: emittente-messaggio-ricevente”, pues,

entro questo trinomio, il lettore rimane certo che è colui che trae un senso dalla lettura del testo; ma questo senso non può essere in contraddizione col testo stesso in quanto struttura comunicativa, nè prescindere dal fatto che questa struttura è stata messa a punto da un emittente, in una precisa situazione e con chiaro intento comunicativo.<sup>44</sup>

Y esto es lo que determina el significado que Calvino quiere dar a esa prioridad que en la novela es el lector real, porque el escritor, camuflado detrás de las máscaras de sus personajes, no deja de manifestar la “susplicacia” que siente el autor hacia el que lee su novela, pues, en el fondo envidia la posibilidad de una lectura que no tuviera una implicación directa en su vida, que no le condujera necesariamente a la escritura:

Da quanti anni non posso concedermi una lettura disinteressata? Da quanti anni non riesco ad abbandonarmi a un libro scritto da altri, senza nessun rapporto con ciò che devo scrivere io? Mi volto e vedo la scrivania che m'attende, la macchina con il foglio sul rullo, il capitolo da incominciare.<sup>45</sup>

De hecho, lo que Calvino quiere destacar es que el lector tiene el privilegio de no convertir la lectura en un acto sustitutivo de su vida. Por eso, la lectora modelo es la que disfruta con su lectura solitaria, que la recibe como un estímulo, pero no como acción, ya que, como dice Proust, “la lectura no actúa más que como un estímulo que no puede en absoluto substituir a nuestra actividad personal” y puede llegar a ser algo peligroso cuando “en lugar de despertarnos a la vida personal del espíritu, la lectura tiende a suplantarla, cuando la verdad ya no se nos presenta como un ideal... sino como algo material, abandonado entre las hojas de los libros como un fruto madurado por otros”.<sup>46</sup>

<sup>44</sup> C. Segre, “Ermeneutica e strutture storiche”, *Lettere Italiane*, XLIII, núm. 4 (1991), p. 497.

<sup>45</sup> Italo Calvino, *Se una notte*, p. 169.

<sup>46</sup> Marcel Proust, *Sobre la lectura*, Valencia, Pre-textos, 1989, pp. 49-50.