



PAOLO FABBRI SOBRE ITALO CALVINO

Entrevista de **Covadonga G. Fouces González**

(Universidad Autónoma de Madrid)

Bologna, 16 de noviembre de 2000

<http://www.guaraldi.it/fabbri/default.htm>

Usted era amigo de Italo Calvino, y como me ha dicho, a menudo discutían sobre los proyectos literarios del novelista. ¿Hay ecos en los libros de Calvino de esas conversaciones?

Nos conocimos en Urbino[1] en un momento en el que ambos estábamos interesados en el análisis textual de la literatura combinatoria. Calvino ya había entrado en contacto con Queneau y practicaba una combinatoria literaria de tipo paradigmático, es decir los elementos se alternaban unos con otros. Sin embargo, a mí me interesaba estudiar como se podían construir narraciones secuenciales. Así que para aquella conferencia seleccioné las cartas del tarot clásico, o sea el tarot del Bembo, y utilicé los Arcanos mayores. Más tarde él utilizaría el tarot de Marsella y los Arcanos menores.

Intenté demostrar una cosa muy sencilla que, no obstante, interesó mucho a Calvino. Comprobé que la cartomántica al posar las cartas una después de otra construía una narración, de ahí el título de mi conferencia: *La narrativa de la cartomancia y el lenguaje de los emblemas*. La contigüidad de los elementos daba lugar a una secuencia narrativa que se formaba seleccionando dos tipos de imágenes: unas que se encontraban en el interior de la carta como parte constituyente y otras que, sin embargo, representaban elementos de contenido explícitos. Por ejemplo: en algunos casos la carta de 'La Muerte' representaba la muerte, pero en otras ocasiones la cartomante seleccionaba aspectos figurativos que no pertenecían al contenido de la carta en sí, sino que eran trazos figurativos, por ejemplo 'La Hoz', que podía significar /la hoz/ o /siete/. Como consecuencia, llegué a afirmar que este tipo de narración se construía tomando como base tanto los elementos de contenido de las cartas, como los elementos de expresión, y la cartomántica ampliaba su narración eligiendo, en función de las necesidades narrativas, los elementos de la expresión o los elementos del contenido.

Más tarde me di cuenta de que el acto de colocar las figuras unas al lado de otras constituía una forma de sintaxis, aunque no existiesen elementos específicamente gramaticales. Algo así como lo que sucede en la poesía surrealista donde si tú colocas una

palabra detrás de otra, a pesar de que no exista conexión semántica entre ellas, las palabras crean entre sí dependencias y oposiciones, construyendo una gramática implícita narrativa. También noté, con sorpresa, que algunas figuras de los Arcanos mayores eran figuras que no tenían sólo la función de expresar un contenido, sino que además desempeñaban una función explícitamente sintáctica. Tomemos por ejemplo la carta de 'El Diablo': hay ocasiones en las que esta carta representa el contenido /diablo/ sin embargo, en otras ocasiones tiene una función conmutativa. En este último caso, la figura de 'El Diablo' desempeña la función sintáctica de transformador o modificador. Estas observaciones me llevaron a distinguir entre el uso semántico de las figuras y su uso sintáctico. Yo era todavía un poco ingenuo, pero no se olvide que estábamos en 1968. El hecho es que a Calvino le interesó mucho porque le ofrecía la posibilidad de realizar una combinatoria de los elementos narrativos, o sea, de las cartas, transformando el paradigma del tarot en una narración secuencial.

Mis estudios tenían como punto de partida las investigaciones de algunos semiólogos soviéticos, -que Calvino conocía a través de las traducciones coordinadas por Umberto Eco en la editorial Bompiani-, y los trabajos de Greimas. Ambos se conocieron en Urbino y fueron amigos durante toda la vida. Más tarde acudieron juntos al funeral de Roland Barthes, y a la muerte de Calvino, Greimas escribió sobre su amigo. Evidentemente un texto como "Commente j'ai écrit un de mes livres", con su combinatoria irónica de los cuadrados semióticos, es un homenaje de Calvino a Greimas.

Por otra parte, cuando yo estuve trabajando en París tuve la ocasión de ver a menudo a Calvino mientras escribía su novela *Las ciudades invisibles*. Novela sobre la que no he ejercido ninguna influencia ya que él ha hecho todo. Pero, mientras escribía, tuvimos ocasión de conversar. Por ejemplo, discutíamos sobre la ubicación de un cementerio en una de sus ciudades imaginarias: - me decía Calvino al teléfono-, "¿dónde sitúo el cementerio en el centro o en la periferia?". He aquí una idea de nuestras conversaciones, que a menudo se centraban en los aspectos combinatorios de la narrativa.

Cuando él estaba escribiendo *Si una noche de invierno un viajero*, Manara ha sido, sin duda, el personaje sobre el que hemos conversado con más pasión. En aquella época, yo impartía un seminario sobre la falsificación, que tuvo mucho éxito. Pero a éste seminario siguieron, al final de los años setenta, una serie de acontecimientos de falsificación de documentos que me incomodaron bastante. En aquel momento, mi hipótesis sobre la falsificación era bastante simple: vivíamos en una sociedad en la que el vértigo de los signos convertía la realidad en algo cada vez más precario.

Hay que tener en cuenta otro acontecimiento relevante. En el año 1968 se publicó el gran libro sobre los lenguajes del arte de Goodman, que yo he continuado considerando un libro importantísimo, en el que se parte de la falsificación para definir

qué es una obra de arte. La hipótesis es muy simple: ¿en qué obra de arte la falsificación es pertinente? En pintura, si haces una copia, es una falsificación; sin embargo, en música, si interpretas una partitura de otra manera no es una falsificación. Entonces, la cuestión es ¿cuál es la naturaleza de estos dos tipos de obras? De estas cosas he hablado mucho con Calvino y él con posterioridad ha desarrollado estas ideas.

En mi opinión, hay una cuestión muy importante de la que ya se había debatido en teoría narrativa y es que el personaje de Manara es el verdadero motor de la narración. Cuando el mundo está ordenado no existe historia. Es necesario que en el mundo ordenado se introduzca el desorden para que haya actividad de narración. El traidor y el falsificador son de alguna manera quienes ponen en movimiento la historia. Naturalmente, en un mundo en desorden, pongo por ejemplo *1984* de Orwell, el traidor es representado por la novedad que en ese mundo instaura Winston Smith, el personaje de Orwell, personaje positivo y bueno y, por lo tanto, un traidor en su mundo desordenado.

El momento más importante para Manara es cuando comprende quién es el Gran Falsificador. Manara acude al *Cerro Negro* donde habita el padre de todas las historias, un hombre que cuenta todas las historias posibles. Aquí la propuesta de Calvino se acerca a la hipótesis de la semiótica tradicional: existe un diccionario de todas las historias posibles y este conjunto de historias precipita, como a través de un embudo, en el interior de un autor, o sea, que él extrae de este gran diccionario los motivos narrativos para construir su historia. Sobre este diccionario escribió en aquel momento Lévi-Strauss y Calvino se mostró muy interesado en su propuesta, dado que quería indagar cómo se obtiene, desde un conjunto potencial de todas las historias, una historia sola, o sea, la obra que produce el autor.

Por lo tanto, no es verdad que Calvino fuese un autor obsesionado por la combinatoria y por el *hiperrelato*, sino que estaba interesado en indagar cómo la cantidad inverosímil de todas las historias posibles podía ser reducida si se llevaba a una narración que mantuviera en su interior la complejidad "hiper" del relato. Era así en aquel momento, y todavía creo que sigue teniendo algún valor. La poesía es el paradigma desplegado en el sintagma, y por lo tanto, la poesía guarda en un solo texto, la virtualidad de todas las posibilidades de las cuales tiene memoria de elección.

Usted sitúa a Calvino en el dualismo vanguardia / tradición, mientras gran parte de la crítica, sobre todo la americana, lo integra en el de moderno / postmoderno. ¿Por qué prefiere hablar de vanguardia / tradición en vez que de moderno / postmoderno?

Si moderno / postmoderno es una categoría *ethic*, es decir, si usted me pregunta si se puede hablar de moderno / postmoderno, para definir su obra, entonces la

respuesta es no. Calvino se sitúa conceptualmente antes de este tipo de distinciones. Asimismo, si se trata de una categoría general, metalingüística, que se aplica a la obra de Calvino como a otras obras, tampoco.

En cuanto a la obra de Derrida, Calvino se sentía extraordinariamente distante e indiferente, sobre todo porque su narrativa entendida como combinatoria productiva se podía interesar de todo menos del comentario exegético infinito de tipo derridiano.

¿Por qué prefiero hablar de vanguardia / tradición? Porque era la cuestión que preocupaba a Calvino, o sea era una categoría elaborada por él mismo. ¿Qué quiero decir con esto? Calvino, cuando entró en el mundo literario tenía un estilo que heredaba la tradición del naturalismo, del realismo italiano, aunque ya desde el inicio hubiera introducido variantes notables, de tipo volteriano, de relato filosófico, pero de relato filosófico irónico. Sin embargo, ¿qué sucede en los años del *Grupo '63*? Éste es un momento muy importante. Se produce la irrupción en el ámbito italiano de un modo de escribir completamente diferente. No es que Calvino no conociera a Joyce, o a los grandes autores de la vanguardia, como se consideran ahora, sino que Calvino acusó intensamente el hecho de haber sido, de alguna manera, clasificado junto a Moravia y a otros en el interior del *establishment* literario que escribía de manera tradicional. Pero no era así porque Calvino desde sus comienzos pensaba de una manera que se prestaba a un modo diferente de expresión, por lo cual creo que el encuentro con el Oulipo ha tenido un papel decisivo. Sabemos que leía a Queneau desde 1947 y, que probablemente tenía una idea de su propia obra que no estaba ligada necesariamente a la tradición.

También es necesario abordar la cuestión de la vanguardia. Calvino elige con el Oulipo un tipo diferente de relación con la literatura, que de alguna manera *es* y *no es* vanguardia. Insisto en mi distinción y tomo de los mismos oulipistas el caso de Roubaud. Roubaud dice: "Probablemente el Oulipo es una novela escrita por Queneau". Poco después añade: "Todo el Oulipo se ha construido como reacción contra la vanguardia surrealista". El Oulipo no era una práctica puramente literaria, sino una práctica textual con criterios preponderantemente matemáticos dado que el Oulipo ha acusado intensamente el influjo de las prácticas textuales de la vanguardia científica.

Asimismo, en el Oulipo participa el ajedrecista Le Lionnais, muy amigo de Calvino y distante de la vanguardia surrealista. Ahora sabemos que en este mismo momento también Bataille mantenía una postura en fuerte contraste con los surrealistas. Por lo tanto, Calvino se adhiere a un grupo que participa de alguna manera en la escritura literaria, pero que no es vanguardia en sentido estricto. Hay que tener en cuenta además que los aspectos constructivos de la obra de Calvino no son postmodernos, entre otras razones porque Calvino no es un citador.

¿Y en *Si una noche de invierno un viajero*?

No, no estamos ante una sucesión de citas. Es un trabajo *'a la manera de'* que está dentro de una estructura combinatoria. Sus relatos no son simplemente citas. Su material es la cita, pero en realidad, el relato es una construcción combinatoria muy organizada y esto no es característico del postmoderno. O sea, el material es como el de los postmodernos, pero en realidad, el encuadre, aunque irónico, responde a un proyecto en un cierto sentido de vanguardia, pero de vanguardia oulipista.

O sea, elegía un soneto, lo rescribía y construía otro diverso, pero siempre tomando como punto de partida la tradición.

Desde luego, es necesario precisarlo, si no estamos en "una noche en la que todas las vacas son negras".

En Calvino encontramos la ironía como rasgo dominante, como una elección de estilo para marcar esa actitud distanciada que Cesare Cases ha llamado el 'pathos de la distancia'. ¿Qué valor concede usted a la ironía en Calvino: la considera una ironía lúdica como en Lewis Carroll, una ironía 'a la manera de' Queneau, una revisión irónica de la tradición de carácter postmoderno, como en *Si una noche de invierno un viajero*, o quizá, se trate sólo del rasgo más destacado del hombre contemporáneo obligado a ser al mismo tiempo escéptico e irónico?

Calvino ha atravesado un periodo intenso de compromiso civil del que en un determinado momento se distanció con su conocida frase: "No volveremos a tocar nuestras trompetas por nadie". Su actitud distante no era amarga sino desengañada. Es decir, el que haya habido, por parte de Calvino, un desengaño de un proyecto político-cultural, da un sentido a esta ironía, que es de alguna manera, un distanciamiento *medio serio* en el que, como en el vaso lleno hasta la mitad, se puede decir que está medio vacío o que está medio lleno. En este caso, hay que hablar de *medio serio*, y no de *'medio en broma'*, porque esta *'medio-seriedad'* es patética, en el sentido de Cases, porque es una actitud distanciada que lleva dentro de sí la memoria del alejamiento, o sea, de la memoria del compromiso que late en el fondo.

Esta ironía se aprecia muy bien en los momentos en los que, más allá del juego verbal, algo precipita. Pongamos un ejemplo: hay un relato de Calvino en el que Marco Polo divirtiéndose como un acróbata de juegos malabares enumera a Kublain todas las ciudades visitadas, combinándolas. Y éste le dice: "No me hablas nunca de Venecia", y al instante Marco Polo se pone muy serio y responde: "Sí, es verdad, detrás de todas las ciudades está Venecia". Del mismo modo, cuando estructura las escenas de su trama narrativa en *El castillo de los destinos cruzados* sugiere que el autor debe ser al mismo tiempo guerrero y sabio, o sea, que necesita saber luchar en el compromiso político y

saber juzgar con actitud distanciada. Luego intercambia los papeles y afirma que se necesita la sabiduría del guerrero y el sentido de la aventura del sabio. Unas líneas más abajo afirma: "He puesto cada cosa en su lugar", sin embargo "dentro de mí todo está como al principio". Este juego que nosotros llamamos *embrayage* y *debrayage*, es decir, objetivar el mundo para resumirlo *subjetivamente*, es lo que yo llamo 'discurso indirecto libre' de Calvino, en el sentido de que es un discurso en el que no se puede decidir qué es objetivo y qué subjetivo. Es un juego de objetivación y *subjetivación* y en este movimiento está el sentido de Calvino. Creo que no se trata de escepticismo, la palabra que mejor lo define es la de desengaño medio serio.

En los libros de los años cuarenta y cincuenta encontramos un Calvino que se puede definir como realista, mientras que a partir de 1965, con *Las Cosmicomicas*, advertimos un 'cambio de rumbo' como dice María Corti. Según su opinión, ¿a qué se debe?

Creo que es debido a la crítica violenta de los grupos de vanguardia, o sea, de Eco Giuliani, Sanguinetti, en síntesis del *Grupo '63*. Desde el punto de vista estilístico, responde a la profunda crisis que provoca en Calvino la experiencia de la vanguardia. Sin embargo, desde el punto de vista político, hay que citar el conocido viaje a Estados Unidos de 1960, que da lugar a una transformación radical y a la ardua escritura del libro *La jornada de un escrutador*. Se trata de un libro fundamental en Calvino porque por una parte contiene las huellas del mundo de la escritura precedente y por otra, representa en su interior el desengaño que da lugar a la escritura posterior. Un ejemplo lo constituye la oposición entre el universo del diputado y el del enano. Mientras el mundo del diputado es el que se describe, el universo del enano y del Cottolengo son, en realidad, una de las ciudades invisibles. Por lo tanto, es aquí donde se efectúa la gran transformación. Esta transformación no es un 'cambio de ruta' radical y no representa una ruptura epistemológica, sino que es un trabajo de escritura y transformación de la escritura misma.

En Calvino la actividad creadora corre paralela a sus reflexiones teóricas metanarrativas y metapoéticas ¿De qué modo se evidencia en su obra narrativa esta suerte de feliz simbiosis?

Es necesario hacer una distinción. Calvino era bastante inteligente para entender que en aquel momento había un enorme equívoco teórico, o sea, que se pensaba que el metalenguaje era externo al lenguaje natural y por lo tanto era una manera codificada de imponer al lenguaje natural unas reglas externas. La gramática era considerada, no como la articulación natural del discurso, sino como una serie de reglas externas, normativas. Bien, Calvino ha sido uno de los primeros en comprender que el metalenguaje es sólo uno de los niveles de lenguaje y corresponde al momento en el que el lenguaje reflexiona sobre sí mismo. He aquí el aspecto absolutamente de vanguardia y no postmoderno de

Calvino. Toma como modelo los trabajos de los semióticos rusos y en general, de los formalistas que proponen un lenguaje sometido a examen, tal y como es. De este aspecto no se ha hablado nunca bastante. Años después Calvino estudiaría las teorías de Bajtin. Calvino y Berio decidieron poner música a *La verdadera historia*, una obra lírica, y para esto, Calvino tuvo en cuenta el artículo de Barthes 'La escucha' y los trabajos de Bajtin. De hecho, hay cosas muy divertidas en el libreto de Calvino, por ejemplo, al escribir una breve poesía musical sobre la muchedumbre decide que, de alguna manera, esa poesía resulte "carnavalesca". La influencia de Bajtin y de los formalistas rusos resulta evidente. La influencia formalista consistía en postular que existe en el interior de cada lenguaje un nivel de metalenguaje natural y creo que a Calvino le parecía natural hablar y "metahablar" al mismo tiempo.

En 1962 Calvino publica un ensayo emblemático "El desafío al laberinto", que resume en una metáfora icástica el empeño calviniano de organizar el laberinto del real con los instrumentos de la razón. ¿De qué manera este proyecto un poco heroico de los años sesenta, tiende con el tiempo a disolverse y fragmentarse hasta llegar a una propuesta frágil que se aproxima al 'pensamiento débil' de Vattimo? ¿Podemos hablar de la 'ligereza' como de "la aceleración vertiginosa de los sistemas formales", como ha dicho usted, que se disuelve en una 'utopía pulverizada'? ¿Cómo interpreta la escritura de un libro como *Palomar* en los años ochenta?

Creo que es necesario hacer algunas distinciones. Su 'ligereza' no tiene que ver con el 'pensamiento débil' porque no es una 'ligereza' del pensamiento, sino que tiene que ver con el cuerpo. Tenemos una idea de Calvino totalmente conceptual, sin embargo, si leemos con atención sus relatos, descubriremos que el personaje reflexiona, pero que las consecuencias de esta reflexión son somáticas: la 'nausea' y el 'vértigo'. La 'nausea' se produce cuando el mundo se adensa, resiste, bloquea y se concretiza demasiado. En suma, pesa. Se puede decir que la ligereza es necesaria, aunque hay que estar atentos porque sabemos muy bien que puede conducir al puro vértigo conceptual.

¿Qué es la ligereza? La ligereza es mantener el justo equilibrio entre el exceso y el defecto. Ni demasiado ligero que conduzca al vértigo, ni demasiado pesado que resulte denso, rarefacto, nauseante. Por lo tanto, hay una elección ligada a la somatización y a la modalización, o sea, a las pasiones. Creo que esto es fundamental en Calvino y que no tiene nada que ver con Vattimo. Vattimo está efectivamente ligado a una estética, pero a una estética de los 'pequeños placeres', del final de las grandes emociones y de la fragmentación. Calvino, sin embargo, no pensaba en los fragmentos sino en la pluralidad. Toma como punto de partida la teoría de la información. El mundo está en entropía constante, o sea, el mundo no camina hacia un destino humano de progreso, no existe el progreso feliz, y los hombres, las culturas y la sociedad mueren constantemente. Lo que podemos hacer, dice él, es crear zonas de paraíso, aquí y allá, que no son fragmentos. El

fragmento es nostálgico de una antigua unidad, porque de lo contrario no se hubiera fragmentado y los fragmentos extraídos de antiguas unidades tienden a unirse. Calvino no piensa así, sino al contrario, vivimos en una situación de entropía generalizada y podemos introducir en esta entropía principios de orden y de felicidad que son inmediatamente atrapados por el sistema de la entropía y contra ésta construimos nuevos órdenes. En contrapartida, es una propuesta que encierra una dimensión utópica, no de 'macroutopía', sino de utopía pulverizada que crea zonas de orden. No existe, por lo tanto, un orden primigenio del que existan trazos en forma de fragmentos y que debamos recomponer colocando unos junto a otros, como postula el postmoderno. Existe sin embargo, una entropía general del mundo y el problema es como puede un sujeto, dice Calvino, colocarse delante de la historia y crear zonas de orden.

Contrariamente al carácter nostálgico de las teorías de los fragmentos, el intento de crear pequeños órdenes frágiles, que se desharán y que volverán a ser, encierra un empeño utópico. En este sentido la literatura crea pequeñas zonas de orden que serán destruidas con el propósito de luchar contra la entropía general del mundo. Del mismo modo que recoge los fragmentos del mundo para construir un orden relativo y no duradero.

Calvino ha declarado: "La vía negativa es una de las dimensiones fundamentales del pensamiento". ¿Cuál es la razón de la importancia concedida a lo negativo en sus últimas obras?

Pienso que trata de expresar su desconfianza en la historia. La vía negativa le sirve para poner en evidencia el final de la dialéctica. ¿Por qué? Porque Calvino había nacido y vivido en el interior de una retórica posthegelinana o postmarxista, cuya argumentación es que existe una tesis positiva y una antítesis negativa que producen una síntesis dialéctica. Pero la propuesta de Calvino era: "Demos espacio a la antítesis".

Lo primero que llama la atención en Calvino es la importancia que concede al intérprete, digamos al lector. ¿Se puede hablar de una influencia de las teorías de la recepción de los años setenta o se trata de un proyecto de mayor alcance?

Es cierto que el lector y la reflexión sobre la lectura juegan un papel muy importante pero, imagino que habrás notado que se trata a menudo de un desdoblamiento del lector. Es decir, existe un lector empírico, el que lee de verdad y que a la vez forma parte de la narración. El otro es el lector que está dentro del libro. Más que de teoría de la recepción, hablaría de la influencia que ha ejercido sobre él la teoría de la enunciación, teoría que sostiene que el lector está incluido en el texto, y por lo tanto, se centra en este tipo de lector y prescinde del lector empírico. El lector empírico hace lo que puede, lee, entiende todo, sobreentiende, lee otro libro, etc.

Lo más interesante es la capacidad de inscribir en el interior del texto las

posibilidades de lectura y éste era el interés de Calvino y no la teoría de la recepción. La teoría de la recepción se limita a decir: la obra existe pero no existe un lector en el interior; existen lectores diversos y estos lectores dan diferentes interpretaciones de una misma obra. Ésta es la teoría de la recepción, o sea, la obra está completa y luego se realizan diversas lecturas. Para Calvino no es así. Tenemos un libro que de alguna manera es la representación del lector, el lector está en el libro, mientras que en la teoría de la recepción el lector hace su aparición después del libro.

¿Tipo el 'Lector Modelo' de Eco que es del mismo año?

Sí, pero en el caso de Umberto Eco no hemos llegado nunca a comprender si su *Lector Modelo* se sitúa dentro del texto o fuera. Umberto Eco es un buen ejemplo. Entronca con Jauss y con la teoría de la recepción, pero al mismo tiempo, es bastante inteligente como para comprender que el problema del lector es que el lector se incorpora a través de la estrategia del autor. Sin embargo, todas las veces que Eco habla del argumento oscila entre ambas posiciones. En resumen, el lector de Calvino está dentro del libro, el lector de Jauss fuera y el lector de Umberto Eco entra y sale, quizá porque no ha logrado nunca situarlo dentro o fuera.

Curiosamente en 1982 Alberto Sinigaglia hizo una entrevista a Calvino en la que le preguntaba cómo se imaginaba que sería el año 2000 y entre sus diferentes propuestas destacan dos que creo atisban aspectos de la situación actual. Habla de "una evolución lingüística que tiene en cuenta la mezcla lingüística en una Europa habitada por africanos y asiáticos que al mismo tiempo sufre la influencia unificadora de la televisión". Los últimos libros de Calvino, decimos los 'borradores de futuro', vislumbraban así las tendencias de nuestros días. En *Bajo el sol jaguar* elabora relatos sobre los sentidos. ¿Puede considerarse su actitud precursora de una tendencia actual en semiótica que concibe el significado modelado a partir de nuestra experiencia del mundo? Asimismo, la narrativa combinatoria de Calvino, ¿puede ser vista como un ejemplo de literatura pre-hipertextual?

Bueno, son tres preguntas: La primera sobre la cuestión de la lengua, la segunda sobre lo sensorial y la tercera sobre el hipertexto. La primera es muy interesante porque es una cuestión realmente actual. El modelo de nuevo es Queneau, quien durante una época había tomado partido por lo que él denominaba el 'neofrancés'. El 'neofrancés' era un modo de hablar nuevo en el que tenían cabida todas las lenguas de los inmigrantes y que se constituía en discontinuidad radical respecto al viejo francés. Algo así, como si el viejo francés fuera una especie de latín. Queneau se había dado cuenta, de manera muy inteligente, de que existía esta posible evolución del francés en contacto con otras lenguas. Pero en la realidad, esta evolución es contenida por los medios de comunicación dado que la televisión estabiliza las lenguas. En este caso las ideas de Calvino y Queneau

convergen.

El segundo punto plantea el problema de lo sensorial. Sí, es cierto que Italo Calvino ha escrito relatos sobre los sentidos en el mismo momento en el que Michel Serres escribía su libro *Les cinq sens*. Posteriormente han sido relacionados por la crítica. Hay que tener en cuenta que nosotros tenemos una idea un tanto curiosa, confirmada últimamente por algunos libros, de que Calvino era 'todo cerebro' mientras que Passolini era sin embargo 'todo cuerpo' y tonterías de este tipo. No tenemos en cuenta el hecho de que Calvino es un autor en el que lo sensorial juega un papel decisivo. Greimas en *L'imperfezione* estudia el relato sobre el seno descubierto y ve muy bien cómo existe una convergencia de sentidos, donde el ojo toca el seno y siente un escalofrío. Efectivamente, creo que Calvino es el narrador de las transformaciones sensoriales, incluidas las propias. El asco, la náusea, el vértigo y la ligereza toman como punto de partida los principios del mundo que está por llegar, entre los que destacan la ligereza y la exactitud que son de tipo sensorial-pasional. Así, por ejemplo, la rapidez es un sentimiento de ligereza y la exactitud es un sentimiento fuertemente anclado al cuerpo. De este modo, el dolor de cabeza de Palomar es el dolor de cabeza de un hombre que busca la exactitud.

La última cuestión es la del hipertexto del que hablamos antes. El hipertexto es mantener en el interior de un solo texto todas los textos virtuales posibles.

Alberto Sinigaglia al final de su entrevista le pide a Italo Calvino, tres claves, tres talismanes para el 2000. El primero, responde, "aprender poesías de memoria, desde niños, durante la juventud y en la vejez. Las poesías hacen compañía, uno las repite mentalmente, y el desarrollo de la memoria es muy importante". ¿Qué opina del talismán que Calvino nos ha donado para este año?

La idea de aprender poesías de memoria es un consejo hasta cierto punto contradictorio, dado que Calvino dejó escrito: "No haré nunca más poesía". Aparte de que no es verdad porque ha escrito canciones que son textos poéticos y más tarde aquellos libretos con Berio en verso, incluso, poesías en homenaje a Queneau y a Perec y, sobre todo, ha insistido en proclamar que no veía la diferencia entre poesía y prosa. Tanto es verdad, que siempre decía que era necesario introducir en la prosa las cualidades del ritmo y esto es muy ciceroniano, muy italiano en un cierto sentido.

Por lo tanto, ¿podemos entender *Las ciudades invisibles* como poesía en prosa?

Es probable, que hoy en día fuese necesario analizar muchos relatos de Calvino desde este punto de vista y por ejemplo considerar *Las ciudades invisibles* como pequeños poemas en prosa.

Yo he terminado. ¿Quisiera añadir algo?

No, en absoluto. Sin embargo, tendría algo personal que añadir: desde que Calvino ha muerto los italianos se han vuelto más estúpidos.

[1] "La idea de utilizar el tarot como una máquina narrativa combinatoria me vino de Paolo Fabbri, quien en el 'Seminario Internacional sobre las estructuras del relato' celebrado en julio de 1968 en Urbino, presentó una ponencia titulada *La narrativa de la cartomancia y el lenguaje de los emblemas*". Italo Calvino, "Nota a *Il Castello dei destini incrociati*", Einaudi, Torino, 1973. Ahora en *Romanzi e racconti*, vol. 2, Mondadori, Milano, 1992, p. 1276.