

TENDENCIAS DEL ESPACIO-TIEMPO NARRATIVO CONTEMPORÁNEO. UN EJEMPLO PARADIGMÁTICO: SI UNA NOCHE DE INVIERNO UN VIAJERO, DE ÍTALO CALVINO.

M^a ÁNGELES MARTÍNEZ GARCÍA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA (ESPAÑA)

En algún momento me sentí incluso como atravesado por la energía creativa de estos diez autores inexistentes. Pero sobre todo traté de hacer resaltar el hecho de que cada libro nace en presencia de otros libros, en relación y cotejo con otros libros (Ítalo Calvino).

Resumen: El presente escrito se centra en el análisis de un texto contemporáneo, la novela *Si una noche de invierno un viajero*, de Ítalo Calvino, que crea en su interior un marco global a modo de realidad consistente y dentro de él coloca una serie de submundos diversos. La peculiaridad de este producto radica precisamente en la eliminación de la secuencia lógica de acontecimientos y la cronología estable para dar como resultado una novela de estructura rizomática, con un cronotopo ramificado, no lineal, en el cual las interrupciones pasan a convertirse en la trama de la novela. Relato de una riqueza estructural indiscutible, aparece claramente marcado por las múltiples y ricas alusiones interdiscursivas y por la relación estrecha con otros productos de la literatura clásica en general y de la posmoderna en particular, así como elementos de otras artes colaterales como el cine.

Palabras clave: Calvino, no linealidad, estructura rizomática, cronotopo ramificado, relaciones interdiscursivas.

Abstract: This article analyzes a contemporary text, Ítalo Calvino's novel *If one winter night a traveller*, which contains a global and realistic world and inside it the author displays some different subworlds. The special feature about this product is the removal of the logical sequence of events and the stable chronology in order to get a novel with a rhizomatic structure, with a ramified chrono-time, non linear, in which breaks turn out to be the plot of the novel. It is an undoubtful complex structural story, which appears clearly characterized by multiple and lots of interdiscursive references and by the close relation to other classic texts in general and some postmodern literature in particular, as well as items from other collateral arts such as cinema.

Key words: Calvino, non linear, rhizomatic structure, ramified chrono-time, interdiscursive references.

Résumé: Ce document analyse un texte contemporaine tiré du roman en espagnol *Si una noche de invierno un viajero* (*Si par une nuit d'hiver un voyageur*), dont l'auteur est Ítalo Calvino. Il crée un cadre global en guise d'une réalité consistante. Dans ce cadre, il y a une série de diverses réalités adjacentes. La particularité de ce produit réside justement en l'élimination d'une séquence logique des événements et d'une chronologie stable. L'objectif est avoir un roman avec une structure bouclée, une notion d'espace-temps ramifiée, et pas linéale, où les pauses font partie de la trame du roman. Ce rapport, bien structuré, apparaît clairement identifié pour les multiples et riches allusions interdiscursives, et pour la relation

étroite avec des autres produits de la littérature classique en général, et de la littérature postmoderne en particulier, ainsi que les éléments des autres arts collatéraux, par exemple, le cinéma.

Mots-clés : Calvino, pas linéale, structure bouclée, notion d'espace-temps ramifiée, relations interdiscursives.

0. PRELIMINARES

Cualquier obra de arte no nace ni vive aislada; en ninguno de los sentidos, ni siquiera durante el proceso creador del artista en el que este se coloca frente a frente con el papel en blanco, el lienzo impoluto o el pentagrama raso en soledad. Por contra, un texto constituye un punto y seguido en un largo proceso y por esa razón puede afirmarse que una obra de arte marca un antes y un después, ya que tanto la cultura penetra por las grietas de dicha obra, como el texto influye también en la cultura en que se halla inmerso. Tras la aparición de la obra comienza el verdadero proceso de configuración de la misma, que aún no ha acabado: los receptores que se suceden desde el instante en que dicha obra ve la luz hasta el momento presente (siendo esta noción de «presente» válida para cualquier momento de lectura de este artículo), han ido o irán actualizando la realidad que propone la obra con un grado de riqueza distinto según la personalidad, el momento, las circunstancias personales, el imaginario colectivo, etc. Además, no pueden excluirse las corrientes estéticas y artísticas en general que rodean al fenómeno de creación o de recepción respectivamente.

Hacemos estas aclaraciones preliminares porque este escrito se centrará en un tipo de obra artística concreta, la novela de estructura rizomática, de aparición relativamente reciente (entendiendo que la escritura narrativa constituye uno de los géneros artísticos más longevos) y con unas características profundamente determinadas por las tendencias artísticas contemporáneas. De esta forma, es preciso tener en cuenta que tanto el momento creativo como receptivo son bastante próximos y las indagaciones al respecto siguen sucediéndose en la actualidad.

Por otra parte y dado que una disertación sobre la estructura rizomática de la novela resultaría arida y desprovista de sentido alguno, se estudiará un caso concreto, la obra *Si una noche de invierno un viajero*¹, de Ítalo Calvino, escrita por su autor en el año 1979,

¹ De ahora en adelante, cuando se haga referencia a la obra que estamos tratando, *Si una noche de invierno un viajero*, se abreviará el título por *Si una noche...*, y al citar páginas concretas simplemente se colocará entre paréntesis (p.) y el número de la página en cuestión, para evitar repeticiones que compliquen la lectura.

De igual forma, en «Mira hacia abajo donde la sombra se adensa» (p. 117- 127), se adivina un trágico final para el protagonista, traicionado por su compañera Bernadette, gracias a una serie de indicios e historias que se han ido entrecruzando en el relato, aportando un conjunto de claves fundamentales para predecir lo que ocurrirá más adelante; una vez más, lo no dicho es más importante que lo dicho.

prácticamente al final de su trayectoria vital y, por supuesto, en la etapa de madurez de su prolífica producción bibliográfica.

1. LA ESTRUCTURA NARRATIVA COMO PUZZLE

La estructura narrativa de *Si una noche...* crea en su interior un marco global a modo de realidad plenamente consistente y dentro de él localiza una serie de submundos completamente diversos, es decir, habla de mundos dentro de mundos, a modo de caja rusa o *mise en abîme*. Se corresponde con lo que nosotros entendemos como **estructura rizomática**, tomando el concepto de rizoma acuñado por C. Deleuze y F. Guattari (1977) y de esta forma se aplica al libro de Calvino la categoría de libro- rizoma, en tanto que un punto puede conectarse con otro cualquiera, constituyendo una mezcla heterogénea muy cercana a la hipertextualidad.

Podrían nombrarse otros ejemplos, como en el caso de la primera de las historias, «Si una noche de invierno un viajero», se localiza una función inicial, que se concreta prácticamente desde la página 31 a la 36, en las cuales se presenta el personaje, un viajero de nombre e identidad desconocidos en una estación de tren, con una situación que debe solventar: no ha intercambiado su maleta con otro viajero que debía haber encontrado al bajar del tren. La función media se corresponde con las acciones que lleva a cabo efectivamente el viajero protagonista: entra en el bar, encuentra a una mujer misteriosa (p. 39- 40), encuentro con el ex-marido de la señora (p. 41), flirteo del protagonista con la señora (p. 41- 42), entrada del comisario en el bar (p. 42), advertencia al protagonista (p. 43), marcha del viajero (p. 43). A primera vista, podría pensarse que al ser tratado como un comienzo de un relato inacabado (el Lector se siente decepcionado al no poder continuar su lectura), puede encontrarse en esta historia una función final explícita. El viajero ha sido salvado por el comisario, el cual forma parte también de su organización clandestina.

En el libro se cuentan las peripecias del personaje Lector, el cual intenta terminar la lectura de cada una de las novelas que pasan por sus manos, hasta un total de diez, y que por circunstancias ajenas a su voluntad, quedan siempre inconclusas. En su búsqueda de la continuación de las historias inacabadas, el protagonista conoce a Ludmilla, una lectora con la que irá compartiendo sus investigaciones y pensamientos respecto a esos principios de novelas que ambos leen y por la cual se sentirá progresivamente atraído. Poco a poco el Lector irá desenmarañando la compleja red tejida en torno al misterio que le preocupa, y se encontrará con un editor, Cavedagna, al cual reclaman por un supuesto error en la edición de los libros del señor Marana, un traductor engañoso que se encarga de falsificar cada ejemplar que llega a sus manos y que ha tenido una relación

pasada con la propia Ludmilla. En su indagación el Lector realiza viajes a Ataguitania e Icrania, viéndose envuelto en una trama de falsificaciones y negocios oscuros que finalmente lo llevarán a una biblioteca en la que el protagonista intercambia opiniones sobre el acto de lectura con seis lectores que le ayudan a comprender que los títulos de las diez novelas que había estado buscando forman unidos el comienzo de un nuevo relato. La novela llega a su fin con la unión conyugal del Lector y la Lectora y con la conclusión de la lectura del libro *Si una noche...*, de Ítalo Calvino.

No obstante, este argumento se correspondería con la trama del Lector, es decir, en medio de la apariencia de pastiche generalizada, existe una secuencia principal que funciona como «marco» y corresponde a la historia de este personaje y su búsqueda incansable, en los capítulos numerados de I a XII. Cuenta con las tres funciones indispensables para constituirse en una historia perfectamente terminada, esto es, función inicial, función media y función final. Esto coincide con un planteamiento que Calvino identifica con un cuento tradicional, una «situación novelesca típica» (p. 14) y refleja el apego del autor hacia las narraciones folclóricas y el cuento de hadas, patente desde la primera de sus novelas y también en las recopilaciones de cuentos tradicionales que lleva a cabo, lo que se materializa en una presencia evidente de modelos morfológicos y sintácticos a lo largo de toda su obra.

La narración del Lector y la Lectora avanza mediante sucesivas cancelaciones, hasta la cancelación del mundo en el último de los relatos: la «novela apocalíptica», como Calvino la describe en el prólogo de la obra. De esta forma, las interrupciones pasan a convertirse en la trama de la novela, siguiendo el mismo procedimiento que el planteamiento científico de ensayo – error propio de las ciencias empíricas, y entronca con la filosofía moderna, que se apoya en la crisis existencial que vive el hombre de principios de siglo XX: apenas encuentra el camino adecuado, este se ve bloqueado.

Este fenómeno provoca en el Lector protagonista una sensación de desazón por no encontrar la Novela con mayúsculas, y no localizar las respuestas que está buscando. Pretende la apertura hacia un espacio y un tiempo abstractos y absolutos que se ve frustrada en cada íncipit (p. 47). Esa búsqueda infructuosa de los libros conduce a la afirmación de que no existen originales, sino solo sus rastros, que solo existen lecturas y no textos, que no hay ficciones a las que se opone un mundo real, tal y como J. Baudrillard apunta que en la sociedad posmoderna no existe ningún original, sino copias o, como él las llama: «simulacros»; así desaparece cualquier realidad estable o permanente, ya que en las sociedades posmodernas hay únicamente superficies, no profundidades.

Por otro lado, Calvino cierra la novela con un final típico de cuento de hadas, de historia épica italiana o relato clásico de los que era buen conocedor. Él mismo apunta en *Las ciudades invisibles* (2001: 12)

un libro (creo yo) es algo con un principio y un fin (aunque no sea una novela con sentido

estricto), es un espacio donde el lector ha de entrar, dar vueltas, quizás perderse, pero encontrando en cierto momento una salida, o tal vez varias salidas, la posibilidad de dar con un camino para salir.

Por otra parte, están las historias concretas, tangibles; localizadas en los sucesivos incipits manifiestan la concreción de detalles y construyen un mundo posible en el que las palabras se muestran insuficientes para agotar todo lo que debieran decir. Se trata de diez comienzos de novelas, de géneros absolutamente divergentes, de situaciones totalmente inconexas que se van introduciendo en la trama del Lector -Viajero justificadas precisamente por la búsqueda de este. Calvino elige diez comienzos (y no diez finales) de novelas por una razón patente en su ensayo «El arte de empezar y el arte de acabar» (1989: 125 - 142): el interés que sentía precisamente por esas dos partes de un constructo narrativo o de cualquier otra índole. Los incipits le ayudan a ejemplificar el trance que le suponía distanciarse de todo aquello que podía contar y desenmarañar de ese conjunto una sola historia. Solo uno de los relatos posibles sería narrado y constituido como mundo, y hace de esta labor de comenzar el tema central del volumen *Si una noche...*, igual que en el compendio de relatos *Cosmicómicas* (1965).

Recoge de esta forma Calvino el testigo de toda una generación de escritores hispanoamericanos que durante la década de los sesenta provocó un «boom» a nivel internacional, sobre todo por su valor como cuentistas. En ellos surge la conciencia de la perfección literaria de la narración corta; Calvino se definió a sí mismo más como cuentista que como novelista y en sus obras pone en práctica la fragmentación y el relato corto más a menudo que una narración continuada de principio a fin, aunque necesite dar una unidad global al conjunto. Tal y como declara en alguna ocasión, su gusto es por el principio, por lo breve, como hacía su admirado Borges. Entre los escritores que Calvino conoce e influyen sobre él cabe destacar al ya citado Borges, Cortázar, Carpentier, Sábato y tantos otros.

Por otra parte, las narraciones cortas integrantes del volumen comienzan *in media res*, en un momento arbitrario (Calvino, 1989: 129) y parecen desgajarse del flujo espacio

² Por ejemplo, no hay más que acudir al relato «Sobre la alfombra de hojas iluminadas por la luna» (p. 209- 218) para adivinar al final el juego de complejas relaciones que se establece entre los miembros de la familia del señor Okeda, la señora Miyagi y su hija Makiko, que acaban implicando para siempre al protagonista del relato gracias a una peligrosa estrategia de seducción, lujuria e incesto que marcará con seguridad el resto de su vida.

Podrían nombrarse otros ejemplos, como en el caso de la primera de las historias, «Si una noche de invierno un viajero», se localiza una función inicial, que se concreta prácticamente desde la página 31 a la 36, en las cuales se presenta el personaje, un viajero de nombre e identidad desconocidos en una estación de tren, con una situación que debe solventar: no ha intercambiado su maleta con otro viajero que debía haber encontrado al bajar del tren. La función media se corresponde con las acciones que lleva a cabo efectivamente el viajero protagonista: entra en el bar, encuentra a una mujer misteriosa (p. 39- 40), encuentro con el ex-marido de la señora (p. 41), flirteo del protagonista con la señora (p. 41- 42), entrada del comisario en el bar (p. 42), advertencia al protagonista (p. 43), marcha del viajero (p. 43). A primera vista, podría pensarse que al ser tratado como un comienzo de un relato

temporal del que forman parte con la única finalidad de ser contadas. A partir de esos comienzos explícitos, el lector debe llevar a cabo un «rellenado de huecos» basándose en su competencia y su capacidad intertextual; el autor introduce diez nuevos relatos aparentemente inconclusos, los cuales están ineludiblemente marcados por un contenido potencial que va más allá de la propia historia que se está contando, un valor en lo «no dicho» mucho mayor que en lo dicho. Todos los comienzos participan de una función inicial y una función media explícitas, mientras que contienen una función final implícita². Por ejemplo, no hay más que acudir al relato «Sobre la alfombra de hojas iluminadas por la luna» (p. 209- 218) para adivinar al final el juego de complejas relaciones que se establece entre los miembros de la familia del señor Okeda, la señora Miyagi y su hija Makiko, que acaban implicando para siempre al protagonista del relato gracias a una peligrosa estrategia de seducción, lujuria e incesto que marcará con seguridad el resto de su vida.

Los relatos son abiertos y cerrados a la vez, puesto que sería imposible continuarlos y confluyen en la búsqueda del Libro con mayúsculas. El mismo autor apunta en el prólogo que no se trata de lo no acabado, sino de lo «acabado cuyo fin está oculto o es ilegible» (p. 12); no se puede hablar, pues, de lo no acabado, más bien sería lo «acabado interrumpido». El lector despierto, avisado, intertextual, debe «encontrar el final» en esas mínimas marcas dispersas a lo largo de los incipits, se vuelve co – autor, teniendo ante sí la posibilidad de elegir entre una multiplicidad de realizaciones.

No es difícil constatar que estos incipits que funcionan a modo de líneas de fuga, como una arborescencia (ratificando una vez más su estructura rizomática), reflejan la propia Historia del ser humano, que empezó y aún no ha acabado; se trata de un intervalo que todavía hoy no conoce su final, pero que debe hallar la clave para este en el tiempo ya transcurrido.

Esta estructura basada en un relato que funciona como marco que sirve como hilo conductor y da pie a otras historias que se van intercalando, imita esquemas ancestrales tales como el *Quijote*, el *Decamerón* o la admirada por Calvino *Las mil y una noches*. La elección de esta posibilidad más que fruto de una admiración profunda viene provocada sobre todo por esa preocupación de Calvino a lo largo de toda su creación por la construcción de dos tipos de relatos: por un lado, las fábulas, en este caso la narración del Lector y la Lectora que consigue superar todos los escollos hasta un nítido final; y

inacabado (el Lector se siente decepcionado al no poder continuar su lectura), puede encontrarse en esta historia una función final explícita. El viajero ha sido salvado por el comisario, el cual forma parte también de su organización clandestina.

De igual forma, en «Mira hacia abajo donde la sombra se adensa» (p. 117- 127), se adivina un trágico final para el protagonista, traicionado por su compañera Bernadette, gracias a una serie de indicios e historias que se han ido entrecruzando en el relato, aportando un conjunto de claves fundamentales para predecir lo que ocurrirá más adelante; una vez más, lo no dicho es más importante que lo dicho.

por otro, aquellos relatos que no pueden continuar llegados a un punto porque repetirían lo ya dicho.

Por otra parte, Calvino hace un guiño a la Literatura persa y árabe de la que era entusiasta. De hecho ya en el mismo texto nombra la obra *Las mil y una noches* (p. 265) y el espíritu de este libro es el añorado por el propio escritor en toda su producción, que en este caso se hace totalmente explícito; incluso reproduce un supuesto relato de la obra. En la página 188, en el capítulo VIII dedicado al diario de Flannery, se dice que el escritor tiene la intención de escribir un libro que ratifique siempre al lector atento, que mantenga la ilusión del principio, pero solo se le ocurre hacerlo como en *Las mil y una noches*. De hecho, en la nota preliminar de *Las ciudades invisibles* ya habla de este libro oriental como «continente imaginario en el que encuentran su espacio otras obras literarias» (Calvino, 2001: 14). En *Las mil y una noches* se incluyen diversos caminos posibles para cada una de las historias a las que da comienzo y es esto mismo lo que reproduce Calvino en las páginas 186 y 187 de *Si una noche...*, recogiendo las posibilidades que nacen a partir del comienzo de un relato. El libro que él anhela escribir no solo debe contener todos los libros posibles, sino todas las posibilidades imaginables.

2. EL TIEMPO Y EL ESPACIO COMO TRASPOSICIÓN DE VALORES POSMODERNOS

El tiempo y el espacio parecen desgajarse de la propia historia que se está contando, configurando un cronotopo narrativo global formado por marcas espaciales y temporales no convergentes. Se conciben diferentes mundos como haces de espacio y de tiempo paralelos que dibujan un cronotopo ramificado, marcado por unas peculiaridades que se suceden en diferentes mundos posibles que cambian absolutamente sus coordenadas espacio- temporales entre sí. Las categorías de tiempo y espacio pierden la linealidad y se enmarcan en un proceso de coexistencia espacio- temporal simultánea y, en última instancia, caótica. No es difícil apreciar una trasposición de los valores posmodernos.

Es evidente que espacio y tiempo forman un corpus continuo, como apuntaba M. Bajtin (1989), y es imposible tratar uno sin atender al otro; sin embargo, por cuestiones metodológicas se hablará primero del tiempo y después del espacio, teniendo en cuenta que esto no es más que una necesidad obvia. Las peculiaridades de la obra que nos sirve como ejemplo pueden constituirla en paradigma de gran parte de la producción artística en general, que ve como las nuevas tendencias narrativas afectan a todos los parámetros constitutivos de la obra, y fundamentalmente inciden sobre la configuración espacio temporal.

En lo referente al **tiempo** se aprecia un vacío sintáctico; la temporalidad se convierte en un indicio tan tenue que el lector debe colaborar en la configuración del relato, es partícipe de la narratividad como en tantos otros aspectos de la obra y ha de construirse

su propia concepción temporal de la historia. Se ha producido, tal y como viene siendo frecuente en la creación posmoderna, la eliminación de la secuencia lógica de acontecimientos y la cronología estable, y se ha distorsionado tanto la linealidad como la temporalidad de esta obra de ficción. El mismo autor expone en la página 28 que en el momento actual la «dimensión del tiempo se ha hecho pedazos», solo cabe concebir trozos de tiempo que se alejan hasta perderse de vista. Se ha terminado la época de la continuidad del tiempo.

Esto se verifica desde los años cincuenta con obras como *La colmena* (1951), de Cela, en la que se alternan pequeños relatos de las vidas de los diferentes personajes, enlazando argumentos en una estructura fragmentada muy precisa donde se ve amenazada la linealidad cronológica. Asimismo, *Ulises* (1922) de J. Joyce o *Finnegan's Wake* (1965) u otros autores como M. Proust con su monumental obra literaria, *En busca del tiempo perdido* (1913- 1927), ponen de manifiesto la preocupación filosófica por el tiempo. M. Proust trata el cronos como un elemento destructor y positivo al mismo tiempo, y lo considera como un *fluir* constante en el que los momentos del pasado y el presente poseen una realidad igual; Calvino, lector asiduo de estos escritos, sabe ponerlos en práctica en esta obra. También habría que citar aquí obras tan significativas como las de Faulkner, que exige mucho a los lectores mediante el ensamble de relatos y la multiplicidad de tiempos; funciona también como precursor de *Pedro Páramo* (1955), de J. Rulfo, en la que se produce una revolución en las estructuras narrativas y en la utilización del tiempo; y de C. Fuentes y su obra *La muerte de Artemio Cruz* (1962), donde, tal y como sucede en *Si una noche...* el lector se encuentra con unas secuencias temporales no organizadas cronológicamente que se ve obligado a coordinar para desentrañar el sentido último del texto. No se puede olvidar tampoco *Rayuela* (1963), de Cortázar como ejemplo de fragmentación absoluta del tiempo.

La anulación del tiempo lineal, cuyo auge principal llega en la década de los sesenta, da paso a una sucesión de cuadros y escenas vinculadas por reiteración de ciertos elementos simbólicos, en este caso toda una trama subyacente de búsqueda, que hace que un conjunto de episodios inconexos, diversos, no lógicos, den la sensación de representación de la propia conciencia, al modo en que lo hacían Benjamín Jarnés, Jardiel Poncela o el propio M. Proust en *En busca del tiempo perdido* (1923- 1927). El desorden cronológico da lugar a la distorsión de la temporalidad, como por ejemplo en *Sonata de otoño* (1902), de Valle Inclán y la mayoría de las producciones innovadoras del primer cuarto del siglo XX.

La clave para entender la construcción temporal de *Si una noche...* puede localizarse en el ensayo sobre el tiempo escrito por Borges a modo de relato «El jardín de los senderos que se bifurcan»; Calvino hace referencia a él desde su obra póstuma *Seis propuestas para el próximo milenio* (1989: 120,121) como contingente de tres ideas sobre el

tiempo: tiempo puntual, cercano a un presente subjetivo; tiempo definido por la voluntad; y tiempo múltiple y ramificado donde cada presente se bifurca en dos futuros de forma que, tal y como se apunta en la página 116 del relato de Borges, no se concibe el tiempo como absoluto o uniforme, sino como una red de tiempos «que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades». Es evidente que se ha producido una ruptura en los conceptos de tiempo y narratividad en esta obra, como en otras del siglo XX. Borges hace alusión a que «el jardín de senderos que se bifurcan era la **novela caótica**; (...) la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio» (1995: 112); en esto mismo se basa Calvino, en el tiempo y su bifurcación, ya que se trata de una novela de tiempo, en la que el espacio queda relegado, tomando protagonismo únicamente en casos como la descripción de la casa de Ludmilla. La narración cobra protagonismo en detrimento de la descripción.

Esta tendencia de la novela denominada por muchos como «posmoderna» tiene un referente claro durante el siglo XX: el ámbito cinematográfico. El cine construye sus obras fundamentalmente gracias a la fragmentación, sobre todo a nivel temporal; una película se basa normalmente en la supresión de tiempos innecesarios u obvios para el espectador. La elipsis es una constante en el cine; no obstante y paralelamente a las tendencias artísticas de la segunda mitad del siglo XX, la fragmentación temporal innata del cine ha dado paso al collage y el aparente caos narrativo; ejemplos de obras que siguen este mismo planteamiento son, por ejemplo, *Smoke* (1996), en la que se cuentan las historias de un grupo de personas que, aunque aparentemente no posean ninguna relación, van entrelazando sus destinos gracias a una causa que los une, de la misma forma en que la historia del Lector se ve mezclada con los diez incipits de novelas y se une a otros personajes por esa misma causa. De igual forma *Pulp fiction* (1995) enlaza fragmentos divergentes que acaban por encajar a modo de puzzle, así como *Jugando con el corazón* (1999) o *Vidas cruzadas* (1994). Más recientemente, la película *21 gramos* (2003) teje cuidadosamente las historias de tres personajes bien diferenciados y aparentemente inconexos que poco a poco irán configurando una historia común profundamente humana que el espectador deberá construir y de la que no será plenamente consciente hasta prácticamente el final del film.

Las consecuencias pragmáticas de la utilización de estos recursos sintácticos en las diversas parcelas artísticas son, en primer lugar, la consecución de un **tiempo subjetivo**, en el que la ausencia de marcas temporales que descubran cómo transcurren los acontecimientos, hace que el receptor se coloque frente a un discurso en el que se relata el tiempo interno del protagonista. Es un tiempo marcado por la vivencia personal, del mismo modo que ocurre en obras como *Cinco horas con Mario* (1967) de M. Delibes, marcada por un monólogo interior o el propio *Ulises* (1922), de J. Joyce, obra preclara, donde la narración recurre a un tiempo marcado por el protagonista y sus experiencias

individuales.

En segundo lugar, podemos destacar un **tiempo cíclico**, donde a menudo la última parte de la historia remite a la primera cerrando así un círculo hermenéutico infinito. Esto se consigue gracias a la reunión de varios tiempos locales al modo en que Borges hablaba en «El jardín de senderos que se bifurcan» (1995: 112) de incontables series temporales que se cruzan, pero a la vez se ignoran mutuamente. No existe un tiempo común que los incluya a todos, sino que se apuesta por un nuevo concepto de tiempo ramificado, más centrado en la configuración de posibles acontecimientos o historias diversas, como apunta W. Mignolo (1978: 223).

En nuestro ejemplo apreciamos que Calvino pretende con esta estructura cíclica reflejar el *infinito*. Propone un esquema al final del prólogo de *Si una noche...*, en el que el último relato remitiría al primero y así eternamente, cerrando, en efecto, una obra cíclica, eterna y poniendo sobre la mesa una nueva alusión al rizoma: es un volumen compuesto por dimensiones distintas, sin principio ni fin. Él mismo expone esta idea (p. 17), diciendo: «el esquema podría tener una circularidad, en el sentido de que cabe enlazar el último segmento con el primero». Calvino extrae la idea no solo del relato de Borges, sino de toda su obra, de la que dice en *Seis propuestas para el próximo milenio* (1989: 119) que admira el hecho de que cada texto posee en su interior «un modelo del universo (...): lo infinito, lo innumerable, el tiempo eterno o copresente o cíclico». Y es esto mismo lo que Calvino intenta llevar a la práctica en su obra, influido también por planteamientos filosóficos como los de Parménides o Nietzsche, que abogan por el eterno retorno. Calvino, igual que Borges, sentía un miedo al infinito provocado por los propios límites humanos, pero que sin embargo no podía frenar sus anhelos de totalidad (Santos Unamuno, 2002: 43).

Esa estructura caótica que elige Calvino se manifiesta en la figura del *fractal*, ya que cada vez que se elige una posibilidad, se descarta otra que a su vez se divide en otras dos, llegando así a la divisibilidad infinita. Esto fue lo que describió inmejorablemente Borges en su relato «El jardín de senderos que se bifurcan» y que Calvino lleva en esta obra a la práctica una vez más (1995: 113)

en todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta- simultáneamente- por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan.

Este es el punto crucial para entender la obra de Calvino; es exactamente lo que refleja su estructura: la voluntad de anular la elección para conseguir optar por la creación de todas las novelas, obteniendo como resultado una multiplicidad de tiempos que siguen bifurcándose. Es más, en sus narraciones lleva al lector de una situación a otra

inmediatamente, en una cadena continua de asociaciones (Bosch, 1993: 16). Es evidente la voluntad de resaltar esa multiplicidad que forma una red compleja de «posibles que deben sufrir una selección, como en un laberinto cuyos caminos son infinitos y no es otra cosa que el espejo del mundo» (Calvo Montoro, 1995: 228).

Esta elección en la estructura lleva a superar algo que manifestaba Calvino desde su primera obra, *El sendero de los nidos de araña*: pensaba que el hecho de haber escrito esa novela y no otra le había llevado a dejar de lado múltiples posibilidades. Calvino guardaba en su interior desde su primera novela el sentimiento angustioso que le provocaba la creación, quería decirlo todo, no abandonar ninguna posibilidad, ya que para él la elección llevaba consigo la destrucción.

El propio autor, en *Seis propuestas para el próximo milenio* (1989: 113 y ss.) justifica esta inclinación hacia la multiplicidad acudiendo a autores como Proust, que pretendía una multiplicación de la dimensión espacio temporal en un afán de abarcación total. Asimismo se cita a Goethe, que confía en la novela como el formato idóneo para representar el universo y a otros autores como Mallarmé o Flaubert, que potencian la novela como enciclopedia, como modo de aprehensión del universo. En definitiva, Calvino estructura su novela como emblema de la multiplicidad del mundo y del esquema hipertextual mental del ser humano. El hombre es a su vez una mónada, acudiendo a Leibniz, contiene en su seno el universo y se construye gracias a pensamientos, experiencias, contextos, etc. que pueden reagruparse y ordenarse de mil formas, aunque no varíe el conjunto final, tal y como ocurre con el libro de Calvino.

Esa voluntad de reflejar lo múltiple y lo diverso de Calvino se refleja en un complejo *laberinto* de relatos; para Calvino, igual que para Borges, el laberinto no simboliza lo irracional, sino que «se presenta como una construcción geométrica, como un lúcido juego combinatorio con sus propias coacciones, pues en la base del laberinto está la posibilidad de desquitarse del pandemónium del universo por medio del orden mental» (Sánchez Garay, 2000: 186).

El tipo de laberinto que se localiza en *Si una noche...* puede relacionarse con el propuesto por Eco (1985: 67) como «laberinto manierista», en el que se sigue una estructura de árbol con numerosos callejones sin salida, a efectos, las historias inconclusas. Existe una sola salida, en este caso el final feliz del Lector y la Lectora, pero para llegar a esa conclusión es necesaria la existencia de un hilo conductor.

El símbolo del laberinto es usado por Calvino para ejemplificar el *proceso de conocimiento*. El Lector aparece como un personaje que, habiendo abandonado sus seguridades, se ve envuelto en una difusa trama que se presenta ante él como todo un mundo completamente nuevo, y por eso mismo desconocido, pero al que se siente profundamente atraído. Esta atracción por la figura del laberinto, que es usual desde los primeros que se construyeron, parte de la intuición de que solo atravesando este laberinto

el protagonista podrá encontrarse consigo mismo y con su propio destino.

En lo referente al tiempo, hemos de apuntar en último lugar, la construcción de un **tiempo totalizador**, en el que muchas historias paralelas del cosmos dan lugar a una multiplicidad de mundos como haces de tiempo. Se anula así la necesidad de elección, tan traumática para autores como Calvino a favor de la representación del todo, con distintos mundos posibles que coexisten. Se trata de la imagen que tenía Ts'ui Pen del universo y entronca con la intención del autor de representar todas las posibilidades, entendidas estas como representaciones de infinitos universos posibles que se realizan de forma obligatoria y simultánea en dimensiones temporales distintas.

En cuanto al **espacio**, hay que entenderlo en la mayoría de los casos supeditado al tiempo; en primer lugar, porque en nuestro caso se trata de una novela temporal que pone en práctica los postulados que Borges anhelaba en su relato «El jardín de los senderos que se bifurcan». La narración prima sobre la descripción y se localizan apenas unas pocas marcas espaciales concretas. A pesar de esto, hay que entender que cualquier construcción de mundo es topológica, sobre todo en ámbitos como el narrativo y por ello, aunque prime la acción, los propios verbos se encargan de situar las acciones también sobre un eje espacial. Tal y como apunta G. Bosch (1993: 101), refiriéndose a los «escenarios calvinianos», el lector intenta conseguir la unidad, pero solo es posible llegar a ella mediante la recomposición del puzzle o collage que el autor propone en sus obras. Además, existe la posibilidad de quitar o poner más fragmentos de los que él coloca en cualquier momento. Este espacio fragmentado, cuyo auge se produce sobre todo en Literatura a partir del primer cuarto de siglo XX, con autores como Faulkner que apuesta por la «verdad fragmentada», exige un lector activo, que reconstruya mentalmente un producto total que aúne todo lo anterior, y que no es igual a la suma de las partes, sino algo mucho más complejo. El lector deberá configurarse un «relato global» fruto de todas sus lecturas, de todas sus experiencias artísticas, de su trayectoria intertextual en definitiva.

Ante esa fragmentación, el narrador se dibuja como centro de relaciones espaciales; su importancia se ve notablemente incrementada debido a esa estructura fragmentaria y, como voz del autor, dispersa por toda la novela una serie de indicios espaciales de manera totalmente planificada; es más, en esta obra en concreto el uso de las distintas instancias narrativas que se van alternando configurarán un espacio absolutamente fragmentado y multiforme.

El final va indisolublemente unido a una **biblioteca**, y no de forma casual; tanto el laberinto como la biblioteca son símbolos de una importancia extrema dentro de la obra borgeana, unidos por supuesto al universo y al libro total. Hay que hacer referencia a «La biblioteca de Babel» (Borges, 1995: 86 - 99); la biblioteca es entendida como metáfora del universo, al mismo tiempo regular y laberíntica, y es esto lo que consigue

Calvino con la construcción de su novela, un laberinto calculado hasta el milímetro. La biblioteca es un símil del universo, todo tiene cabida en ella, y se localiza lo máximo posible entre sus paredes. El Lector encuentra la solución al enigma del laberinto en su interior, con lo que se asemeja también al catálogo de catálogos, al Libro con mayúsculas del que se habla desde las primeras páginas.

Esa biblioteca total es herencia de Aristóteles o Cicerón como esquema del cosmos y, por tanto, de la vida misma. Es, en definitiva, un símil de los viajes y las grandes hazañas heroicas de los grandes héroes mitológicos al modo de Ulises y puede localizarse también como final del viaje en obras como *El nombre de la rosa* (1980), de U. Eco, lugar donde se produce el desenlace del conflicto y donde se ofrecen respuestas a los interrogantes planteados a lo largo de todo el libro. Además, es evidente que también U. Eco hacía uso de un símbolo borgeano, ya que deliberadamente nombra al asesino Jorge de Burgos (con la consiguiente similitud con Jorge Luis Borges) y lo coloca siempre en la biblioteca.

Por tanto, el mundo al final es entendido para el Lector (y, por tanto, para el lector con minúsculas también), como un enorme laberinto caótico en el que se pretende sobrevivir gracias a otras formas laberínticas también. El pandemonium del universo se soslaya gracias a estructuras perfectamente calculadas y es el arte el medio idóneo para ofrecer esqueletos como este.

No obstante, la biblioteca, lugar al que llega el lector tras su largo camino, la cual es entendida como espacio de sabiduría y fin del trayecto, no puede ser entendida sin la previa peregrinación por otros lugares diversos: el hombre solo puede encontrar la respuesta, la verdad, solo puede hallarse a sí mismo después de un largo *viaje*, gracias al compendio de todas sus experiencias. Este símbolo es muy común en el arte moderno, donde el héroe suele ser itinerante y la travesía a la que se dedica durante toda la trama sirve de metáfora de la mutación interior que sufre.

Se exploran unos *mundos dentro de otros*, tal y como sucede en la obra que es objeto de este estudio, relacionando los distintos mundos que contiene la novela. La fragmentación implica un doble o triple espacio donde está el lector y se va desplazando, ya que distintas personas viven simultáneamente en diferentes mundos, tal y como se concibe en su estructura rizomática.

Como consecuencia de estas características tenemos en primer lugar, un **espacio subjetivo**, un espacio interior, tal y como ocurría con el tiempo, marcado sobre todo por la vivencia del mismo que tiene el protagonista. Por otro lado, se consigue también un **espacio hipertextual**, caracterizado en cierto modo por esa red que se entretreje gracias a la conjunción de todos los relatos que conforman la novela. Esta novela es un ejemplo de perfecta estructura rizomática, donde todos los puntos quedan conectados, pero no solo con la trama sino con toda la historia del arte. Los distintos mundos que se

van configurando lo hacen como puertas hacia infinitas dimensiones temporales y espaciales.

A raíz del estudio que acabamos de realizar, puede constatarse que numerosos autores contemporáneos dedican su vida a buscar imágenes de la realidad o fábulas plantadas en tierra firme para llegar a lo más hondo, a la raíz de los temas mediante la recurrencia a símbolos. La construcción de realidades a través del arte va más allá de la simple instauración de mundos alternativos al actual para dejar paso a la reflexión sobre la condición humana. La metáfora será, pues, un elemento clave para el artista.

En muchas obras, a un discurso denotativo en el que se trama una historia más o menos compleja, se superpone una lectura connotativa en la que las indagaciones filosóficas, los postulados acerca de la creación y la recepción artísticas y otros temas de este talante se hacen habituales. Existe una fascinación generalizada por lo fantástico, derivada de la convicción de que tras las cosas sin importancia aparente se esconde un mensaje oculto, misterioso e inquietante.

La construcción de pequeños núcleos narrativos, inconclusos e imposibles de continuar a la vez está acorde con la deconstrucción de todo centro que propugna la posmodernidad y de nuevo el rizoma, favoreciendo, por tanto, varios centros en búsqueda del centro trascendental y constituyendo modelos acentrados. Se traslada el centro unívoco a una nueva forma de contar basada en el dinamismo interior, en el tiempo de conciencia. Esta corriente favorece las «mini- narrativas», historias que explican las prácticas pequeñas, los eventos locales, en lugar de los conceptos universales o globales. Estas microhistorias son siempre circunstanciales, provisionales, contingentes y temporales y ofrecen soluciones parciales al capturar el instante que en sí contiene la potencia de toda la realidad a partir de la búsqueda de lo general en lo particular. Cada pequeña parte contiene en su seno la esencia de la totalidad del mundo, tal y como ocurría con las mónadas de Leibniz. En cada relato se localiza, a su vez, una enseñanza sobre la condición humana. Siguiendo este símil, puede decirse que cada microhistoria construye en su seno un mundo posible que contiene en su interior la esencia de todos los demás.

La imagen creada gracias a la conjunción de los relatos tiene que ver con los postulados posmodernos de los últimos tiempos, centrada en las formas constructivas. Ahora es el bricolaje, la reorganización de fragmentos preexistentes, la discontinuidad, los que han dejado de lado el reflejo del siglo XIX, el realismo, para sustituirlo por un universo fragmentado impulsado por autores como Joyce o Kafka. Se utiliza una estructura caótica que coloca al arte en una nueva era, cada vez más alejada del proyecto racionalista de la Ilustración.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTIN, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BAUDRILLARD, J. (1998): *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978.
- BORGES, J. L. (1944): «El jardín de senderos que se bifurcan» en *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 100- 118. 2001.
- BORGES, J. L. (1944): «La Biblioteca de Babel» en *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 86- 99. 2001.
- BOSCH, G. (1993): *Citando a Calvino*, Barcelona, Abril Editorial.
- CALVINO, I. (1972): *Las ciudades invisibles*, Madrid, Editorial Siruela. 1994, 6º edición 2001.
- CALVINO, I. (1988): *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Editorial Siruela, 1998.
- CALVINO, I. (1992): *Si una noche de invierno un viajero*, Madrid, Editorial Siruela.
- CALVO MONTORO, M. J. (1995): *El problema del lector en la narrativa de Ítalo Calvino*, Castilla- La Mancha, Universidad, Servicio de Publicaciones.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1977): *Rizoma. Introducción*, Valencia, Pretextos, 1997.
- ECO, U. (1985): *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Editorial Lumen, 7ª edición 2000. Traducción de R. Pochtar.
- LEIBNIZ, G. W. (1986): *Monadología*, Madrid, Alhambra.
- MIGNOLO, W. (1978): *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Editorial Crítica.
- SÁNCHEZ GARAY, E. (2000): *Ítalo Calvino. Voluntad e ironía*, Méjico, Universidad Autónoma de Zacatecas y Fondo de Cultura Económica.
- SANTOS UNAMUNO, E. (2002): *Laberintos de papel: Jorge Luis Borges e Ítalo Calvino en la era digital*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones.

