

Italo Calvino y Milan Kundera

Ironía cósmica y humor novelesco

Massimo Rizzante

La noción narrativa de Italo Calvino se funda sobre el infinito poder de la prosa para combinar todos los saberes. La de Milan Kundera, al contrario, se apoya en el desafío que supone someterlos a la prueba de la prosa. La confrontación de estas dos visiones permite revisar las formas de la ficción, como apunta el poeta, traductor y ensayista italiano Massimo Rizzante.

UN RECUERDO MUSICAL

En la primera edición de *El arte de la novela* (1986), Kundera clasifica a Calvino entre los novelistas y no entre los escritores en prosa (en la última edición, de 1998, el nombre de Calvino ha desaparecido de entre los novelistas). Mientras que el novelista, según Kundera, “no hace demasiado caso a sus ideas, es un descubridor que, a tientas, se esfuerza por desvelar un aspecto desconocido de la existencia”, el escritor “tiene ideas originales y una voz inimitable. Puede servirse de cualquier forma (incluida la novela) y todo lo que escriba, al estar marcado por su pensamiento, transmitido por su voz, forma parte de su obra”.

En el curso de uno de los últimos seminarios de Milan Kundera, cuyo título era “Novela y música”, escuchábamos mucha música grabada. Beethoven sobre

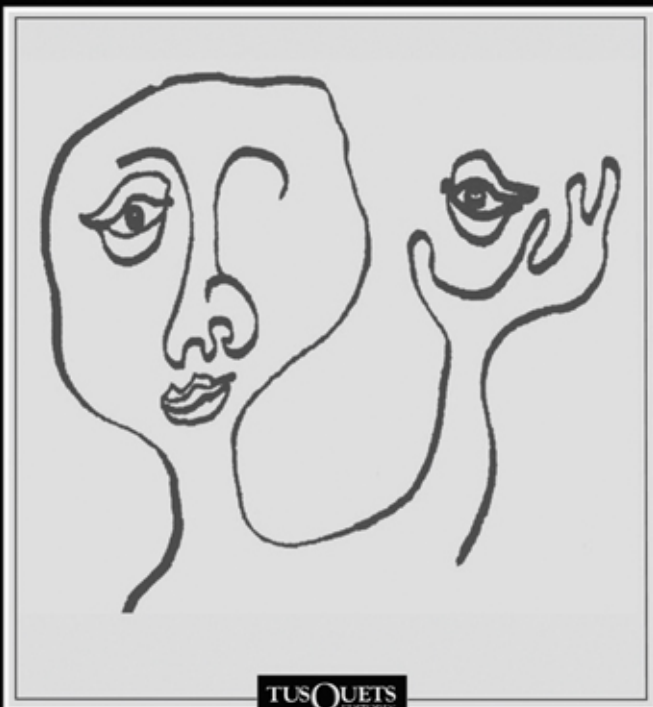
todo. Sus sonatas. En la puerta habíamos colocado un cartel en el que se leía: “No molestar. Emisión radiofónica”. Durante una pausa le comenté que cada vez me resultaba más difícil leer a Calvino y comprender su valor dentro de la historia de la novela, contexto en el que todo novelista debería ser leído. Él me respondió de forma un poco solapada y lacónica que, probablemente, yo tenía razón y que podía ser cuestión de diferencia de fuentes. ¿Qué quería decir?

¿No son las mismas las fuentes de un escritor en prosa y las de un novelista? Devorado por olas de música, la sesión ya se había reanudado, me preguntaba si lo que Kundera había afirmado en diversas ocasiones, es decir, que “el novelista no tiene que rendir cuentas a nadie, salvo a Cervantes”, era válido en el caso de Calvino. Me preguntaba también si las concepciones de la forma y del personaje en Calvino eran las de un novelista.

Milan Kundera

LA FIESTA DE LA INSIGNIFICANCIA

colección andanzas



Desde mi primera lectura, la obra de Calvino me había parecido más consagrada a descubrir las relaciones del hombre con el cosmos que a revelar, a través de los personajes, aspectos desconocidos de la existencia (tal y como Kundera define el arte de la novela).

En ese caso, ¿tenían el mismo sentido para estos dos autores la palabra *prosa* y la palabra *novela*?

DEL LADO DE LA LUNA

Recuerdo un célebre ensayo de Calvino escrito en 1962, “El desafío del laberinto”, donde el autor afirma lo siguiente: aquello a lo que la literatura puede aspirar es a una “imagen cósmica”. A partir del laberinto donde el hombre ha sido arrojado por la proliferación de saberes, lo que la literatura puede hacer es “definir la mejor actitud para encontrar la salida, incluso si ésta no es más que el tránsito de un laberinto a otro”. Si no se puede salir del laberinto de saberes en que se ha convertido el mundo, el hombre tiene el deber, según Calvino, de al menos dibujar un mapa, “lo más detallado posible”, de su prisión. Me viene a la mente el relato final de *Tiempo cero* cuando el conde de Montecristo, encarcelado con el abad Faría en la fortaleza de If, después de haber hecho las cuentas de todos los lugares llega a la conclusión de que el único medio de escaparse es “descubrir el punto en el que la fortaleza pensada no coincide con la real”.

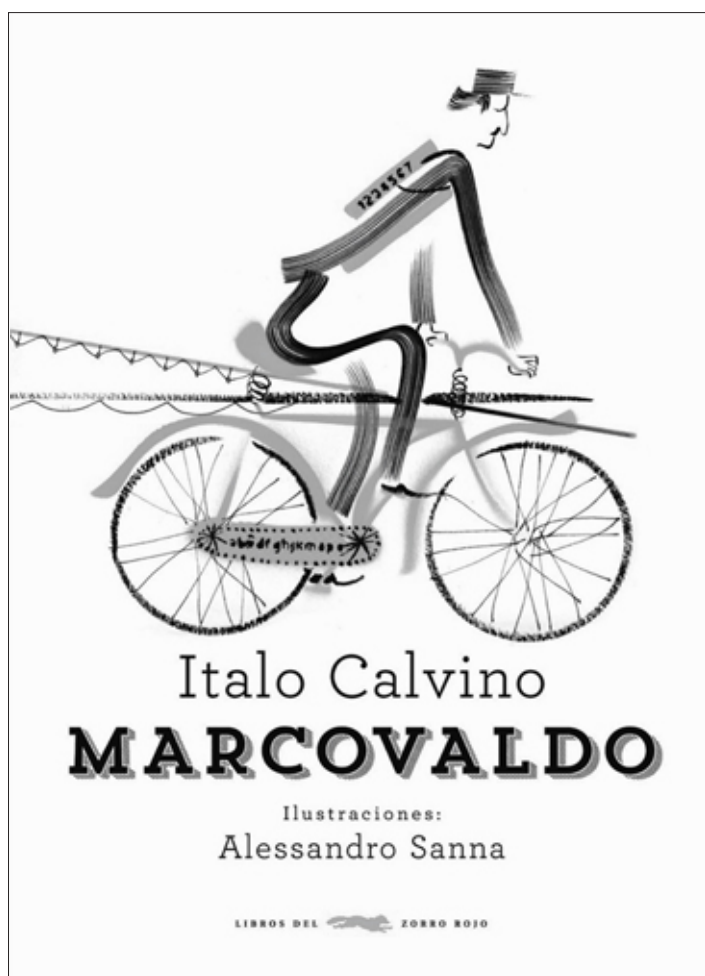
El punto de no-coincidencia entre mundo y pensamiento correspondería entonces a ese espacio de la libertad artística donde la construcción de conjeturas intelectuales se asocia a la intuición visual de la poesía, donde la lógica científica desafía a la imaginación poética.

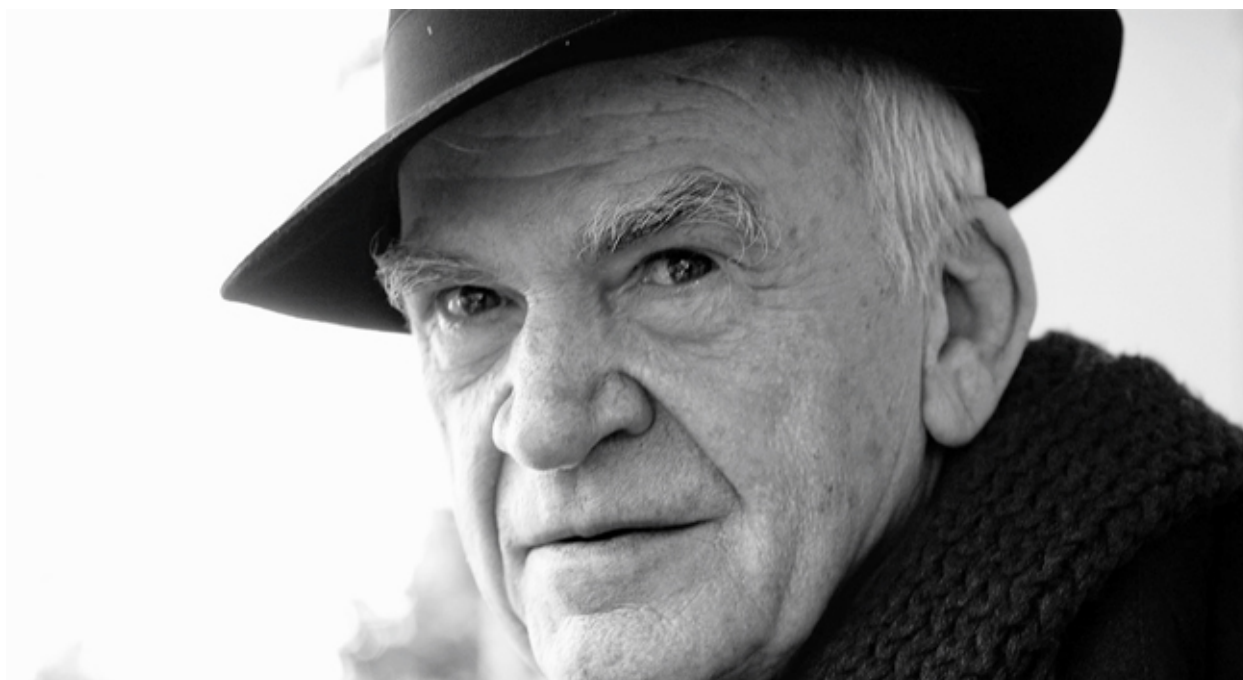
De esa manera fue como intenté comprender el amor de Calvino por la ciencia, *el ascendente de Galileo* sobre su obra.

Para Calvino, en la prosa de Galileo hay una síntesis perfecta entre la descripción minuciosa, casi tangible del objeto, y la participación de la poesía en dicha descripción que, a su vez, ofrece una imagen visual del objeto. Esta síntesis entre precisión y evocación Calvino también la encuentra en la obra de Leopardi.

La Luna evocada por Leopardi se asocia a la descrita por Galileo, y esta a la aventura cósmica de Astolfo sobre su hipogrifo. El poeta preferido de Galileo es precisamente Ariosto, “poeta cósmico y lunar”. Entre el vuelo de Astolfo y los viajes de un héroe, transportado por una alfombra, un pájaro o un barco hacia mundos llenos de maravillas no hay más que un paso.

De ese modo también traté de comprender la afición de Calvino por los cuentos de hadas y los cuentos de la tradición popular. Me lo imaginaba como uno de sus personajes de nombre impronunciable, caído por





Milan Kundera

casualidad sobre nuestro planeta, pero consciente siempre de sus deudas hacia la Luna, hacia “lo que no hay de lo que hay”, como dice al final de un cuento de *La memoria del mundo y otras cosmicómicas*.

Mirar el mundo, dibujar con “el mayor detalle posible” el mapa de este laberinto, estando siempre del lado de la Luna: esa era para mí la aspiración del arte de la prosa de Calvino, sobre todo a partir del comienzo de los años sesenta. Mirar el mundo, es decir, describir minuciosamente sus objetos y sus seres. Dibujar el mapa con “el mayor detalle posible”, es decir, hacer de la literatura el punto de encuentro de todos los saberes, recrear el espejo de un mundo disperso multiplicando los métodos, las disciplinas, los modelos. En fin, a partir de una imagen, de una descripción particular, elaborar por escrito un catálogo de posibilidades interpretativas; o, al contrario, a partir de una información general, un postulado científico, una categoría antropológica, llegar a una imagen, a un objeto concreto, a una historia particular.

De este modo intenté comprender el ideal enciclopédico de la obra de Calvino.

Pero, ¿qué significa mirar el mundo manteniéndose siempre del lado de la Luna? Puede que signifique concebir al hombre como un elemento más del cosmos, ni siquiera un elemento privilegiado, una ocasión, como cualquier otra, a través de la cual el cosmos organiza sus formas. También puede significar concebir la prosa como un puente tendido entre los modelos infinitos del conocimiento y la experiencia individual, concebida esta a su vez como una enciclopedia, un precipitado de elementos continuamente combinables.

Por otro lado, el hecho de mantenerse del lado de la Luna oculta una aspiración infinita, un deseo de armonía entre el hombre y el todo, entre una forma particu-

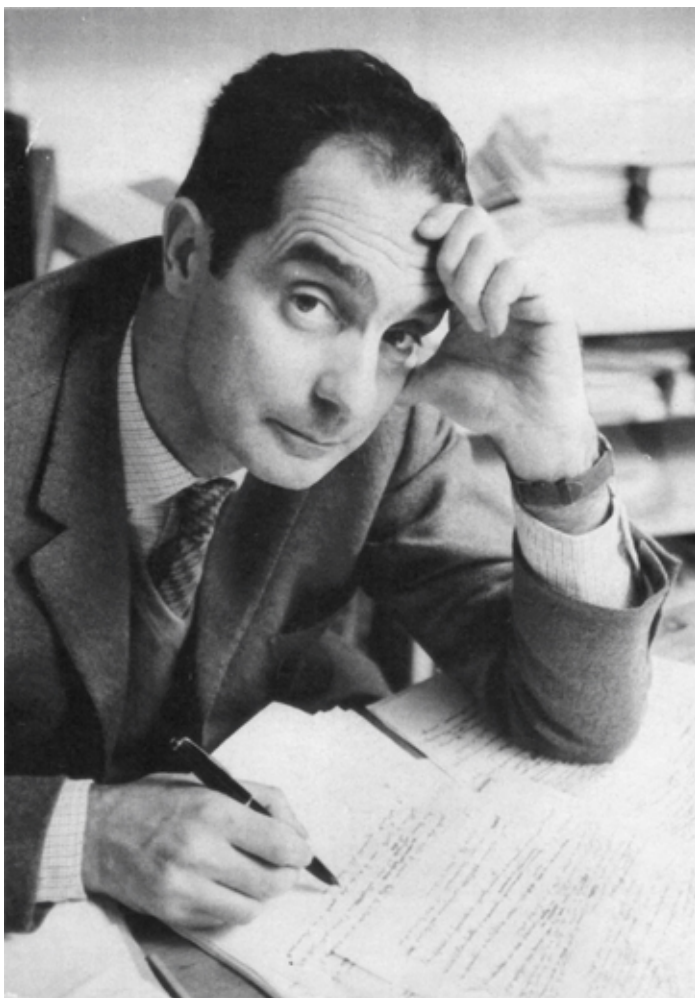
lar y la multiplicidad de formas, entre lo que es humano y lo que no lo es, un deseo de identificarse, de “dar la palabra” a lo que no lo tiene. Este deseo, que corresponde desde siempre a la poesía, Calvino lo introduce en la prosa convirtiéndose, a imitación de sus maestros más cercanos, Valéry, Queneau y Borges, en un *poeta de la prosa*. Poeta de la prosa por su imaginación visual, su *spiritus phantasticus*; por la forma de su composición, siempre breve, en la que cada elemento es a la vez una parte del todo y un organismo autónomo; por la variedad de sus registros retóricos; por la importancia que otorga a cada capítulo, a cada frase, a cada palabra; en fin, por su vocación cosmológica de situar al hombre no frente a la Historia, sino frente al universo.

EL LIBRO DEL MODERNO ASTOLFO

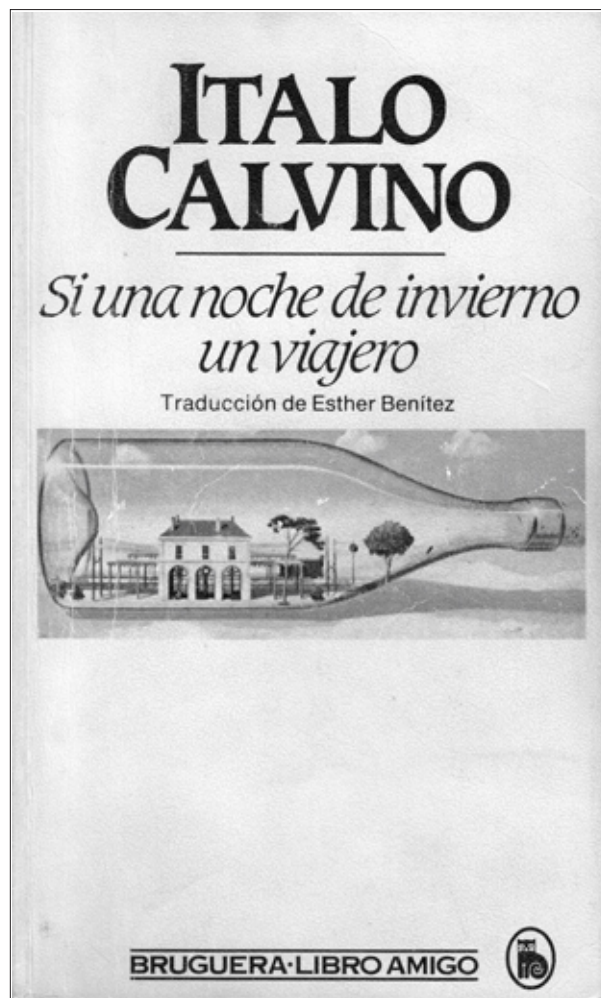
Sin embargo, si, como hace Calvino, concebimos “lo que no hay”, el infinito, “el mundo no escrito”, lo que continuamente se crea y se deshace, como el horizonte siempre necesario capaz de darnos “lo que hay”, “el mundo escrito”, al autor y a su deseo de contar la continuidad de las formas se le plantean dos problemas.

El primero lo define Calvino de la siguiente manera: “¿Cómo es posible aislar una historia particular si esa historia implica otras historias que la atraviesan y la condicionan, y estas otras además se extienden al universo entero?”.

La solución formal que elige Calvino es la del *arte de la combinación*. Solución que encuentra, antes de su conocimiento, durante los años sesenta y setenta de los estructuralistas parisinos y del círculo del Oulipo, leyendo a Galileo: “El alfabeto es, según Galileo, la más gran-



Italo Calvino



de invención hecha por los hombres, porque, gracias a la combinación de una veintena de signos, podemos rendir cuenta de toda la riqueza multiforme del universo". Toda construcción de una "imagen cósmica" es posible a partir de un pequeño número de elementos. Esa es también la ley que domina en los cuentos de hadas y en los cuentos populares. La lógica de la ciencia y la imaginación visual de la poesía se asocian de esa forma a la mirada sobre el destino del hombre.

Al tomar prestado el repertorio infinito y universal de la narración y al combinar formas previamente elaboradas, Calvino termina por crear máquinas de contar en las que la parte finita y visible del relato se vincula siempre a una cadena de relatos infinitos e invisibles (pensemos en *El castillo de los destinos cruzados*, en *Las ciudades invisibles*, en *Si una noche de invierno un viajero*). Lo que le interesa no es un relato, sino el hechizo narrativo que nace con todo relato, la autoridad que emana del núcleo antropológico de cualquier relato. Yo añadiría: lo que interesa a Calvino es crear una forma, una porción del orden de la existencia que, gracias a su potencial poder narrativo, sea capaz de hacer entrever todas sus deudas con aquello que no existe, que no está escrito. Una vez más la ironía cósmica y lunar de Ariosto es la que acopla las piezas de esa máquina de contar historias. Su gusto por la aventura fantástica ligada a la

aventura de la ciencia, a la *curiositas* galileana por el infinito montaje y desmontaje matemático-geométrico del universo, es el fundamento de la forma de Calvino.

El segundo problema, que con el tiempo se convertirá en la verdadera obsesión temática de Calvino, lo llamaré "el problema del libro de Astolfo". Es el propio autor quien lo plantea: "¿Cuál es el poder de la palabra contenido en el libro mágico? ¿Puede una palabra cambiar el mundo? O bien, ¿tiene la palabra el poder de hacer desaparecer el mundo, de ser mundo ella misma, de substituir su totalidad por aquella del mundo no escrito?". La aventura de Astolfo fue posible, no lo olvidemos, gracias al libro mágico de Atlante. Sólo una vez que tenga el libro entre sus manos, Astolfo tendrá el poder de montar sobre su caballo alado e ir a la Luna. Pero, ¿qué pasaría si por culpa de un mago diabólico ese mismo libro, en vez de ayudar a Astolfo a mirar el mundo desde la Luna, hace desaparecer el mundo? Entonces una selva de signos, de palabras, de nombres cubre la superficie de la Tierra y la aventura de Astolfo se transforma en la ansiosa y mortal búsqueda de Palomar a través del bosque de las interpretaciones infinitas del universo.

Si el modelo formal de la construcción de la obra sigue siendo el alfabeto, es decir, si el arte de la combinación de un pequeño número de letras puede rendir cuentas de la riqueza infinita y potencial del universo no

escrito, el riesgo, la tentación que constantemente asalta al moderno Astolfo es la de vivir su vida, sus sentimientos, sus experiencias gracias al mágico poder del libro.

El universo no es un libro, pero puede estar escrito y ser leído de la misma manera. De ahí la tentación del moderno Astolfo de interpretar *los aspectos de la existencia individual* a partir de *los artículos de la enciclopedia de los saberes*.

En el relato “Bajo el sol jaguar”, un matrimonio viaja a México. Parece que sus vacaciones turísticas están marcadas por el deseo de conocer la gastronomía del país, deseo tras el que se esconde otro, el deseo erótico, aparentemente también de vacaciones. Hacia el final del relato, después de numerosas degustaciones, la pareja sigue sentada a la mesa. Les sirven las “gorditas pellizcadas con manteca”. El marido las devora y, haciendo eso, le parece saborear la fragancia erótica del cuerpo de su mujer. Pero se da cuenta de que entre su yo, la gordita y su mujer se introduce siempre un cuarto elemento, “el nombre de las gorditas”. “Era el nombre ‘gorditas pellizcadas con manteca’ lo que sobre todo yo saboreaba, lo que asimilaba, lo que poseía. Hasta tal punto que la magia del nombre continuaba actuando sobre mí incluso después de la comida...”. Una vez en la habitación del hotel la pareja rompe el embrujo del que había sido víctima hasta entonces y se reencuentra con el amor. Pero ¿qué es este amor que nace no de las gorditas concretas sino de su nombre? Es la aniquilación de las fronteras entre el cuerpo y el libro, la victoria de la gastronomía sobre el gusto personal, de la cultura sobre los sentidos, de la ciencia sobre la sabiduría.

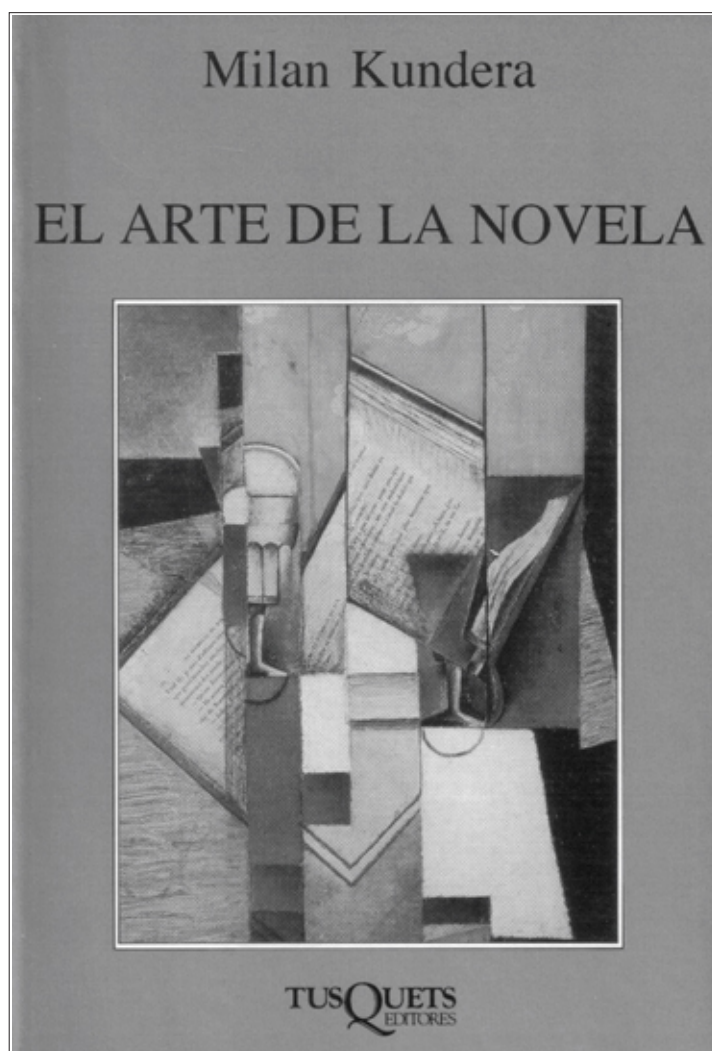
El turista de “Bajo el sol jaguar”, el escrutador, Kublai Khan, Marco Polo y Palomar son, entre tantos otros, variantes del moderno Astolfo, eterno caballero de la aventura, enamorado del descubrimiento de universos desconocidos, pero a la vez hechizado por la magia combinatoria de los signos y obsesionado por la lectura del libro sin el cual podría constatar que sus aventuras ya no son posibles.

CON LOS PIES EN LA TIERRA

Como muchos de mi generación, en la época de mis trabajos sobre Calvino en el marco de los seminarios de Kundera, padecía una enfermedad que yo llamaba *alejandrina*. ¿Cómo se manifestaba esta enfermedad? De dos maneras. Por una parte, gracias a una formación universitaria altamente teórica que reducía toda obra a un texto, es decir, a un conjunto de signos, había perdido completamente de vista la dimensión individual del arte. Por otra parte, puesto que podía leerlo todo como un texto, novelas, poemas, relatos, cómics, películas, pero también mis sueños, mi vida inconsciente, mis rela-

ciones amorosas y sexuales, el mundo se había convertido en un enorme *Ur-Texte*. La obsesión por descifrar los acontecimientos a partir de una lectura textual de la vida hacía que toda búsqueda existencial se evaporase. Era la tentación del moderno Astolfo lo que yo estaba viviendo en mis propias carnes. Estaba siendo labrado por esta aventura del espíritu teórico como una pieza de orfebrería fina. Excepto que yo no lograba, como el personaje de Calvino, subir a la Luna para probar su dulce leche. ¡Desgraciadamente no tenía vocación cosmológica!

El arte de la prosa de Calvino podía muy bien ir a caballo de la ciencia, hacer visible lo invisible, enfrentarse a sus conquistas con una ironía cósmica y lunar. Este encuentro que pretendía humanizar la ciencia me parecía que podía apagar el arte, el más específico, el más personal guardián de la forma humana. Para no caer en la tentación de sustituir el mundo por el libro, Calvino, aparentemente, se lanzó a naturalizar la Historia proyectando al individuo contra el universo, lejos de las heridas de su presente. Haciendo esto, él había formalizado hasta tal punto sus personajes que en vez de ser “egos experimentales” —como Kundera los había definido—, cuyo objetivo es examinar algunos temas de la existencia, eran “egos enciclopédicos”, figuras ejemplares, posibilidades infinitas de construcción y de des-



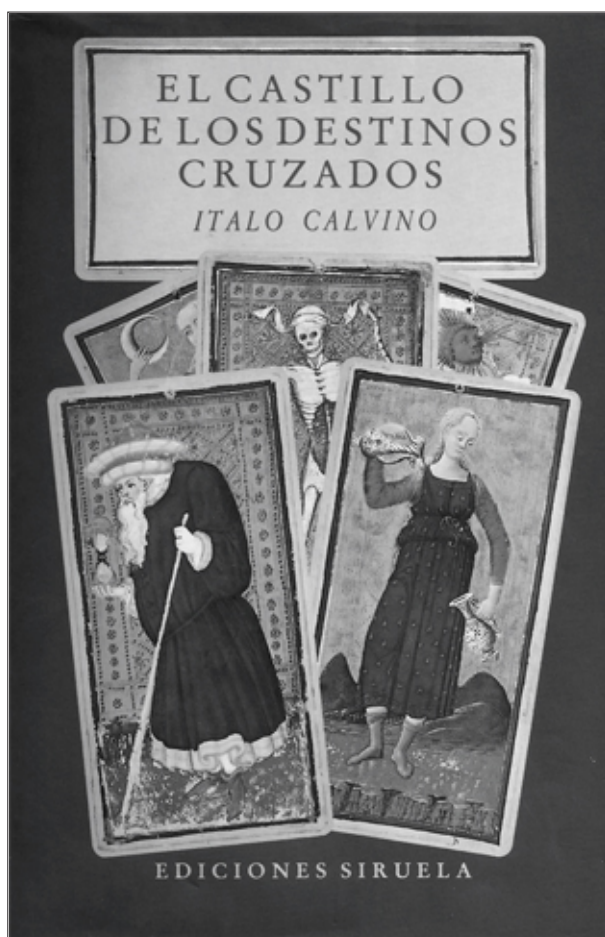
construcción del cosmos. Viven en la Tierra, pensaba, pero el personaje novelesco es mucho más modesto: vive con los pies en la Tierra. Como afirmaba Kundera, la novela, desde su nacimiento con Rabelais y Cervantes, ha enviado para siempre al héroe de la epopeya al mundo de abajo, al “mundo de la prosa”, al mundo de la existencia cotidiana, concreta, corporal. La aventura existencial del personaje novelesco nació no del espíritu teórico y enciclopédico sino del espíritu del humor. Y algo que considero fundamental: uno de los elementos constitutivos de la novela es precisamente su encarnizada e irreverente lucha contra el espíritu teórico y enciclopédico. Desde sus inicios, la novela ha cuestionado radicalmente todo saber que no pase por la experiencia personal y la libre invención creadora.

Panurgo nace de su cuestionamiento: ¿debo o no debo casarme? Esta es su duda, tan elemental como decisiva. Consulta a todos los sabios pero nadie consigue darle una respuesta. Al final no hace en absoluto lo que debe hacer, pero mientras tanto todo el saber de la época ha quedado ridiculizado por la fuerza bufonesca de su duda.

Don Quijote es un ser que nace de sus lecturas. Hasta tal punto se cree lo que lee que se identifica con lo que no es, un caballero andante. Gracias a este personaje que se toma en serio lo que lee Cervantes conjura la seriedad de las convenciones eruditas y literarias hasta entonces dominantes.

Palomar nace del espíritu teórico de su época. Él también se crea a través de sus lecturas científicas. Todo lo que mira se desmaterializa, pierde su consistencia, se convierte en signo. Pero en lugar de ir hasta el final en esta pérdida de lo concreto, proyecta sus categorías existenciales sobre la bóveda estrellada de las categorías abstractas. Palomar puede producir un cortocircuito en la lógica del pensamiento científico, y sin embargo no logra mostrar la parte no seria de ese mismo pensamiento. Lejos de ser un personaje dotado de libertad, no se libera jamás de su singular condición de catálogo de las posibilidades del conocimiento. Cuando no puede describir consulta su enciclopedia, cede a la tentación del moderno Astolfo. Y así hasta su muerte. La ironía existe, pero es la ironía cósmica de quien aspira a mirar las cosas “desde el lado de la Luna”, de quien compara lo finito con lo infinito, el mundo escrito con el mundo no escrito, de quien, como dice Calvino al final de sus *Seis lecciones para el próximo milenio*, quisiera salir de la perspectiva limitada del individuo, del yo (*self*), para hacer hablar “a lo que no tiene palabra, el pájaro que se posa sobre el tejado, el árbol en primavera y el árbol en otoño, la piedra, el hormigón, la materia plástica...”.

Esta era una perspectiva totalmente distinta, pensé, si la comparaba con la mirada hacia debajo de la novela, el descubrimiento lleno de humor del planeta del *terre à terre* de Panurgo y de Don Quijote.



Cuando, con la pasión de un neófito, leía las obras de Calvino, me sucedía que con frecuencia estaba de acuerdo con las críticas que señalaban una especie de ruptura entre lo que había escrito hasta el final de los años cincuenta, poco antes de la publicación de *El caballero inexistente* (1959), y lo que venía después, a partir de *La jornada de un escrutador* (1963) y *Cosmicómicas* (1965). Esta ruptura coincidía con el fin de la juventud del autor, con el final de su compromiso político y con su pérdida de confianza en la marcha triunfal de la Historia. Por otra parte, Calvino, incluso al principio de su carrera, nunca abrazó, de una forma ideológica, un credo político o una escuela literaria. Si creyó en la Historia fue a causa de su juventud, es decir, a causa de su amor por el poder infinito de la imaginación, de su gusto por la aventura y las peripecias, incluso en las situaciones más peligrosas —pensemos en Pin, el pilluelo protagonista de *El sendero*—, de su fidelidad a un héroe que es modelo ejemplar de las experiencias humanas —pensemos en la trilogía *Nuestros antepasados*—. De todos modos, se acepta más fácilmente el fin de la Historia que el fin de nuestra propia juventud, sobre todo cuando la juventud no es solamente un dato autobiográfico, sino también un “valor literario”, una manera de concebir la obra en tanto que perpetuo comienzo, una renovación incesante de las formas, una apuesta en la que el mundo se pone a prueba del infinito poder narrativo. Por esta razón, al día de hoy ya no veo una ruptura entre el Calvino del *Sendero* y el Calvino “cosmicómico”, o el combinatorio de *El castillo*, o el “hipernovelesco” de *Si una noche de invierno un viajero*.

Lo que ha cambiado no es el amor de Calvino por la aventura. De hecho, lo que ha ocurrido es que la aventura, una vez desvanecida toda perspectiva histórica y toda confianza en la originalidad de la forma, se ha convertido en aventura de los saberes. ¿Cómo dar entonces el sentido eterno de la aventura en un mundo convertido en “laberinto de saberes”? La respuesta de Calvino es esta: transformando el saber en aventura.

Me daba cuenta de que la grandeza artística de Calvino había sido, a partir de los años sesenta, la de transferir el sentido de la aventura, alimentado por las narraciones mitológicas y populares, las novelas épicas, las crónicas de viajes, por toda la *varietas* de los géneros de la prosa —incluida la prosa de Galileo y de los filósofos renacentistas— a un territorio que antes de él era inimaginable: el de los saberes modernos, de la cosmología a la antropología, de la física a la lingüística. Inimaginable porque no podía ser comprendido más que por medio de la abstracción. Calvino nos ofrece la aventura en el laberinto de los saberes y, gracias a su capacidad poética de evocar imágenes visuales, nos da la posibili-

dad de ver allí donde no veíamos más que conceptos, fórmulas y signos. Calvino le ha dado también la vuelta: partiendo del tarot ha creado un laberinto de narraciones. Desafió el imaginario simbólico gracias a su imaginación visual.

Dentro de esa inmensa empresa podemos distinguir una vertiente optimista, un impulso humanista y universal: Calvino consideraba posible la alianza entre los valores del Renacimiento y el mundo moderno de la ciencia y de la técnica. Aun más: en *Seis propuestas para el próximo milenio*, Calvino no sólo relaciona el saber antiguo de Lucrecio y Ovidio con la ciencia moderna, sino que llega a considerar las obras de estos dos autores como los modelos más cercanos a su idea de la prosa y a los autores del siglo xx que tiene en mayor estima. De ellos extrae los valores literarios que querría ver realizados en el próximo milenio. Sin embargo, entre bastidores de este resplandeciente teatro donde los antiguos y los modernos, Lucrecio y Ponge, Ovidio y Queneau, Dante y Borges, podían representar juntos su papel, yo veía siempre el rostro crispado y ansioso de Palomar, su mirada de descifrador atrapado por un destino que lo impulsa a convertir cualquier queso en un “documento de la historia de la civilización”, su existencia reducida a un ejercicio de montaje y desmontaje del universo, su imposibilidad ontológica para vivir sin una red de saberes, su voluntad de borrar el interior del hombre, su deseo infinito de atender a las apariencias, deseo continuamente frustrado por aquello de que todo es lenguaje.

Constataba que el mundo de Palomar era nuestro mundo, un mundo seducido por el poder hechicero de la hipertrofia de los saberes, y Palomar es la figura paradigmática de un tipo de hombre que, apartado de sus temas existenciales, ha comprendido que sólo será posible la renovación de sí mismo a través de la investigación formal.

No obstante, pensaba que, fuera del círculo de nuestros propios temas existenciales, somos como peces atrapados en una red de saberes a los que sólo les queda la “maestría” para transformar la red en un entramado en el que cada objeto, gracias a la fuerza combinatoria de los diferentes saberes, se convertirá en signo y podrá relacionarse con todos los signos posibles. En tanto que “entramado que relaciona todas las cosas”, la noción de novela de Calvino oculta siempre el encantamiento del moderno Astolfo: la tentación de quedarse sumergido entre las páginas de su libro mágico.

EL MARCO Y EL TEMA

Entre 1959 y 1968, en otra provincia de Europa, Bohemia, Kundera escribe sus primeros cuentos. La co-

lección de cuentos *El libro de los amores ridículos* aparece en francés en 1970 (1987 en español). Kundera había elegido la estrategia de la “forma breve”, la que él llamaría “la vieja estrategia de Chopin”. Entre los siete cuentos de esta colección y las obras de los años sesenta y comienzos de los setenta de Calvino —como por ejemplo *El castillo de los destinos cruzados* o *Las ciudades invisibles*—, yo notaba un cierto aire de familia, un posible parentesco estético. A propósito de asuntos completamente diferentes descubría por todas partes el mismo placer de contar historias, el mismo gusto por la aventura, las mismas fuentes: la tradición oral, Boccaccio, los relatos renacentistas. El placer reencontrado de la fabulación se asociaba al gusto por la reflexión intelectual de los cuentos filosóficos del siglo XVIII, a la que se añadía la distancia irónica del narrador del siglo XX, su consciencia lúdica de la ficción. Incluso desde el punto de vista lingüístico las preferencias de ambos autores parecían coincidir: exactitud, claridad, transparencia, ligereza, rechazo de todo lirismo, obstinado trabajo sobre cada frase, cada palabra.

Sin embargo, había una diferencia fundamental.

El desafío de una colección de cuentos es, desde los orígenes de ese arte, combinar la diversidad con la unidad. En *El Decamerón*, el gran modelo de la tradición europea, la unidad es sobre todo formal: depende del marco en el que los personajes-narradores cuentan sus historias. El lector puede avanzar por cada uno de los cien caminos. Puede también olvidar, atrapado por la intriga, quién es el narrador, pero él vive siempre dentro del mismo espacio: aquel en donde la pandilla se reúne cada día. Ese es el caso de *El castillo* de Calvino y de *Las ciudades invisibles*. En estas obras, como en el modelo de *El Decamerón*, el marco es el elemento que da unidad a los diversos relatos. Excepto que los relatos, en la obra de Calvino, tienen siempre la misma forma preestablecida y repetitiva: por ejemplo, el relato del viaje de Marco Polo alterna con el diálogo del navegante veneciano con el emperador; la historia de cada visitante del castillo está siempre en función de la disposición de las cartas del tarot. Calvino, para hacer aun más racional y sistemática su arquitectura, complica la clásica forma enmarcante por una estrategia serial “enmarcada”.

La forma de Calvino es la explotación *ad infinitum* de la forma boccacciana, de su *espíritu deductivo*, gracias a la cual el gran precursor había organizado, por primera vez, la materia infinita de los relatos en un tiempo y en un espacio humanos, limitados y definidos.

En *El libro de los amores ridículos*, la unidad de los cuentos no es formal —nada tiene que ver con el marco—, es sobre todo temática: se trata de siete variaciones sobre un solo tema. La “vieja estrategia de Chopin” se cruza con otra vieja estrategia que Kundera llama “la

estrategia beethoveniana de las variaciones”. El arte de la variación novelesca de Kundera se concibe como la exploración por etapas de un tema, de una interrogación existencial, en la que la comprensión y las posibles respuestas son inagotables. Cada relato es autónomo y posee su propia forma original, al mismo tiempo que se relaciona con las otras por la permanente presencia de una pregunta: ¿qué es el amor si lo privamos de todo espíritu de seriedad? Por esto mismo, la arquitectura formal de Kundera invierte el modelo de *El Decamerón*. El cuento titulado “El coloquio”, en el que un grupo de parlanchines se encuentra para conversar y debatir sobre los múltiples aspectos del amor, está colocado en el centro de la colección. Como dice acertadamente François Ricard en su libro *La littérature contre elle-même*, este coloquio “que antes era el relato ‘engarzante’, aquí está ‘engarzado’ en medio de otros relatos” y “el ‘marco’ que, desde el exterior, mantenía juntos los cien relatos de *El Decamerón*, se convierte en el centro de la colección, su foco, la llave de bóveda que ahora, desde el interior, mantiene su coherencia y su unidad”. Esta organización temática del conjunto conserva, además, la originalidad de cada forma singular. Si Calvino había prefijado la matriz formal y la había llenado con su invención, Kundera considera también la composición formal como una invención. La forma de cada relato no está determinada por una obligación, dado que la única obligación de Kundera —su testamento literario— es justamente la de destruir el principio de una obligación formal prefijada.

LOS DOS BOCCACCIOS

El Boccaccio de Calvino no es el Boccaccio de Kundera.

Calvino, en efecto, llega al gran precursor de la novela moderna a través de Ariosto, es decir, a través del regreso al Renacimiento italiano, al entrelazado de historias y de destinos ejemplares, a la narración laberíntica y a la ironía cósmica de los poemas épicos. Kundera llega a Boccaccio a través de la risa y “la mirada hacia abajo” de los personajes de Rabelais y de Cervantes. Para él, entre la “forma breve” boccacciana y la “gran forma” rabelaisiana y cervantina no hay diferencia ontológica. Calvino privilegia el marco, con lo que sólo reconoce la novedad formal de Boccaccio. No aprecia en el relato boccacciano el origen de la novela posterior. Su apuesta consiste en encerrar en un marco la infinita *varietas* de las formas y de los saberes, haciendo de la literatura un lugar de múltiples encuentros. Toda su obra está obsesionada por la voluntad formal, una voluntad formal cada vez más presionada para delimitar las infinitas posibilidades narrativas. Esta obsesión es necesaria no sólo para salvaguardar el poder potencial de todo relato, sino también para mantener al narrador anónimo y

oral frente a la comunidad de los lectores modernos. Para Calvino, somos lectores modernos en tanto que *hijos del relato*.

Kundera prefiere otro Boccaccio, el de los diez personajes que abandonan una Florencia devastada por la peste, el Boccaccio de lo que Lakis Proguidis en su libro *La conquête du roman* ha llamado “la gran traición” de la novela. Traición ética: se apartan de la comunidad mientras la comunidad está en peligro. Traición estética: se hablará no exclusivamente de la peste y de la realidad de la peste, sino de muchas otras cosas. Porque la peste no es toda la realidad, no es el único *marco* en cuyo interior podemos explorar los *temas existenciales* de los hombres y de las mujeres castigados por el látigo.

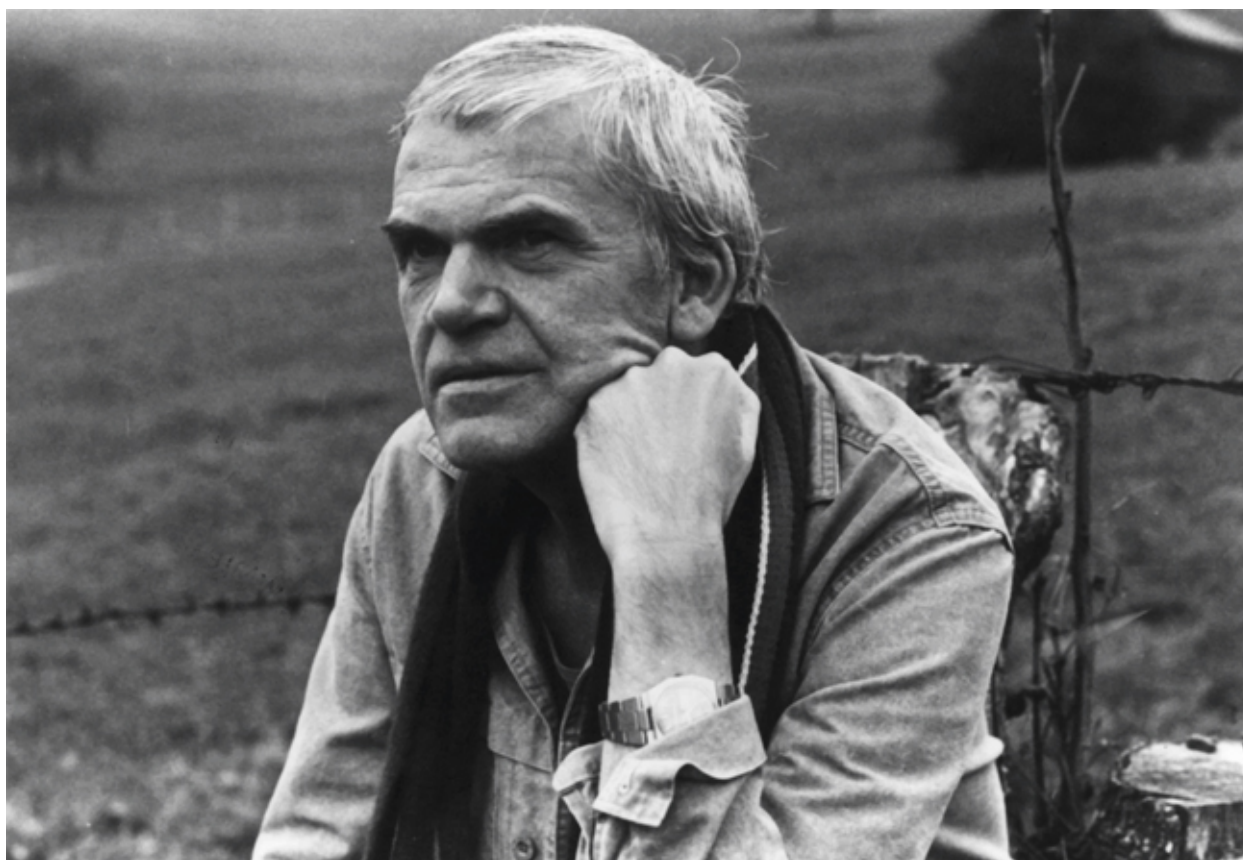
El célebre realismo de Boccaccio radica en el descubrimiento fundador de la relatividad de toda realidad frente a los problemas más banales de la existencia. A partir de *El Decamerón*, el novelista no olvidará jamás que, incluso en las peores situaciones, habrá siempre alguien como Tíndaro para interesarse por la virginidad de las mujeres, o como Filippo Balducci para intentar explicar a su hijo todavía virgen que los animales más excitantes para el hombre son los gansos.

EL LIBRO DE MARTIN

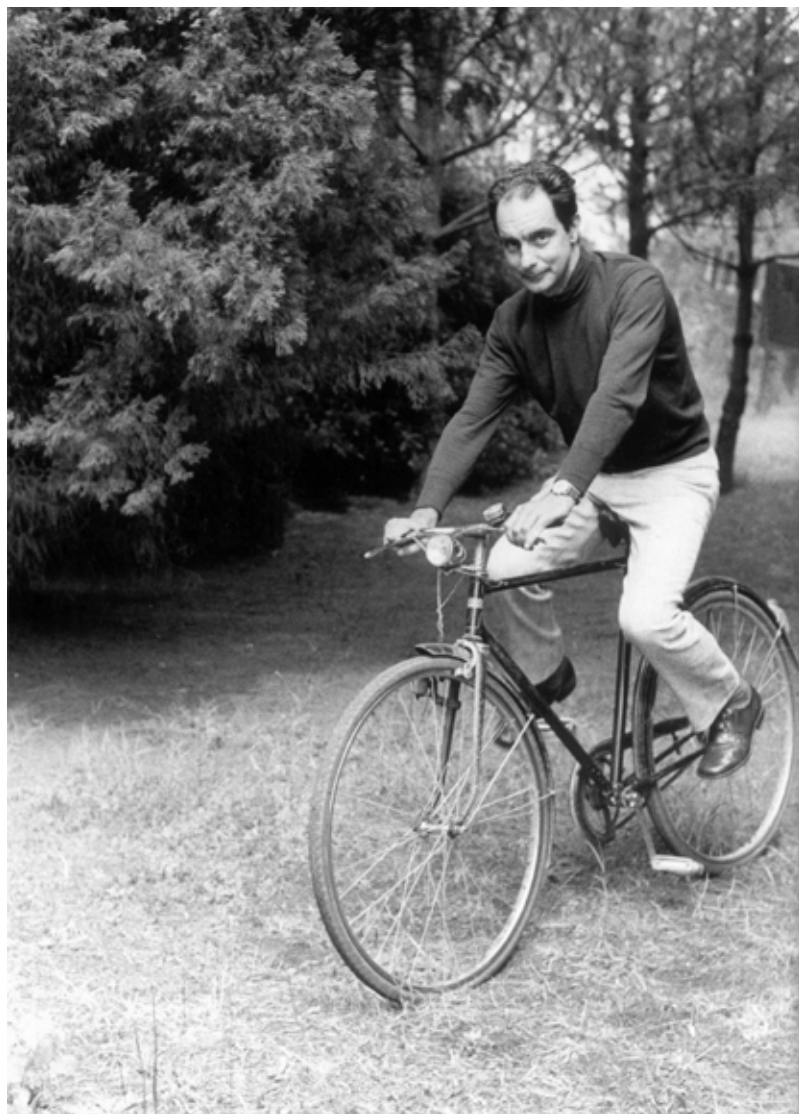
A un cierto punto comprendí la distancia que había entre el *arte de la combinación* de Calvino y el *arte de la composición* de Kundera.

La primera, me decía, se funda sobre el infinito poder de la prosa para combinar todos los saberes. La segunda, al contrario, se apoya en el desafío que supone someter todos los saberes a la prueba de la prosa. La noción de prosa según Calvino, por tanto, excluye la noción de novela según Kundera. La noción de prosa para Calvino es lingüística, basada en la idea de la *écriture*. La variedad potencialmente infinita de los géneros, a partir de un alfabeto de formas preexistentes, permitiría dibujar el mapa del mundo “lo más detalladamente posible” y descubrir las relaciones entre el mundo visible y el invisible, el que ni tiene nombre ni está situado sobre el mapa del mundo. Para mí el libro ideal para Calvino era el atlas de Kublai Khan (el atlas de Kublai Khan es una variante de la enciclopedia de Palomar y también del libro de Astolfo que, según Calvino, podía contener el mundo), que tiene, entre otras cualidades, la siguiente: “revela la forma de ciudades que todavía no tienen ni una forma ni un nombre”.

Para Kundera la prosa no es una *varietas* de formas lingüísticas, porque no la concibe sólo como lenguaje no versificado, sino como la expresión del carácter concreto, cotidiano, corporal de la vida. *La prosa para Kundera es un mundo, un mundo que permanecería oculto, disimulado si no fuera por la novela*. En este sentido, la novela somete todos los saberes a la prueba de la prosa, los lleva bajo la mirada “de abajo” de la duda existencial de Panurgo. Gracias a esta mirada, el personaje novelesco examina los *artículos de la enciclopedia de los saberes* a partir de sus propios temas existenciales, traduce el



Milan Kundera



Italo Calvino

concepto abstracto en su lengua personal. Esta traducción pone en cuestión todo saber adquirido, presenta como ambigua su aparente significación, descubre su lado no serio.

Entonces, ¿cuál sería para Kundera el libro ideal?

En el relato titulado “La manzana de oro del deseo eterno”, incluido en *El libro de los amores ridículos*, el narrador espera en un café a su amigo Martin, un conquistador audaz y metódico, un virtuoso de la seducción. Mientras espera está inmerso en la lectura de un grueso libro alemán sobre la cultura etrusca. Conseguir en la biblioteca esta magnífica obra le ha costado bastante trabajo, de modo que la tiene entre sus manos como quien acaricia “una reliquia”. Incluso se alegra del retraso de Martin ya que puede ojearla y soñar con culturas antiguas. El narrador está todavía sumergido en su profunda meditación cuando Martin, acercándose a su mesa, dirige “muecas y gestos expresivos en dirección a una chica sentada en una mesa delante de una taza de café”. Él se siente avergonzado. Estaba tan profundamente sumido en su libro que no había reparado en la chica. ¡Algo imperdonable desde el punto de vista de Martin! Pero Martin es un amigo: para abordar a la

joven arranca de las manos del narrador el grueso libro alemán y, con “una naturalidad portentosa”, lo coloca en el bolso de la señorita con quien queda para el sábado siguiente. El objeto del deseo del narrador tan largamente esperado ha desaparecido. Se enfada pero, de repente, alza el vuelo sobre las alas “rápidamente desplegadas” del deseo.

¿Es realmente el gran libro alemán el objeto de su deseo? ¿O es la chica en la que él no se ha fijado? ¿Es a causa de su falta de experiencia de la vida y de las mujeres que se ha sumergido en la lectura en vez de comenzar una aventura erótica? ¿O es que una aventura mental es para él tan valiosa como una aventura erótica? ¿Y qué es el deseo erótico si un libro sobre la cultura etrusca puede desviarnos tan fácilmente de una chica guapa? ¿Es un juego? ¿Una imitación libresca? ¿El último acto de un coleccionista diletante al final de la comedia del libertinaje?

En el mundo de la prosa, la identidad de los hombres es un problema y también lo son los objetos sagrados de la cultura. En ese territorio nada se toma en serio: ni el deseo, ni el amor, ni el saber milenario de los ancianos. El libro ideal de Kundera, el modelo de modelos, su *archinovela*, ¿no es la novela en la que ningún capítulo, ninguna frase, ninguna palabra sería tomada en serio?

POST-SCRIPTUM

Hoy, cuando pienso nuevamente en mi aprendizaje parisino, tengo la sensación de volver a vivir siempre la misma escena: sentado en la mesa de un café con dos libros entre las manos, uno en mi mano derecha y el otro en mi mano izquierda. En el primero busco el catálogo de todas mis posibilidades. Leyendo el segundo me doy cuenta de que cuando en el mismo momento en que se abren para mí posibilidades infinitas, en ese preciso instante, no tengo delante mío más que una taza de café caliente. Debo esperar. La espera es cósmica. En efecto, no espero a nadie en particular. Estoy sólo con mi taza. Durante la espera no renuncio a catalogar el mundo que me rodea, ese mundo visible y finito formado de partículas invisibles e infinitas. Al mismo tiempo no puedo dejar de escuchar la voz del desconocido que acaba de sentarse a mi lado: “¡Un poco más a la derecha, señor! El libro de la derecha es bastante más pesado que el que tiene en su mano izquierda. Es preciso que lo levante un poco más si quiere convertirse en la perfecta balanza búdica de los valores literarios de nuestro tiempo!”.

Después de la época de mi primer aprendizaje mi vocación oscila entre la ironía cósmica de Calvino y el humor novelesco de Kundera. **U**