

LA IMAGINACIÓN EMBLEMÁTICA: ITALO CALVINO Y SUS *SEIS PROPUESTAS PARA EL PRÓXIMO MILENIO* (1985)

CLAUDIA MESA HIGUERA*

El Gran Kan descifraba los signos, pero el nexo entre éstos y los lugares visitados seguía siendo incierto [...]. Pero por manifiesto u oscuro que fuese, todo lo que Marco mostraba tenía el poder de los emblemas, que una vez vistos no se pueden olvidar ni confundir.

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*

Resumen: *En más de una ocasión, Italo Calvino se refiere al papel central de las imágenes en la génesis de todos sus relatos. Aunque estudios anteriores se han dedicado a analizar tal declaración, poco se ha dicho acerca de la presencia de la emblemática en su literatura. Este ensayo documenta el diálogo que Calvino entabla con la literatura de emblemas en las Seis propuestas para examinar un aspecto de su obra que no ha sido abordado puntualmente por la crítica. Una lectura de las Seis propuestas desde esta perspectiva refleja el impacto del pensamiento humanístico del siglo XVI en la obra de Calvino e ilustra la manera en que la traducción de las imágenes en texto legible sintetiza su modo de proceder como fabulador.*

Palabras clave: *Italo Calvino; Seis propuestas para el próximo milenio; literatura de emblemas; imaginación visual.*

Abstract: *On more than one occasion, Italo Calvino refers to the central role that images play in the genesis of everything he wrote. Although previous studies have been devoted to the analysis of this statement, little has been said about the presence of emblems in his work. This essay documents the dialogue that Calvino establishes with emblem literature in the Six Memos, to address an aspect of his literary production that prior scholarship has not considered. A reading of the Six Memos from the perspective of emblem studies reflects on the impact of 16th century humanistic thought in his work and shows that the translation of images into legible text, synthesizes the author's modus operandi as a storyteller.*

Keywords: *Italo Calvino; Six Memos for the Next Millennium; emblem literature; visual imagination.*

En las *Seis propuestas para el próximo milenio*, se detecta la presencia de un discurso figurado, emblemático, en su acepción más amplia. Se trata de un libro memorable en más de un sentido. Por una parte, las circunstancias en las que fue escrito le confieren un valor de arte poética y testamento literario. Por otra, la prosa deslumbrante con la que Italo Calvino traza los valores que deben conservarse en la literatura del «próximo milenio», constituye una reflexión en torno a las relaciones de amistad y competencia entre la imagen y la palabra en cuatro de las cinco propuestas que componen el volumen.

* O Moravian University. Email: mesac@moravian.edu.

La importancia de las artes visuales en el proceso creativo del autor no solo ha sido abordada por la crítica sino también reconocida por Calvino en más de una ocasión¹. La primera vez que Calvino admite que las imágenes ocupan un lugar central en la gestación de sus relatos se encuentra en la entrañable respuesta a François Wahl con fecha del 1 de diciembre de 1960²: «You have put together and developed ideas for what could be called my narrative methodology [...] namely that my point of departure is the *image*, and that the narrative develops an internal *logic* that is in the image itself»³. A Calvino le complace el trabajo de Wahl porque a la vez que precisa la manera en que concibe sus relatos, articula los principios que gobiernan un modo de fabular anclado en imagen. En efecto, el interés de Calvino por las artes de la memoria, los juegos combinatorios con imágenes y la escritura de ficción a partir de éfrasis, se hacen evidentes en más de una ocasión⁴. Sin embargo, cabe preguntarse si la declaración acerca del origen de sus relatos se aplica también a las *Seis propuestas*, obra ensayística que contiene tanto referencias a emblemas concretos como extrapolaciones y estrategias argumentativas de un lenguaje propio de la emblemática como género. Este ensayo documenta el diálogo que Calvino establece con la literatura de emblemas para proponer que una aproximación a las *Seis propuestas* desde esta perspectiva confirma y a la vez matiza la declaración del autor acerca de su *modus operandi*. El carácter bimodal del emblema no solo pone en evidencia la tensión entre la imagen y la palabra presente en la obra de Calvino, sino que además establece un modelo de traducción interpretativa donde la imaginación visual se transforma en texto legible.

¹ Los aportes de Marco Belpoliti, Franco Ricci, Iván Moure Pazos, Letizia Modena y el libro editado por Birgitte Grundtvig *et al.*, tienen como punto de partida el papel central de las artes plásticas en la obra de Calvino. Belpoliti ofrece una mirada abarcadora y erudita a novelas, cuentos, y ensayos en los que la afición de Calvino por la pintura, la escultura, la fotografía, y el cine resulta evidente. Uno de sus méritos es mostrar la manera iterativa en que Calvino usa ciertas imágenes. Ricci desglosa «the visual propensity of his narrative imagination» (RICCI, 2001: 4) y propone que en la medida en que su literatura se deriva de imágenes, el proyecto literario de Calvino puede calificarse de «imago-céntrico» y «eifrástico» (RICCI, 2001: 6). Aunque Ricci no aborda la literatura de emblemas, interesa subrayar la importancia que le confiere tanto a los puntos de contacto entre palabra e imagen, como a la traducción de lo visible a lo legible, procesos operativos claves para mi lectura de las *Seis propuestas*. Modena parte de una declaración de Calvino sobre la obra del escultor Franco Melotti para subrayar la importancia de su escultura en la composición de *Las ciudades invisibles* (MODENA, 2004). Esta idea se amplía en una monografía fundamental e interdisciplinaria sobre Calvino y la ciudad utópica donde Modena pone de relieve no tanto el impacto de *Las ciudades* en diseñadores y arquitectos sino más bien, las deliberadas incursiones del autor en la arquitectura, la teoría de diseño, y el urbanismo alrededor de la crisis urbanística que se vive en la Italia de los años 60 (MODENA, 2011). En consonancia con Modena, Moure Pazos en sendos artículos rechaza la idea de que *Las ciudades invisibles* constituyen el punto de partida de un «movimiento visionario» en torno a la ciudad, para argumentar que la obra tiene sus bases en la arquitectura utópica italiana de los años 60 y 70, movimiento afín a una crítica al capitalismo con la que Calvino se identifica. Moure Pazos concluye que *Las ciudades* son reflejo de un «diálogo interdisciplinar eifrástico entre arquitectura y literatura» (MOURE PAZOS, 2014: 287). Los ensayos editados por Grundtvig *et al.*, exploran aspectos poco trabajados de la obra del italiano en torno a la visualidad —colores, paisajes, instrumentos científicos, juegos, mapas, etc.— pero tampoco consideran la emblemática. Agradezco a Enrique García Santo-Tomás el haberme facilitado el libro de Belpoliti poblado de lenguajes secretos.

² Calvino expresa la misma idea tanto en la nota 1960 como en las *Seis propuestas*: «he adoptado el método de contar mis historias partiendo de cuadros famosos [...], o de imágenes que ejercen una sugestión sobre mí» (CALVINO, 1989: 109).

³ CALVINO, 2013: 210.

⁴ Además de su obra de ficción, en la *Colección de arena*, escribe sobre exposiciones de arte en París y sobre otras «cosas vistas» en Irán, México y Japón (CALVINO, 2015: 9).

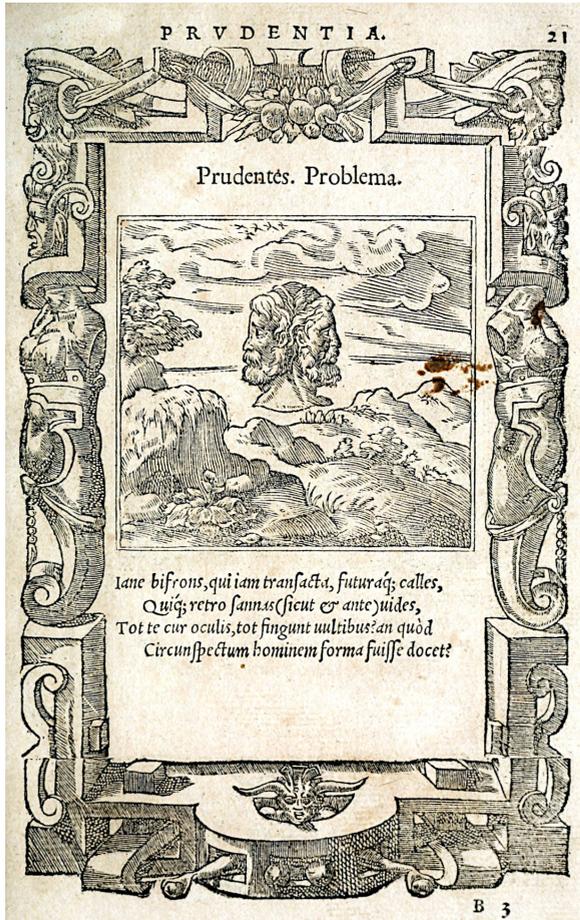


Fig. 1. Andrea Alciato, emblema «Prudentes»
Fuente: *Emblemata*, 1548

En 1984, Harvard University invita a Calvino a dictar las *Charles Eliot Norton Lectures in Poetry*. La celebrada cátedra entiende la poesía de manera amplia: se extiende de la literatura a la música y de la arquitectura a las artes plásticas. Para la ocasión y como Jano bifronte, Calvino adopta una perspectiva ubicua. Dicha perspectiva pretende examinar la literatura de sus antecesores y contemporáneos para proyectarse hacia el futuro y establecer los valores literarios que debían preservarse en el milenio que por entonces despuntaba. Sin embargo, su muerte inesperada una semana antes de emprender el viaje las transforma en testamento literario. De las seis conferencias previstas, había escrito cinco. Sus títulos, sucintos como epigramas, revelan su preferencia por la concisión: «Levedad», «Rapidez», «Exactitud», «Visibilidad», «Multiplicidad», «Consistencia». Se sabe que pensaba redactar la última en Cambridge, pero tan solo se conserva el título apenas legible escrito a mano por el autor.

«Levedad», la primera de las *Lezioni americane*, gira en torno a «la oposición levedad-peso» en literatura⁵. Para ilustrar este concepto, se incorporan una serie de reflexiones inspiradas en pasajes y autores de épocas y tradiciones diversas⁶. Entre todas me interesa destacar el comentario que ofrece sobre el mito de Perseo y la Gorgona en la versión de las *Metamorfosis* de Ovidio. A partir de este pasaje, Calvino fabrica «una imagen figurada de levedad que asum[e] un valor emblemático»⁷. Aunque reconoce que el peso también constituye un valor literario, su propósito es explicar las razones por las que prefiere la ligereza a la gravedad tanto a nivel de imágenes como de estilo: «mi operación ha consistido las más de las veces en sustraer peso; he tratado de quitar peso a las figuras humanas, a los cuerpos celestes, a las ciudades; [...] sobre todo de quitar peso a la estructura del relato y al lenguaje»⁸. Desde sus inicios como escritor considera que a pesar de que su trabajo debe reflejar su época, el mundo circundante se presenta como un espacio inerte y endurecido, ajeno a su sensibilidad. Es entonces cuando busca la manera de plasmar lo que percibe como una realidad hostil a través de mecanismos que la aligeren. Su propuesta en este punto le confiere a la literatura una «función existencial, la búsqueda de la levedad como reacción al peso del vivir»⁹. Se trata de una magia parcial: la realidad continúa siendo la misma pero la literatura le permite manufacturarla de acuerdo con un modo más afín a su temperamento. Así, para ilustrar tanto la paulatina «petrificación del mundo» como los mecanismos para contrarrestarla, recurre a la figura de Perseo: «Para cortar la cabeza de Medusa sin quedar petrificado, Perseo se apoya en lo más leve que existe: los vientos y las nubes, y dirige la mirada hacia lo que únicamente puede revelársele en una visión indirecta, en una imagen cautiva en un espejo»¹⁰.

La imagen empleada por Calvino recuerda un emblema de la *Picta poesis* (1552) de Barthélemy Aneau. La historia editorial de la *Picta* establece un paralelo con la manera en que Calvino concibe sus relatos.

⁵ CALVINO, 1989: 15.

⁶ Modena ha analizado las observaciones de Calvino acerca de la levedad y la imagen de Medusa como un heraldos o símbolo — «prodromi» — que refleja la función ética de la literatura (MODENA, 2008).

⁷ CALVINO, 1989: 29. En el texto esta frase aparece ligada a la literatura de Cavalcanti. Sin embargo, la emblemización de la imagen se perfila entre los principios que crean el efecto de levedad. A propósito de Cavalcanti, ver MODENA, 2007.

⁸ CALVINO, 1989: 15.

⁹ CALVINO, 1989: 39.

¹⁰ CALVINO, 1989: 16.

derecha el sable de Mercurio, dios de la elocuencia. La imagen ilustra una tensión entre opuestos: para no caer entre las peñas que ocupan la parte inferior de la composición, el héroe de sandalias aladas levita sobre el agua mientras sostiene la cabeza serpentina destilando sangre. El epigrama incluye una écfrasis del grabado y aclara el sentido del lema en el contexto de la composición: cuando la Sabiduría ha completado su labor con ayuda de la elocuencia, nos eleva hacia la fama «LABORE PARTA GLORIA»¹². Calvino se aproxima a su oficio de escritor usando estrategias comparables a las de Perseo con la Gorgona: ambos reconocen la dura realidad y sus peligros, pero no la rehúyen, sino que la confrontan ayudados por la inteligencia. Sin embargo, este confrontamiento se lleva a cabo a través de mecanismos mediatizados. Perseo le corta la cabeza a la Gorgona ayudado por el espejo del escudo, mientras que Calvino usa recursos literarios — imágenes de levedad — para crear una distancia entre lo real y su reflejo. Aunque se sabe que Calvino conoce la literatura de emblemas, no es posible determinar si estaba familiarizado con esta composición. Es sin embargo significativo el hecho de que a través de la palabra Calvino fabrica una imagen con una potente carga simbólica en la que conviven impulsos complementarios y antitéticos.

Este movimiento pendular entre opuestos constituye una constante en la visión del italiano. Si en la primera propuesta la «levedad» se establece en contraposición al «peso», en la segunda la «rapidez» viene de la mano de la «morosidad». Para Calvino la levedad se convierte en un modo de abordar una inquietud existencial mientras que los valores relacionados con la rapidez están asociados con las características de una escritura de corte deductivo. Esta claridad mental se traduce en la habilidad de crear un relato sugerente a partir de una máxima economía expresiva aun cuando la materia narrativa intente abarcar el universo: «sueño con inmensas cosmogonías, sagas y epopeyas encerradas en las dimensiones de un epigrama»¹³. A nivel de estilo, Calvino privilegia una prosa rápida y concisa. Por ello, resulta significativo que para ilustrar su inclinación por la rapidez emplee glosas y variantes del conocido adagio *Festina lente*, que no solo conoce, sino que además adopta como divisa.

¹² ANEAU, 1552a: 10.

¹³ CALVINO, 1989: 64.

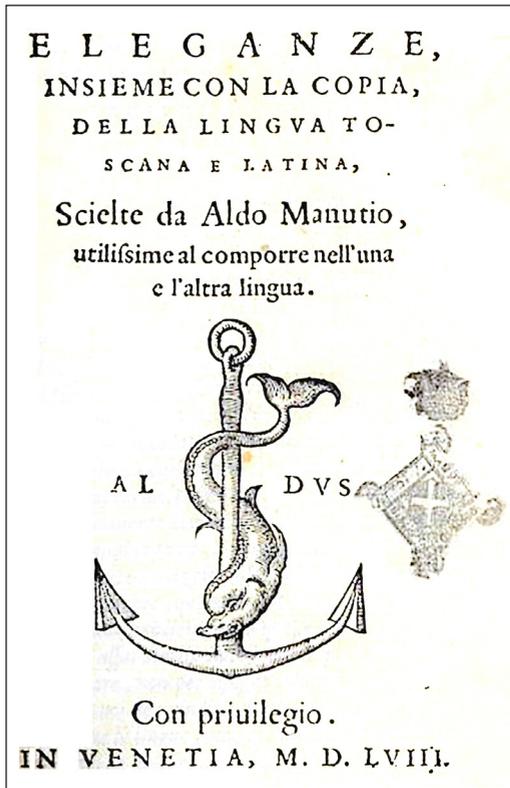


Fig. 3. Aldo Manuzio
Fuente: portada de la *Eleganze insieme con la copia della lingua Toscana, e Latina* (1558)

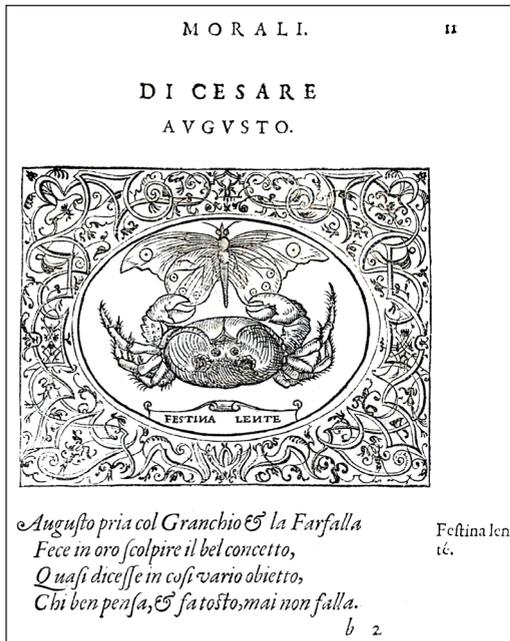


Fig. 4. Paolo Giovio, empresa de César Augusto,
«Festina lente»
Fuente: *Le sententiose imprese* (1560)

Ya desde mi juventud elegí como lema la antigua máxima latina *Festina lente*, apresúrate despacio. Tal vez más que las palabras y el concepto, me atrajo la sugestión de los emblemas. Recordareis el del gran editor [...], Aldo Manuzio, que en todos los frontispicios simbolizaba el lema [...] con un delfín que se desliza sinuoso alrededor de un ancla. La intensidad y la constancia del trabajo intelectual están representados en este elegante sello gráfico que Erasmo [...] comentó en páginas memorables. Pero delfín y ancla pertenecen a un mundo homogéneo de imágenes marinas, y yo siempre he preferido los emblemas que reúnen figuras incongruentes y enigmáticas como charadas. Como la mariposa y el cangrejo que ilustran el *Festina lente* en la recopilación hecha por Paolo Giovio de los emblemas del siglo XVI, dos formas animales, las dos extrañas [...], que establecen entre sí una inesperada armonía¹⁴.

Aunque Calvino reconoce el valor del concepto, confiere supremacía a la imagen en virtud de lo que podría entenderse como una «sugestión» o potencialidad narrativa. Las variantes de la representación visual del adagio pueden categorizarse entre aquellas que denotan valores literarios y aquellas que se perfilan como divisas personales, es decir, que comunican un propósito o línea de comportamiento. Entre los valores literarios, se refiere a las virtudes de la celeridad y la ponderación en los *Diálogos sobre los dos máximos sistemas del mundo* de Galileo Galilei.

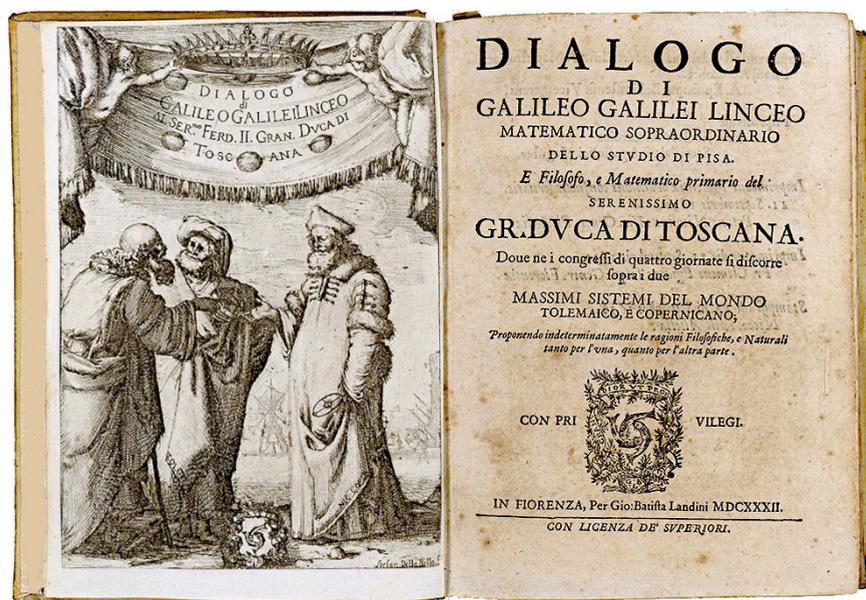


Fig. 5. Galileo Galilei. Fuente: frontispicio y portada del *Dialogo* (1632)

¹⁴ CALVINO, 1989: 61.

Calvino explica que en Galileo el personaje de Sagredo interviene como representante de la «velocidad de pensamiento» entre la postura del tolemaico Simplicio y el copernicano Salviati: «Salviati es el razonador metodológicamente riguroso que avanza lentamente y con prudencia; Sagredo se caracteriza por su “velocísimo discurso”, por un espíritu más inclinado a la imaginación, a extraer consecuencias no demostradas y a llevar cada idea hasta sus últimas consecuencias»¹⁵. Las cualidades distintivas de Sagredo y Salviati se sintetizan en el plano reflexivo en una rápida cautela, modo operativo ideal que integra los dos razonamientos.

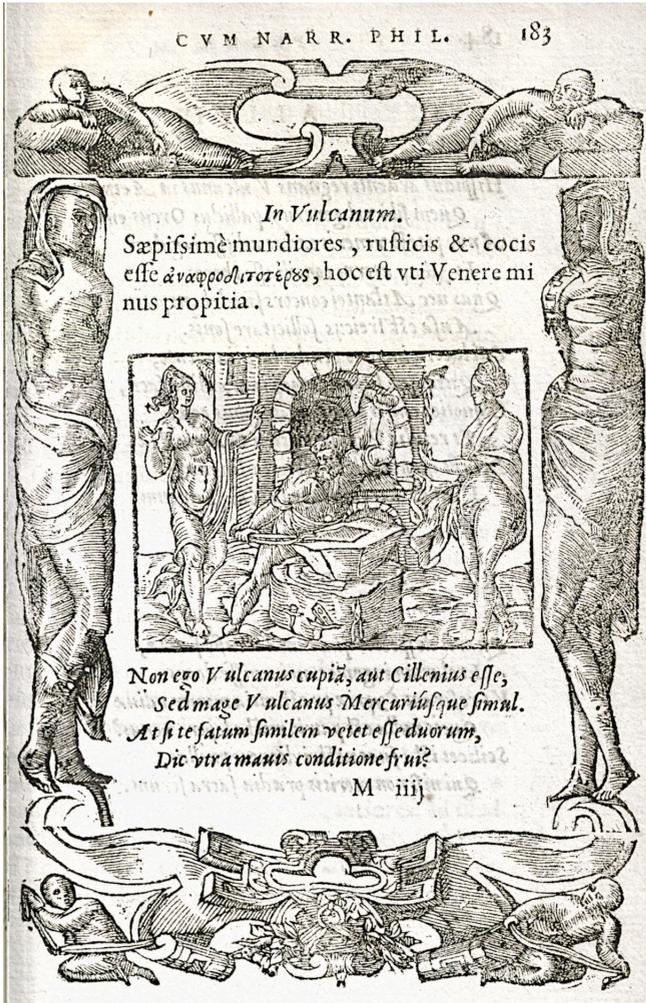


Fig. 6. Pierre Coustau, emblema «In Vulcanum»
 Fuente: *Pegma* (1555)

¹⁵ CALVINO, 1989: 57.

Otra de las variantes que evoca el ethos de *Festina lente* concierne al temperamento de Calvino como escritor. A pesar de que se define a sí mismo como un «Saturnino», declara su veneración por Mercurio, mediador entre dioses y humanos, entre la cultura y la naturaleza: «Mi culto a Mercurio corresponde quizá solo a una aspiración, [...]: soy un saturnino que sueña con ser mercurial y todo lo que escribo está marcado por estas dos tensiones»¹⁶. Lo que subyace a esta reflexión es de nuevo el tiempo óptimo que se requiere para el trabajo intelectual. Para ilustrar el balance entre la pronta agilidad y la pausada prudencia, al «tiempo de Mercurio» Calvino añade el «tiempo de Vulcano»¹⁷. In *Vulcanum*, el emblema de Pierre Coustau, contraponen las cualidades de los dos hermanos — la rudimentaria solidez del herrero frente a la sofisticada elocuencia de Mercurio — para determinar cuál de los dos es más afortunado en el amor.

La *pictura* nos enseña al herrero responsable de forjar los rayos de Júpiter desde su fragua acompañado de dos figuras femeninas. A Calvino no le preocupa el problema que plantea Coustau, pero sí la manera con que cada hermano se aproxima a su labor. Vulcano representa un modo de proceder sistemático, una visión focal y concentrada que paradójicamente facilita la expresión fluida del dios mensajero¹⁸. Por medio de la imagen de Vulcano, Calvino incorpora tanto la búsqueda de la precisión en el lenguaje como su ritmo. Es el ritmo del martillo sobre el yunque que le da forma al metal en bruto. En la delicada filigrana del texto se escuchan las cadencias de los dos dioses y el imperativo de que convivan ambos tempos.

En la conferencia sobre la «Exactitud», Calvino se vale del jeroglífico egipcio de la precisión — la pluma de Maat, diosa de la balanza — para sugerir que la escritura debe poseer una estructura «calculada», evocar imágenes «incisivas» y usar un léxico tan justo como matizado¹⁹. Su insistencia en el poder evocativo de la imagen no se limita al comentario sobre este atributo de la diosa egipcia. De hecho, aquí no solo incorpora reflexiones sobre el parangón entre la pintura y la poesía con ejemplos de Leonardo da Vinci, sino que además introduce el «emblema del cristal», imagen fabricada por el autor que utiliza para referirse a una representación figurativa de alto valor expresivo.

El punto de partida de sus reflexiones sobre la exactitud se deriva de la molestia que le causa el uso del lenguaje de manera imprecisa y «negligente», indicio del estado mutable de la realidad, de la vaguedad de la experiencia sensible²⁰. Para Calvino, esta molestia se extiende al plano de lo visual donde la proliferación de imágenes lo lleva a caracterizar este fenómeno como una epidemia. Para curar esta «peste» intenta capturar la realidad a través de una forma de expresión que refleje las propiedades geométricas

¹⁶ CALVINO, 1989: 65.

¹⁷ CALVINO, 1989: 67.

¹⁸ CALVINO, 1989: 67.

¹⁹ CALVINO, 1989: 73-74.

²⁰ CALVINO, 1989: 72-73.

y estructurales de los cristales: «El cristal, con su talla exacta y su capacidad de refractar la luz, es modelo de perfección que siempre ha sido mi emblema»²¹. Como en las propuestas anteriores, en su defensa sobre la exactitud, Calvino detecta un resquicio. Por un lado, entiende la exactitud como atríaca para ordenar el mundo. Por otro, reconoce la necesidad de una expresión evocativa, más sugerente que puntual, que capture esa otra parte igualmente esencial de la existencia. Por ello, a la precisión contenida del cristal sobrepone el temblor incesante de la llama, cuerpos con propiedades opuestas que vistos en conjunto emblematizan la multiplicidad de la experiencia sensible²²:

*Lo que me interesa ahora es la yuxtaposición de estas dos figuras, como en uno de aquellos emblemas del siglo XVI de que os hablé en la conferencia anterior. Cristal y llama, dos formas de belleza perfecta de las cuales no puede apartarse la mirada, [...] dos símbolos morales, dos absolutos, dos categorías para clasificar hechos, ideas, estilos, sentimientos*²³.

El empleo de imágenes propias de la emblemática renacentista que a partir de contrarios comunican una inusitada armonía, consiguen ilustrar tanto la continua agitación del mundo como los principios racionales y científicos que lo ordenan bajo parámetros establecidos. Las reflexiones en torno al cristal y la llama constituyen una exploración acerca de la noción de límite: límites en el lenguaje y la expresión, en la estructura narrativa, entre lo que es posible conocer y registrar, y entre aquello que tan solo se puede adivinar o sugerir. Para Calvino esta reflexión acerca de la idea de límite incluye tanto lo que queda por fuera como lo que no consigue capturar el lenguaje discursivo: «A veces trato de concentrarme en el cuento que quisiera escribir y veo que lo que me interesa es otra cosa, es decir, no algo preciso sino todo lo que queda excluido»²⁴. En él, los obstáculos narrativos se convierten en anhelos. Por ello, aunque se declara «partidario del Cristal», en su escritura la fuerza vital de la experiencia se manifiesta en la elección de metáforas heterogéneas que buscan la expresión exacta de una realidad desbordante. Por ejemplo, en *Las ciudades invisibles*, adopta la ciudad como símbolo para «expresar la tensión entre la racionalidad geométrica y maraña de las existencias humanas»²⁵. En *Palomar*, título reminiscente del observatorio en San Diego, California, sus exploraciones acerca de los impedimentos del lenguaje lo conducen a componer una serie de descripciones sobre problemas epistemológicos²⁶. La nota explicativa a *Palomar* deja entrever la naturaleza efrástica de una obra que intenta explorar las limitaciones

²¹ CALVINO, 1989: 84.

²² Sobre el cristal y la llama, véase YOUNG, 1990.

²³ CALVINO, 1989: 85.

²⁴ CALVINO, 1989: 83.

²⁵ CALVINO, 1989: 86.

²⁶ CALVINO, 1989: 86.

del lenguaje. Cada apartado comienza con la descripción de una «experiencia visual» y, a medida que avanza la escritura, incorpora «elementos antropológicos y culturales» que desembocan en especulaciones meditativas y metafísicas²⁷.

Aunque en las propuestas anteriores Calvino otorga un lugar preponderante a la imagen, es en «Visibilidad» donde discute de manera deliberada el papel de la imaginación visual en el proceso creativo. La conferencia está guiada por dos preguntas: la primera busca determinar si son los estímulos verbales o los visuales los que dan paso a la escritura; la segunda investiga el papel de la imaginación visual como fuente de conocimiento en una época en la que las explicaciones fundadas en la intervención divina carecen de vigencia²⁸. En este punto es fácil adivinar que privilegia lo visual como fuente para su literatura: «Me parece que en esta situación el problema de la prioridad de la imagen visual o de la expresión verbal [...] se resuelve decididamente a favor de la imagen visual»²⁹. En dirección opuesta al origen de la emblemática como género, Calvino deshecha la expresión verbal como motor del relato³⁰. Así, en *El vizconde demediado*, parte de la imagen de un hombre «cortado en dos mitades que siguen viviendo independientemente», para representar al ser contemporáneo desgarrado³¹. Aunque reconoce que en *El caballero inexistente* adoptó un procedimiento inverso — primero vino el concepto de un autómatas sin conciencia y después la idea de la armadura vacía — sus aproximaciones tempranas como fabulador en parte explican la inclinación hacia la imagen como impulso generador de su literatura.

Calvino cuenta que durante la infancia y antes de que el cine se convirtiera en una pasión, pasaba horas interminables mirando los *comics* del semanario italiano *Corriere dei Piccoli*. La observación detallada de cada viñeta se convierte en una experiencia creativa. Calvino niño aún no lee, pero las ilustraciones le ayudan a imaginar su contenido:

En aquel tiempo en Italia el sistema de los balloons con las frases del diálogo no había entrado todavía en las costumbres [...]; el Corriere dei Piccoli redibujaba las historietas norteamericanas sin los bocadillos, que eran sustituidos por dos o cuatro versos rimados al pie de cada imagen. Pero yo, que no sabía leer, podía prescindir perfectamente de las palabras, porque me bastaban los dibujos»³².

²⁷ CALVINO, 1985. En *Palomar* es notable la influencia de los *Ejercicios espirituales* que comienzan en imagen y acaban en meditación. Véase CALVO MONTORO, 1996.

²⁸ CALVINO, 1989: 102.

²⁹ CALVINO, 1989: 101-102.

³⁰ La pregunta acerca de la primacía de la imagen sobre la palabra es punto de debate en cuanto al origen de la literatura de emblemas. Aunque la discusión es compleja, basta mencionar que contraria a la postura «imago-céntrica» de Calvino, la mayor parte de la crítica coincide en que los emblemas de Alciato fueron concebidos como epigramas que posteriormente el editor Steyner publica con grabados. A propósito, véase DRYSDALL, 2008.

³¹ CALVINO, 1989: 101-102.

³² CALVINO, 1989: 108.



Fig. 7. Viñetas sin bocadillos
Fuente: *Il tesoro di Clarabella* (1936)

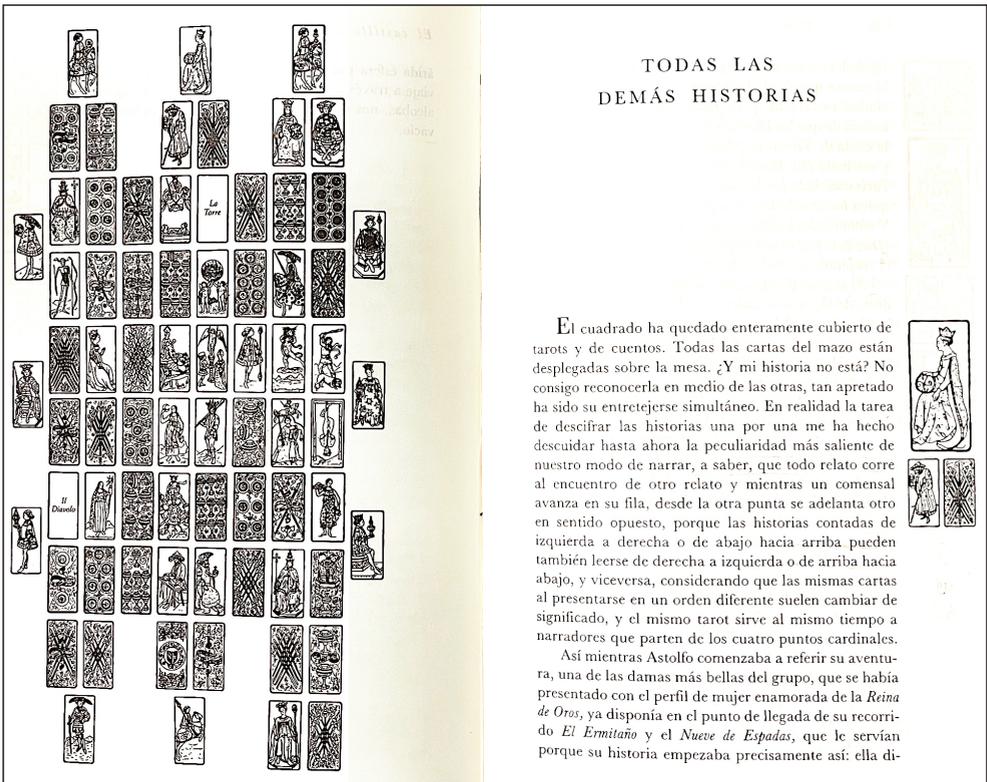


Fig. 8. Páginas con cartas del tarot
Fuente: *El castillo de los destinos cruzados*, 1990

TODAS LAS DEMÁS HISTORIAS

El cuadrado ha quedado enteramente cubierto de tarots y de cuentos. Todas las cartas del mazo están desplegadas sobre la mesa. ¿Y mi historia no está? No consigo reconocerla en medio de las otras, tan apretado ha sido su entretrejerse simultáneo. En realidad la tarea de descifrar las historias una por una me ha hecho descuidar hasta ahora la peculiaridad más saliente de nuestro modo de narrar, a saber, que todo relato corre al encuentro de otro relato y mientras un comensal avanza en su fila, desde la otra punta se adelanta otro en sentido opuesto, porque las historias contadas de izquierda a derecha o de abajo hacia arriba pueden también leerse de derecha a izquierda o de arriba hacia abajo, y viceversa, considerando que las mismas cartas al presentarse en un orden diferente suelen cambiar de significado, y el mismo tarot sirve al mismo tiempo a narradores que parten de los cuatro puntos cardinales.

Así mientras Astolfo comenzaba a referir su aventura, una de las damas más bellas del grupo, que se había presentado con el perfil de mujer enamorada de la *Reina de Oros*, ya disponía en el punto de llegada de su recorrido *El Ermitaño* y el *Nueve de Espadas*, que le servían porque su historia empezaba precisamente así: ella di-



A partir de este elemental repertorio hecho de imágenes sugerentes y palabras incomprensibles, el Calvino niño explora variantes y transpone episodios. En el teatro mental de la imaginación proyecta las historias que ve y compone otras. Esta práctica infantil se traduce en texto cuando en *El castillo de los destinos cruzados* explora las posibilidades de un relato a partir de las artes combinatorias: las viñetas de los *comics* son remplazadas por las cartas del tarot de mediados del siglo XV que Bonifacio Bembo ejecuta para Bianca Maria Visconti y Francesco Sforza, duques de Milán.

Inspirado en una conferencia de Paolo Fabbri sobre «El relato de la cartomancia y el lenguaje de los emblemas» (1969), la baraja se convierte en una «máquina narrativa combinatoria»³³. A través de esta, Calvino compone una serie de relatos en los que la misma carta viene a significar otra cosa según el contexto. De esta arcana iconografía, Calvino deriva la trama, los personajes y otros aspectos constitutivos de la narración dispuestos en «escenas sucesivas de un relato pictográfico»³⁴.

Si en las propuestas anteriores la levedad de Perseo está informada por el peso de Medusa, la rapidez de la mariposa por la dilación del cangrejo, y la exactitud del cristal por la agitación constante de la llama, en la conferencia sobre la visibilidad las figuras de los *comics* y de los tarots iluminados propician la integración de los componentes icónicos con los verbales y la traducción de lo visual en lenguaje discursivo. Como apunta David Young, es acaso en esta superposición de imágenes y conceptos opuestos donde emerge la propuesta fundamental de Calvino: que la literatura es una conversación entre tendencias antitéticas y que, como la realidad, se metamorfosea, cambia y permanece abierta³⁵. Una lectura de las *Seis propuestas* desde la óptica de la emblemática no solo ilustra el diálogo que Calvino entabla con la tradición humanística del siglo XVI, sino que además refleja la forma en que la observación detallada de la imagen se transforma en lenguaje legible sintetizando así su modo de proceder como fabulador³⁶.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, Andrea (1548). *Emblemata*. Lugduni: Gulielmum Rouillium. [Consult. 6 may. 2022]. Disponible en <<https://hdl.handle.net/2027/uiuo.ark:/13960/t4sj2313f>>.
- ANEAU, Barthélemy (1552a). *Picta Poesis*. Lugduni: Matthiam Bonhomme. [Consult. 6 may. 2022]. Disponible en <<https://hdl.handle.net/2027/gri.ark:/13960/t2f809k7v>>.
- ANEAU, Barthélemy (1552b). *Imagination poétique*. Lyons: Macé Bonhomme. [Consult. 6 may. 2022]. Disponible en <<https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FANb>>.
- BALDI, Elio Attilio (2020). *The Author in Criticism: Italo Calvino's Authorial Image in Italy, the United States, and the United Kingdom*. London: Fairleigh Dickinson UP.
- BELPOLITI, Marco (2006). *Locchio di Calvino*. Torino: Einaudi.

³³ CALVINO, 1990: 126.

³⁴ CALVINO, 1990: 126.

³⁵ YOUNG, 1990: 98-99.

³⁶ Sobre Calvino y el canon véase BALDI, 2020: 75-128. Agradezco a Juan Carlos Anduckia el haber compartido conmigo la literatura de I. C. hace ya tanto tiempo.

- CALVINO, Italo (1985). *Palomar*. Trad. Aurora Bernárdez. Madrid: Alianza.
- CALVINO, Italo (1989). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Trad. Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela.
- CALVINO, Italo (1990). *El castillo de los destinos cruzados*. Trad. Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela.
- CALVINO, Italo (1998). *Las ciudades invisibles*. Trad. Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Minotauro.
- CALVINO, Italo (2012). *Nota 1960*. In CALVINO, Italo. *Nuestros antepasados*. Trad. Esther Benítez. Madrid: Siruela, pp. 431-442.
- CALVINO, Italo (2013). *Letters, 1941-1985*. Trad. Martin McLaughlin. Princeton: Princeton UP.
- CALVINO, Italo (2015). *Colección de arena*. Trad. Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela.
- CALVO MONTORO, María José (1996). *Calvino e Loyola: Una proposta di lettura delle 'Lezioni Americane'*. «Il Veltro». 40, 63-66.
- COUSTAU, Pierre (1555). *Pegma*. Lugduni: Matthiam Bonhomme. [Consult. 6 may. 2022]. Disponible en <<https://hdl.handle.net/2027/uiuc.601343>>.
- DRYSDALL, Denis (2008). *Andrea Alciato, Pater et Princeps*. In DALY, Peter, ed. *Companion to Emblem Studies*. New York: AMS Press, pp. 79-97.
- FRANCESE, Joseph (1997). *La combinatoria metaficcional y la ekphrasis en Il castello dei destini incontrati, de Italo Calvino*. In CALVO MONTORO, María José; RICCI, Franco, coords. *Italo Calvino: Nuevas visiones*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 89-97.
- GALILEI, Galileo (1632). *Dialogo*. Firenze: Gian Battista Landini.
- GOTTFREDSON, Floyd; OSBORNE, Ted (1936). *Il tesoro di Clarabella*. Milan: Mondadori.
- GRUNDTVIG, Birgitte; McLAUGHLIN, Martin y; WAAGE PETERSEN, Lene, eds. (2007). *Image, Eye and Art in Calvino: Writing Visibility*. London: Routledge.
- MANUZIO, Aldo (1558). *Eleganze insieme con la copia della lingua Toscana, e Latina*. Venetia: Bibliotheca Aldina. [Consult. 6 mayo 2022]. Disponible en <https://archive.org/details/bub_gb_gySURUzT4c0C/mode/1up>.
- MODENA, Letizia (2004). «Mi veniva da Scrivere città sottili come le sue sculture»: *La scultura di Fausto Melotti nelle Città invisibili di Italo Calvino*. «Letteratura & Arte». 2, 217-242.
- MODENA, Letizia (2007). *La leggerezza ascensionale tra umanesimo e postmodernismo: Boccaccio, Calvino e l'emblema di Cavalcanti*. «Italian Quarterly». 44:31-44, 171-172.
- MODENA, Letizia (2008). *Italo Calvino e la saggistica del magma: verso un'altra genealogia della leggerezza*. «MLN». 123:1, 40-55.
- MODENA, Letizia (2011). *Italo Calvino's Architecture of Lightness. The Utopian Imagination in an Age of Urban Crisis*. New York: Routledge.
- MOTTE, Warren F. (1986). *Calvino's Combinatorics*. «Review of Contemporary Fiction». 62, 81-87.
- MOURE PAZOS, Iván (2013). *Arquitectura escrita: lecturas y relecturas sobre Le città invisibili de Italo Calvino*. «Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura». 761, 1-9.
- MOURE PAZOS, Iván (2014). *Le Città Invisibili de Italo Calvino en el contexto de la arquitectura visionaria italiana de los 60/70: Archizoom y Superstudio*. «De Arte». 13, 287-294.
- RICCI, Franco (2001). *Painting with Words, Writing with Pictures: Word and Image in the Work of Italo Calvino*. Toronto: Toronto UP.
- SIMEONI, Gabriele; GIOVIO, Paolo (1560). *Le sententiose imprese, et Dialogo*. Lione: Gulielmo Roviglio. [Consult. 6 may 2022]. Disponible en <<https://hdl.handle.net/2027/gri.ark:/13960/t9h42384t>>.
- YOUNG, David (1990). *The Crystal and the Flame*. «Field: Contemporary Poetry and Politics». 42, 82-99.

