



DOCU/MENTO

RELACIONES 106, PRIMAVERA 2006, VOL. XXVII

LAS CIUDADES INVISIBLES:
LA MÁQUINA DE ESCRIBIR DE ITALO CALVINO



En el transcurso de veinte años se ha redibujado la memoria de un movimiento telúrico en la ciudad de México. Veinte años en los que la ciudad se transformó, rediseñando sus espacios. Memoria y espacio, conjugados en la vida cotidiana de sus habitantes. Evocaciones de una tierra viva; horrores y dolores alterados por el tiempo.

¿Cómo se levanta de nuevo una ciudad? Italo Calvino hace decir a Marco Polo, en la frase final de *Las ciudades invisibles*, que para no sufrir el infierno cotidiano es preciso “[...] buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacerlo durar, y darle espacio”. La memoria es, entonces, también búsqueda, reconocimiento y transformación, pero también deseo.

Calvino tenía nexos con México; tanto, que la coincidencia de su muerte, ocurrida el mismo día del terremoto, hace pensar. Así la frase, escueta: “hace pensar”.

Lejos de hacerla invisible, el derrumbamiento de la ciudad la hizo más visible que nunca, visible para siempre. En el medio de ese infierno surgieron vislumbres, como la solidaridad humana, simplemente humana.

La producción literaria de Italo Calvino constituye una de las más ricas aportaciones contemporáneas, no sólo en el campo de la escritura, sino también en el del pensamiento. Calvino, al escribir, entra en la producción de conocimiento y autoconocimiento.

María Inés García Canal, conocedora de la obra de Michel Foucault, lo señaló así en la conferencia del Colegio de Michoacán, a veinte años del fallecimiento de Calvino, justo el 19 de septiembre. El presente texto está escrito con la palabra analítica de la maestra al recorrer la obra de Calvino, en especial *Las ciudades invisibles*.

Memorable sesión en la que compartió la deconstrucción que hizo de la máquina de escribir de Calvino: maquinaria de precisión matemática, deconstruida por la maestra con las partes y herramientas de la propia máquina.

La producción de un texto es un complejo proceso que abarca el arte y la ciencia. García Canal reflexiona este proceso en la obra de Calvino. Los vínculos entre escritura y lectura, el trabajo que subyace a la producción y creación, y la escritura no sólo como expresión de una forma de pensar, sino como forma de pensamiento en sí misma, son algunos de los elementos que introducen el artículo. Pero también, la levedad, los personajes, los espacios y los recorridos, como instancias de visitación, piedras de toque, en el trabajo escriturario calvinista.

Al escribir, García Canal empalma los mapas de Deleuze –entre otros–, con sus diferencias y repeticiones, para pensar las ciudades-estancias de Calvino. García Canal viaja por la geografía de Calvino, y en su viaje nos convoca a seguirla en el develamiento de una figura clave de ese itinerario: el cristal. Estructura matemática de un lenguaje poético, a la luz de una segunda clave: la llama.

A partir de ahí, en la deconstrucción del texto de *Las ciudades...* García Canal repite, pero ahora de manera diferente, esa estructura matemática, precisa. Ella también muestra cómo una ciudad se puede poner de pie luego de la deconstrucción. Si el terremoto destruyó, García Canal deconstruye para construir, y en ese acto del texto develar el armado insólito de la obra de Calvino.

Homenaje, etimológicamente nos remite al juramento de fidelidad prestado a un superior; pero las raíces son las mismas de hombre y humildad. Así, este texto constituye un verdadero homenaje a la grandeza de Calvino, un acto de fidelidad que transforma su memoria, una deconstrucción que devela la humildad –humus, capa negra que recubre la tierra, donde semilla que cae es semilla que germina– de la palabra en su recorrido por las ciudades-espacios de Italo Calvino.

Víctor Manuel Ortiz Aguirre
El Colegio de Michoacán
vortizi@colmich.edu.mx

DOCUMENTO

María Inés García Canal*

En junio de 1984, Italo Calvino fue invitado por la Universidad de Harvard a ocupar la cátedra Charles Eliot Norton. Preparó seis conferencias que no llegó a pronunciar, muere el 19 de septiembre de 1985.

Los borradores de estas conferencias nunca pronunciadas se publicaron bajo el título *Seis propuestas para el próximo milenio*.¹ En ellas, Calvino manifiesta las opciones éticas y estéticas que guían su trabajo: toda producción literaria ha de llevar el sello de la levedad y también de la rapidez a fin de producir la economía misma del relato. El escritor está obligado a optar por la exactitud; la multiplicidad y la consistencia, sin dejar de lado la visibilidad que hace del relato imagen, forma, color, sensación.

Manifiesta, sin pudor, sus afectos y afecciones por autores y textos que fueron sus lecturas obligadas. Calvino, antes que escritor, fue un gran lector al igual que Borges, quien ocupa un lugar especial en su extensa lista de lecturas imprescindibles. Para uno como para el otro, leer y escribir constituyen un mismo y único proceso, sus relaciones son tan estrechas que, por momentos, toman el aire de simbiosis: “cuanto más aprendemos a leer, más capaces somos de escribir, cuanto más sabemos qué es escribir, más nos asentamos en el acto de leer”.²

Resta, en estas conferencias, un prolijo y minucioso registro de sus opciones y elecciones, tanto éticas como estéticas, en el acto de escribir. La escritura se encuentra alejada de la creación entendida como inspiración, para constituirse en un arduo trabajo de reflexión y pensamiento. Escribir es trabajo: trabajo de reflexión, producción de sistemas y modelos, trabajo con la palabra, con la trama. Escribir, entonces, es producción de pensamiento; si entendemos por tal, el espacio en que se instaura, bajo diversas formas posibles, el juego de lo verdadero y falso; donde se

* Profesora e Investigadora de la UAM-X. Conferencia pronunciada en El Colegio de Michoacán el 19 de septiembre de 2005.

¹ Italo Calvino, *Seis Propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1998.

² Miguel Morey, “Apologías del desertor (conjeturas sobre la evasión)”, en *Revista Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura*, núms. 26-27, Barcelona, 1996.

funden formas específicas de aceptación o rechazo de las reglas y normas; y lugar, también, en que emergen relaciones singulares con el sí mismo y con los otros. Los textos de Calvino evidencian estas opciones: la escritura es una manera de decir y, en sí misma, una manera de pensar.

El pensamiento, tal como propone Michel Foucault, no sólo ha de buscarse en las formulaciones de la teoría, la filosofía o las ciencias, “puede y debe ser analizado en todas las maneras de decir, de hacer y de conducirse, en las cuales el individuo se manifieste y actúe como sujeto de conocimiento, como sujeto ético o jurídico, como sujeto conciente de sí y de los otros”.³

Para Calvino, la escritura es ejercicio de pensamiento: una manera de tomar al lenguaje como materia a esculpir, como materia lingüística, semiótica y semántica a trabajar y producir.

La levedad aparece como el primero de los valores por los que opta. Su trabajo literario consistió en quitarle peso a los personajes de sus cuentos y novelas, sean éstos sujetos, ciudades o cuerpos celestes. Los personajes que produce son de una extrema ligereza, de una insospechada levedad; más que sujetos, fantasmas, ánimas; de ellos sólo resta una voz indiferente al cuerpo en que se asienta. Abismada la identidad del yo que enuncia, la voz ya no es unitaria, única, se convierte en polifónica, conjunto de voces sin cuerpo, sin yo, adheridas a un nombre y desde él resuenan. Es el nombre, no el sujeto, quien alcanza la voz, así, si gozan de un nombre, podrán hablar seres y cosas, ciudades y palabras, el lenguaje mismo convertido en personaje.

Levedad de la voz de Marco Polo o de Kublai Kan en *Las ciudades invisibles*,⁴ ciudades-personajes, ellas mismas voz múltiple y multiplicada; ciudades evanescentes que se arraigan en los sueños: leves, etéreas, imaginadas... Levedad, también, del *Sr. Palomar*,⁵ voz solitaria y viajera que describe, relata y medita: descripción de su experiencia visual, del objeto que lo mira e incita su mirada aquí y allá; relato de su lucha interna contra los significados y símbolos del lenguaje; meditación, también,

³ Michel Foucault, “Préface à l’Histoire de la sexualité”, en *Dits et écrits 1954-1988*, t. IV (1980-1988), París, nrf, Gallimard, 1994, 579.

⁴ Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, México, Minotauro, 1991,

⁵ Italo Calvino, *Palomar*, Buenos Aires, Alianza Ed., 1985.

de las relaciones que un yo, cualquiera, mantiene con el mundo, con el tiempo, con la muerte... ligereza del protagonista de *Las cósmicas*,⁶ llamado Qfwfq quien tiene la edad misma del universo, que ha asistido a todos y cada uno de sus acontecimientos, cualquiera de ellos objeto de un relato.

Los personajes que produce son sólo una voz que resume el eco de otras voces y una mirada impávida que recorre los tiempos..., voz y mirada anacrónicas, sin tiempo, si bien inmersas en él cual aves agoreras. Voz en presente aunque arcaica, emergiendo de un pasado ancestral que se debate en las brumas del tiempo y del olvido. Voz en presente aunque profética, cargada de futuro, anhelos, horrores y esperanzas. Mirada espectadora que registra minuciosamente el acontecer del universo; mirada expectante, marcada por el deseo de lo por venir.

Las tramas de sus cuentos y novelas se hallan atravesadas por este juego pleno de sutilezas, *Tiempo cero*⁷ es de ello ejemplar: Un conductor, en una ciudad cualquiera, sin nombre, sin rostro, prisionero del sistema general de los coches en marcha, o un Edmund Dantés salido de la pluma de Dumas, que entra en un nuevo espacio textual construido, ahora, por Calvino. Repetición de *El Conde de Montecristo* de Dumas y también su diferencia: registro de la lucha lógica del personaje planeando su fuga de la prisión de *If*, con el único saber que dejan las marcas que a su paso inscribe el Abate Farías, sonámbulo de los múltiples y casi infinitos corredores, celdas y subterráneos de la prisión-mundo-universo. Fugarse de *If* es también encontrar la isla de Montecristo en cuyo centro oculto se halla escondido el tesoro que lo hará libre y le permitirá su venganza. Y es también fugarse de los manuscritos de Dumas que ha de entregar a la imprenta, hallar también la vía de escape del espacio que el mismo Calvino ha recreado en su cuento. Los mapas de cada uno de estos espacios se superponen, se entremezclan, se confunden... sólo en el descubrimiento de los puntos no coincidentes, la fuga será posible. El cuento es un intento por vías disímiles, de Edmund Dantés, del Abate Farías, de Dumas y del mismo Calvino, por reordenar el espacio y el tiempo a fin

⁶ Italo Calvino, *Las cósmicas*, Barcelona, Minotauro, 1991.

⁷ Italo Calvino, *Tiempo cero*, Barcelona, Minotauro, 1985.

de construir un nuevo modelo de universo, no para habitarlo sino para encontrar sus discontinuidades, sus líneas de fuga.

En su trabajo literario persiste e insiste, sin tregua, en la búsqueda no sólo de la levedad, sino también de la exactitud, la producción de un diseño previo bien definido y calculado, de un plano, un diagrama, un esquema; la construcción, también, de imágenes nítidas, incisivas, memorables, icásticas; y de un lenguaje preciso que va al encuentro del "*mot juste*", de esa palabra exacta, capaz de expresar todos los matices del pensamiento y de la imaginación.

La precisión requiere de un triple trabajo: la invención de un modelo, de un diagrama, de un mapa delineado con precisión; la producción de imágenes claras, precisas y memorables concatenadas entre sí haciendo serie; y el trabajo minucioso con las palabras, que no sólo signifiquen sino que provoquen afectos, que desaten la emoción, que impulsen el entusiasmo. Palabra e imagen encontrarán, en su tensión permanente, un entrelazo pulsante y precario.

Su pasión por la exactitud lo lleva a elaborar dos caminos para aprehender y concebir el universo: uno geométrico que toma como emblema el cristal y otro magmático, que la llama simboliza.

El cristal es imagen de lo acabado, de lo consistente, de lo perpetuo; sistema que se autoorganiza a sí mismo, sujeto a sus propios principios: "imagen de invariabilidad y de regularidad de estructuras específicas". La llama es masa gaseosa en combustión, ligada al ardor de la sangre, al temperamento pasional y colérico: "imagen de constancia de una forma global exterior, a pesar de la incesante agitación interna".

Los dos universos se enfrentan, se rechazan, se relacionan y entrelazan; se suceden y superponen: bajo el cristal ha de resplandecer la llama; tras la llama debe hallar su hogar el cristal.

Calvino tiene una marcada preferencia por el cristal, por la producción de esquemas lógicos perfectos, exactos, organizados en sí mismos. Basta detenerse a observar los índices de sus libros de ficción (ya en sí mismos un esquema), para constatar que muestran la producción minuciosa de un universo cerrado, de un espacio textual claramente delimitado.

El lector, al incursionar cual viajero en el espacio textual inventado por Calvino, tallado como cristal, percibe una distorsión en lo fijo e inmutable del esquema provocada por las imágenes que se insinúan: el

orden se perturba, el cristal se dilata, la llama hace su trabajo. Múltiples líneas de fuga se insinúan y se difuminan sin cesar en búsqueda de lo indeterminado hacia la consecución imposible del infinito.

La estructura fría y rígidamente concebida se descompone, se fragmenta, encuentra, en sus múltiples movimientos internos, resquicios de fuga, escapes insospechados...

Los mapas proliferan en su letra, se superponen y entrecruzan, hacen serie: la cartografía se complica, de esta forma, la exactitud se deslizó de un esquema lógico cerrado a la proliferación indeterminada de imágenes.

Y la exactitud continúa su trabajo, del cúmulo de imágenes que se expanden sin cesar se produce un claro deslizamiento hacia la precisión en la letra, provocando un trabajo de tallado minucioso sobre la palabra que surge precisa para expresar todos los matices del afecto y de la imaginación.

Lo hace explícito en las *Seis propuestas...* "Lo que me interesa –dice– es la yuxtaposición de estas dos figuras [...]: Cristal y llama, dos formas de belleza perfecta de las cuales no puede apartarse la mirada, dos modos de crecimiento en el tiempo, de gasto de la materia circundante, dos símbolos morales, dos absolutos, dos categorías para clasificar hechos, ideas, estilos, sentimientos".⁸ Dos caminos divergentes: "uno que avanza por el espacio mental de una racionalidad incorpórea, donde se pueden trazar líneas que unen puntos, proyecciones, formas abstractas, vectores de fuerza; el otro, que avanza por un espacio atestado de objetos y trata de crear un equivalente verbal de ese espacio llenando la página de palabras, en un esfuerzo de adecuación minuciosa de lo escrito a lo no escrito" [...] "dos impulsos diferentes hacia la exactitud".⁹

El símbolo más complejo para expresar la tensión entre la racionalidad geométrica y el magma de las existencias humanas será la *Ciudad*, símbolo en el que se entrecruzan, compactan, superponen y deslizan el cristal y la llama: el modelo racional, las imágenes icásticas y la precisión de la palabra capaz de expresar el afecto y la imaginación.

⁸ Italo Calvino, *Seis... op. cit.*, p. 80.

⁹ *Ibidem*, p. 83.

Las ciudades invisibles –lo hace explícito– es

una estructura con facetas en la que cada breve texto linda con los otros en una sucesión que no implica una consecuencia o una jerarquía, sino una red dentro de la cual se pueden seguir múltiples recorridos y extraer conclusiones plurales y ramificadas. [...] En *Las ciudades invisibles* cada concepto y cada valor resulta ser doble: la exactitud también. [...] Por una parte, la reducción de los acontecimientos contingentes a esquemas abstractos con los que se pueden efectuar operaciones y demostrar teoremas; y, por otra, el esfuerzo de las palabras por expresar con la mayor precisión posible el aspecto sensible de las cosas.¹⁰

¿CÓMO JUEGAN ESTAS IMÁGENES EN LA FACTURA
DE *LAS CIUDADES INVISIBLES*?¹¹

El texto posee una organización singular y una rigurosa exactitud, su estructura geométrica se encuentra elaborada cual una maquinaria precisa en que todos sus engranajes se hallan ensamblados y sincronizados entre sí: producción de un espacio y un tiempo textual minucioso que le permite funcionar sin ruido, cual un susurro que adormece, encanta y desata la ensoñación.

Al observar el índice del texto ya se encuentra presente su estructura mínima: nueve capítulos sin título, distinguibles por numerales romanos; cada capítulo, a su vez, se abre y cierra con puntos suspensivos [...]), como si esas aperturas y cierres no fuesen más que silencios propuestos, suspensiones voluntarias del fluir del discurso; sin embargo, responden a un diálogo que mantienen, a lo largo del texto, sus aparentes protagonistas: Marco Polo, el gran viajero y Kublai Kan, propietario de un imperio vasto y desconocido para sí. El viajero, por la vía del relato, le entregará al monarca la posesión de su imperio, un mundo remoto e incógnito.

¹⁰ *Ibidem*, p. 82.

¹¹ Sustento aquí la mayoría de las argumentaciones del artículo "La máquina de escribir: Las ciudades invisibles de Italo Calvino" de mi autoría, publicado en la *Revista Versión* # 11, invierno-2001, Dpto. Educación y Comunicación, UAM-X, México.

El contenido de cada uno de los capítulos son los relatos de Marco Polo sobre las ciudades del Imperio, que aparecen entrecortados por los diálogos de inicio y fin de cada uno de los nueve capítulos: textos mínimos, descripciones de las figuras que las ciudades visitadas por el viajero provocan en una memoria. Once figuras ordenan las series de las ciudades descritas (la memoria, el deseo, los signos, los cambios, la mirada, el nombre, los muertos, el cielo, lo tenue, lo continuo y los cambios), figuras que les imprimen a las ciudades su sello y su marca. Múltiples ciudades con su propia singularidad que encuentran entre sí un cierto aire de familia otorgado por la figura.

Cada ciudad es única y singular, al tiempo que construye con otras ciudades series que se entrelazan siguiendo un orden estricto: cada serie está integrada por cinco ciudades enlazadas por la figura que la hace posible.

Este primer acercamiento al texto, en el simple hecho de recorrer su índice, lo muestra ya como un cristal elaborado. “Este libro nació lentamente” –dice Calvino, en la *Nota preliminar*¹² de él mismo. Serie de textos, notas que crecían a lo largo de los años, carpetas que juntaban fragmentos, cúmulo de informaciones dispares, sólo un nombre, un significante los unía: la ciudad. Para construir con estos fragmentos dispersos un texto era necesario darles un orden, realizar un montaje “[...] para ser un libro, –dice Calvino, debe tener una construcción, es decir, es preciso que se pueda descubrir en él una trama, un itinerario”.

Antes de construir la trama fue necesario producir un mapa, una cartografía: “A partir del material que había acumulado fue como estudié la estructura más adecuada, porque quería que esas series se alternaran, se entretajaran [...]”

El texto, más que un relato, es un conjunto de descripciones de espacios y sensaciones, una producción continua de imágenes a través de pequeños poemas en prosa, rápidos, mínimos y, al mismo tiempo, plenos, completos, cerrados en sí, que hace posible leer cada fragmento como un todo completo en sí mismo.

Abigarrado tejido de signos combinados y contrapuestos que construyen más que una trama (toda trama exige la intromisión del transcurrir del tiempo, de la secuencia temporal), ensamblaje de trozos de dis-

¹² Italo Calvino, “Nota preliminar”, en *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela, 1993.

tintos presentes adosados unos a otros, añadidos pieza a pieza, ensamblaje preciso de fragmentos sin un centro que les prometa unidad, sin una voz única productora y emisora del discurso, un *patchwork*,¹³ pedazos de tela de colores, de formas y texturas diferentes, añadidos uno al lado de otro, produciendo un conjunto inesperado.

En todo *patchwork* el centro está ausente, no hay centro ni aun marca de su ausencia; sólo un motivo que se repite, que se reitera una y otra vez de formas diferentes y singulares. Este es el modelo de construcción de *Las ciudades invisibles*.

El trabajo de escritura, para Calvino, es también la maestría artesanal de añadir pieza a pieza y con ellas fraguar un todo descentrado; ensamblar, sin errores, minuciosamente, uno a uno los fragmentos para producir un cristal: “[...] este libro es poliédrico –dice el autor– y en cierto modo lleno de conclusiones, escritas siguiendo todas sus aristas”

Los puntos suspensivos con los que se abre y cierra cada capítulo son ficciones de diálogos, silencios suspendidos y dialogantes, ensoñaciones compartidas por los dos hombres en el jardín del palacio, que toma, en el texto, la forma del *absoluto*: en ese espacio de encuentro en que los dos hombres hablan, tumbados en sus poltronas fuera de toda cotidianidad y avatar, la relación con el exterior desaparece, sólo queda el jardín, suspendido, flotante convertido en universo y de él surgen un conjunto de voces tenues, de gestos cadenciosos y silencios compartidos: ensoñaciones de un habla ficcionada en que las ciudades van apareciendo una a una, insinuando su forma, su hacer, su sentir.

La ciudad se erige en el personaje central del texto. Los dos hombres se convierten en conectores de las series de ciudades que se entrecruzan, ellos costuran los trozos de tela que se ensamblan en *patchwork*, hacen posible el montaje de fragmentos y sus voces quedas evocan el juego de un contrapunto musical, cual si fuesen dos ritmos diferentes de una misma voz: Marco Polo, el nómada, el viajero por excelencia y Kublai Kan, el sedentario, el hombre de Estado y de poder, dueño de un vasto Imperio cuyo territorio se construye de palabras, de los relatos mínimos del viajero.

¹³ Véase Deleuze y Guattari, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1988, 483-509.

Las voces pronto se invierten: el viajero se vuelve sedentario, su incansable viaje es el rodeo de su propia y natal ciudad sin haberse aventurado nunca más allá de sus puertas, todo lo nuevo no es más que su repetición a diferente escala; a su vez, el Gran Kan, ese sedentario instalado por siempre en su jardín convertido en el centro mismo del universo, no hace más que viajar incitado por el fluir mismo del discurso.

El texto se presenta como una maquinaria que produce y funciona por medio de una serie de juegos paradójicos capaces de inventar espacios, territorios, de producir un Imperio. Los elementos que constituyen la máquina son cuatro: una idea matriz que la sostiene cual su cerebro inteligente; un operador que toma la forma de alegoría que se expresa, a su vez, por medio de figuras que se esparcen en un conjunto de formas expresivas.

IDEA MATRIZ

La máquina se halla sostenida por un idea que se convierte en matriz, en tanto mecanismo diseñador, cerebro inteligente capaz de construir y fabricar un espacio textual. La idea se constituye en matriz general de los procedimientos de pensamiento y escritura.

Matriz: espacio hueco, vacío que servirá para contener lo aún no formado a la espera misma de su expulsión; residencia necesaria y a la vez precaria de lo que será. Allí, en ese espacio vacío se inventa, produce y provoca la forma. Espacio de producción del cristal pero también espacio afectado por su procedencia visceral, por los humores que el cuerpo secreta. La llama socava el cristal y perturba el diagrama.

La idea matriz pulsa todo procedimiento de escritura, está allí obsesiva y machaconamente presente, convertida en esencia y sustancia de la escritura, en su olor, su perfume y también su sabor e impregna y satura una a una las texturas escriturales que fabrica. La escritura no es posible sin su presencia, sin la energía que pulsa el procedimiento y que exige y obliga su expansión y movimiento

Las ciudades invisibles encuentran su sostén en una idea matriz; idea estricta que sólo alcanza a enunciarse en una palabra, en una frase escueta sin ornamentos, sin explicaciones ni argumentos. Palabra pobre, a-sig-

nificante que buscará su expansión: lo informado, el magma, logrará una forma externa, será llama.

La idea que pulsa el texto no será otra que el *deseo*, por siempre indecible y sólo haciéndose existente en el mismo decir. La descripción de cada ciudad se convierte en el afán de dar forma al deseo, convertido en búsqueda, trayecto, viaje. Encuentro primigenio y deslumbrante con lo perdido... Reencuentro con lo absolutamente nuevo, que guarda siempre la dimensión de la pérdida, en que "los deseos son ya recuerdos" [...] "Al llegar a cada nueva ciudad el viajero encuentra un pasado suyo que ya no sabía que tenía: la extrañeza de lo que no eres o no posees más te espera al paso en los lugares extraños y no poseídos" [...] "El viajero reconoce lo poco que es suyo al descubrir lo mucho que no ha tenido y no tendrá".¹⁴

El deseo propone e impone el viaje y hace del ser deseante el viajero por excelencia. Marco Polo, mito cultural del viajero siempre a las puertas de la ciudad a la que acaba de llegar, siempre a las puertas de la ciudad a la que pronto abandona, viajero que conjunta en sí la posesión y su inevitable pérdida. Y en este juego de posesiones y pérdidas se produce un espacio textual pleno de accidentes por el que discurre la letra.

La maquinaria no puede funcionar sin la idea matriz, pero ésta, a su vez, requiere de ciertos operadores para que su mecanismo se ponga en marcha. La alegoría servirá para este fin, en tanto forma del lenguaje figurativo que tiene un posibilidad fundamental "decir lo otro y hablar de sí mismo mientras habla de otra cosa: la posibilidad de decir siempre algo diferente de lo que ofrece a la lectura".¹⁵

Figura retórica que permite hablar de algo diciendo otra cosa, que hace imposible mantener un sentido único y totalizador. Es por ello que la alegoría podrá cumplir la función de hacer hablar lo indecible, al ser la posibilidad de decir siempre lo otro; hablar de algo en tanto habla de otra cosa; decir algo diferente y aun opuesto a lo que parece proponerse decir. Insiste insinuando como huella precaria, escueta, inasible: narra pero siempre lo otro, de tal modo que al narrar trae consigo la evocación y el recuerdo de algo, pero, al mismo tiempo, en ese juego de des-

¹⁴ Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, México, Minotauro, 1991, 38-39.

¹⁵ Jacques Derrida, *Memorias de Paul de Man*, Barcelona, Gedisa, 1989.

lizamiento en que al narrar dice lo otro, impone la amnesia y el olvido. Propone e impone un incesante juego pleno de memorias y olvidos.

Produce, también, juegos singulares de tiempos: al hablar de algo buscando decir otra cosa no se rige por el presente, por el aquí y el ahora, persigue un tiempo ideal, un presente que se engarza con un pasado y un futuro sin fin.

La alegoría engendra la ilusión de duración y continuidad, sabiéndose ilusoria. *Las ciudades invisibles*, en tanto alegoría del deseo, evoca una idea atemporal de ciudad, las ciudades descritas pueden ser actuales, pasadas o futuras, parecieran no tener tiempo, son al mismo tiempo ciudades arcaicas que adquieren sentido ante la presencia ausente de la ciudad actual y, a su vez, invocan un futuro, “son un sueño que nace en el corazón de las ciudades invivibles”.

El operador alegórico que utiliza Calvino para hablar del deseo indecible, no es más que esa palabra escueta, el significante “ciudad”. La ciudad como operador alegórico es capaz de unir fragmentos de discursos, al tiempo que los difumina, los esparce por doquier... Las ciudades –dirá Calvino– son mucho más que ciudades, “conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican los libros de historia de la economía, pero estos trueques no lo son sólo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos”.

La ciudad, como alegoría del deseo, es narrada por el viajero, el ser deseante que recorre las calles y avenidas que abre el deseo, siendo el deseo el que impulsa el viaje y es el viaje el que construye el deseo en un juego circular.

La ciudad remite a un topos, a un lugar, pero esas ciudades invisibles en que su *topos* es lingüístico y discursivo se reconocen y son reconocidas por un nombre, nombre siempre de mujer. Nuevo juego alegórico: las ciudades, alegoría del deseo, son reconocidas por un nombre, siempre nombre de mujer. “Mujer” sin existencia en el orden de los símbolos, no hay Mujer¹⁶ sino mujeres, muchas, todas y ninguna capaz de ser una, de alcanzar el símbolo que la simbolice. La mujer, no tiene un único nombre,

¹⁶ Véase Jacques Lacan, *El seminario 20, Aún*, Buenos Aires, Paidós, 1995. “Sólo hay mujer excluida de la naturaleza de las cosas que es la naturaleza de las palabras...”, p. 89.

tiene todos los nombres para no alcanzar ninguno. La ciudad, al igual que la mujer, son muchas y ninguna capaz de convertirse en su emblema.

LAS FIGURAS

Para que la máquina funcione no basta una idea matriz: el deseo; no basta su despliegue en un operador alegórico: la ciudad; no basta tampoco que se despliegue en múltiples nombres: siempre nombre de mujeres.

Se requiere su dispersión, su diseminación por medio de la cual la máquina logrará su movimiento; y encontrar el transcurrir del tiempo textual. Será necesario que la ciudad logre desplegarse en múltiples formas, que se multipliquen por doquier sus figuras a fin de mostrar su rostro atravesado por la muerte o la memoria; por los nombres o los signos; por la levedad o el deseo; por el cielo, por los ojos o lo oculto; por la continuidad o los cambios.

Nueve son las figuras que Calvino escoge a fin de lograr el despliegue y revuelo de las ciudades, en ellas encuentran su descripción minuciosa, ellas le construyen el espacio en que podrán aventurarse; ellas, también, se instauran en el argumento de su existencia. Las figuras son el andamiaje mismo de la construcción literaria.

La figura no busca definir, sólo produce un sumario, un pequeño argumento, un relato escueto... Hay en ellas un juego preciso con el tiempo, es un tiempo no conjugado lingüísticamente, un verbo en infinitivo que guarda en sí pasado y futuro: un pasado que subsiste, un futuro que insiste y un presente que se escapa irremisiblemente, que deviene incessantemente pasado y futuro. La figura suspende el tiempo en un tiempo sin tiempo a la espera de su conjugación.

Roland Barthes dirá que las figuras son “retazos y arrebatos de lenguaje”, “la detención por un instante del cuerpo sorprendido en acción, lo que es posible inmovilizar del cuerpo tenso”.¹⁷

Las figuras son mínimas; escuetas; descripciones visuales que desatan las imágenes; esquemas precarios que se vuelven memorables; ciertos trazos no acabados que insinúan una escena; pequeños relatos; míni-

¹⁷ Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI, 1984, 13.

mos poemas en prosa que encuentran su aire de familia en alguna de las once figuras produciendo series que se entrecruzan entre sí siguiendo un esquema preciso en un juego de presencias y desapariciones.

LAS FORMAS EXPRESIVAS

El mecanismo no está totalmente concluido. Las once figuras necesitan, a su vez, desplegarse para encontrar su forma de ser, dilatarse cual llama, alcanzar sus formas expresivas. Las formas expresivas despliegan las figuras y éstas, a su vez, se constituyen en el límite de las formas expresivas. Cada figura cumple la función de límite y de frontera de cada una de las formas de expresión.

En el texto, cada una de las once figuras se despliegan en cinco formas expresivas. Cada figura halla sus formas expresivas, sus cinco límites que asume la sustancia inasible y la ciudad se expande en sus cincuenta y cinco formas expresivas que se entrelazan, se confunden y se funden entre sí. Que aparecen y desaparecen de la red para conformarla.

Las formas expresivas, a su vez, son trabajadas por medio de una serie de oposiciones: lo nuevo y lo viejo; arriba y abajo; profundidad y superficie; cielo y tierra; movimiento y reposo; luz y tinieblas; verdad y mentira; lo claro y lo oscuro... Las oposiciones pierden su carácter contradictorio y antagónico y se vuelven paradójicas, no hay una sin la otra, son una y la otra al mismo tiempo y a la vez: la claridad de tanto serlo se vuelve opaca; la oscuridad lleva consigo lo claro, lo diáfano.

Se produce una copulación de los contrarios, y al mantener sostenidamente la paradoja, ésta, sin desaparecer, se estabiliza, logra su naturalización; ya no es excepción que sorprende, sino que se instaura en regla, se convierte en función de la escritura. Con este juego de insistencias y de repetición incansable de mecanismos se rompe con toda lógica binaria, para instaurarse otra manera de pensar, de ver, de enfocar la mirada.

El texto ha sido construido: una idea-matriz, el deseo que encuentra su despliegue en un operador alegórico, la ciudad, nombrada con todos los nombres que no la nombran, expandida en once figuras, desplegada cada una de ellas en cinco formas expresivas en las cuales la paradoja encuentra su naturalización.

Nueve capítulos que se abren y cierran con puntos suspensivos [...]; un diálogo ficcionado, soñado, imaginado; un contrapunto musical impuesto por un simulacro de diálogo entre dos pseudopersonajes de una trama flotante, evanescente... “Tal vez este jardín sólo asoma sus terrazas sobre el lago de nuestra mente”... “Tal vez este jardín existe sólo a la sombra de nuestros párpados bajos”...reflexiona, en algún momento Marco Polo. El Gran Kan se pregunta en algún momento: “No sé cuándo has tenido tiempo de visitar todos los países que me describes. A mí me parece que nunca te has movido de estos jardines”, para finalmente afirmar: “Hemos demostrado que si existiéramos, no estaríamos aquí”.

Nueve capítulos en los que se entrelazan cincuenta y cinco formas expresivas: diez en el capítulo de inicio y diez en el de cierre; cinco formas en los siete capítulos intermedios.

Cada figura se repite cinco veces, toma cinco formas expresivas. La repetición sigue un orden estricto, cada forma se enlaza con la siguiente forma de la siguiente figura, de tal manera que a la quinta repetición de las formas expresivas de una figura, la figura desaparece del montaje. Encontramos un juego creativo al interior mismo de la rutina y de la repetición.

La escritura se presenta en *Las ciudades invisibles* como una máquina que funciona a la perfección, máquina susurrante que al vibrar evapora el ruido y la escritura se conforma como un trabajo preciso, minucioso, alejado y sin parentesco con el acto mítico y mágico de inspiración o de una escritura automática. La escritura hace su aparición como resultado de procedimientos estrictos capaces de producir un espacio cristalizado, un universo propio delimitado y cerrado precursor de sus fronteras; un mundo geométrico en armonía plena de sus formas; pero, al mismo tiempo, productor de un juego incesante de formas logrado en su repetición incesante que hace posible la emergencia de múltiples series contrapuestas y ensambladas entre sí.

Las ciudades invisibles no es otra cosa que la repetición incansable, insensata, compulsiva de una única idea que aparece una y otra vez bajo múltiples disfraces, que se presenta una y otra vez investida, revestida, transvestida. Es la producción minuciosa de un cristal, en el cual las series irrumpen cual llama, provocando una agitación interna incesante bajo la constancia permanente de su forma exterior.

Zamora, 19 de septiembre 2005