

Italo Calvino: hacia una narrativa de la complejidad

Juan Diego Tamayo

Licenciado en Lingüística y Literatura de la UPB. Magíster en Filología Hispánica del Instituto de la Lengua Española de Madrid. Doctorando en Pensamiento Complejo de la Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, México. Docente en las áreas de Lingüística, Literatura y Semiología de la UPB, Eafit, la Universidad de Antioquia, la Luis Amigó y el ITM.

Cofundador del Festival Internacional de Poesía de Medellín. Poemas suyos han sido publicados y traducidos en importantes medios nacionales e internacionales. Ha publicado *Los elementos perdidos* y *X monólogos* (poemas). En la actualidad se desempeña como docente coordinador del Centro de Lenguas y Humanidades de Unisabaneta.

Resumen: La obra narrativa de Italo Calvino en su periodo combinatorio nos deja entrever que hay un conjunto de nociones que son propias de las ciencias de la complejidad y que serán abordadas por la literatura cuando busca constituirse como ciencia. En ese sentido, este artículo intenta señalar cómo se dan esas nociones y de qué manera en Calvino, al pensar la narrativa, se encuentra una correspondencia con algunos de estos postulados, tomando como referencia la construcción de narrativas con estructuras innovadoras que se alejan del canon tradicional. Es, en otras palabras, una narrativa compleja que invita a ser explorada.

Palabras clave: Complejidad, metaliteratura, escritura, incertidumbre, azar.

Abstract: The narrative work of Italo Calvino during his Combinatorics Phase lets us see that a set of notions exists which belongs to sciences of complexity and that this set of notions will be explored by literature whenever it looks to frame itself as science. In this sense, this article looks to highlight how these notions manifest themselves and the how in Calvino, at the moment of considering narrative, a correspondence exists with some of the principles of these postulates, taking as a reference point the construction of narratives as innovative structures that distinguish themselves from the traditional canon. It is, in other words, a complex narrative that invites exploration.

Keywords: Complexity, metaliterature, writing, uncertainty, chance.

Introducción

Italo Calvino representa la figura de lo que es el ser narrador y el hombre de ciencia; el hombre que contempla su objeto de estudio y al que este, a su vez, le permite observarse, ver la evolución de su obra impulsada por el deseo de construir una literatura que se adapte a los nuevos lineamientos de la época y que también retome los elementos más ricos y sugerentes de la tradición literaria. Calvino presenta así un oscilar entre la rica tradición literaria y una nueva forma de hacer literatura. Conjunción de elementos que dará forma a innovadoras estructuras narrativas.

Esto da lugar a una nueva mirada del mundo; se hacen visibles fenómenos y situaciones que antes eran desapercibidas; es una forma de volver a nombrar el mundo, de darle sentido a todo aquello que rodea al escritor. De su capacidad de observación frente a lo que sucede con los fenómenos pueden derivarse múltiples interpretaciones. Así, este ejercicio de observación y los resultados a los que llega son como una epifanía, como una iluminación que señala en un instante la totalidad; en una parte del todo que se construye de manera armoniosa bajo los principios de su narrativa.

Calvino, espíritu de su época, nos recuerda que la narración es inherente al ser humano. Su actitud frente al mundo demanda que el hombre dé cuenta de aquello que lo rodea. El mundo está ahí para ser nombrado, definido, descubierto, en otras palabras, para ser narrado según la experiencia de cada quien y según el mecanismo discursivo que emplee. Si el mundo se expuso bajo los presupuestos provistos desde la ciencia clásica, ahora estos no alcanzan para dar cuenta de una suma de fenómenos, movimientos, transformaciones que se manifiestan en nuestros tiempos. De tal forma, pues, que la mirada del hombre frente a estas realidades *indeterminadas, caóticas, azarosas* empieza a cambiar, y con esto su idea del mundo; lo que lleva a concebir diferentes modelos de interpretación, de novedosos paradigmas que buscan definir lo indefinible, explorar lo inexplorado, organizar lo desordenado.

Puede verse de qué manera la cibernética, las teorías de la comunicación o las teorías de sistemas aportaron descubrimientos fundamentales para comprender diversas variantes de interpretación del mundo y de los mecanismos de interacción que tiene el hombre ante su realidad. Las ciencias de la complejidad nos dieron unas herramientas que hicieron más comprensibles otros sistemas o lógicas de comportamiento.

1. Complejidad y literatura

Es claro que el siglo fue un siglo que introdujo grandes revoluciones de todo tipo: en la ciencia, la tecnología, la política, las artes, etc. Esto trajo como resultado una nueva valoración del hombre respecto a los sistemas ideológicos y una actitud distinta para afrontar comportamientos que se presentaban en el orden de la complejidad, lo que puso

de relieve la necesidad de recurrir a un replanteamiento de la ciencia, de los valores ideológicos y sociales; del papel y la función del hombre en tanto ser individual y cultural.

Así las cosas, las llamadas ciencias de la complejidad empiezan a fundar una manera innovadora de ver y explicar el mundo: la física cuántica, las teorías de sistemas, la cibernética, etc., aportan nuevos sentidos que explican de qué forma pueden ser percibidos algunos eventos. Se profundiza en los mecanismos de los fenómenos y se descubren sorprendentes y maravillosas paradojas que vincularán a las disciplinas y saberes con la finalidad de lograr una “organización del pensamiento o paradigmas, principios ocultos que gobiernan nuestra visión de las cosas y del mundo sin que tengamos conciencia de ello” (Morin, 1998, p.14).

En ese sentido, la literatura no es ajena a toda esta revolución; también intenta resolver la pregunta ¿qué es la literatura? Y en el desarrollo de la respuesta se encuentran métodos rigurosos que enriquecen la concepción de la misma y la importancia que tiene para explicar, por ejemplo, su relación con la sociedad, cómo operan los diversos sistemas de composición del relato, cuál es el papel del escritor frente a la construcción de sus ficciones, entre otros interrogantes que impulsaron la conformación de la literatura como ciencia.

Es desde comienzos del siglo que se da origen a la formalización y la consolidación de la literatura como objeto de estudio. Tanto la crítica literaria como las teorías literarias alimentan el deseo de constituir la literatura como una ciencia. Las propuestas tanto del formalismo ruso como del formalismo checo hacen posible que se establezca una metodología de análisis para favorecer los estudios de las obras literarias. Por otro lado, el estructuralismo francés, las teorías de la estética de la recepción y la semiótica literaria hacen posible la consolidación de la ciencia de la literatura creando todo el engranaje teórico que facilitará el estudio de las obras clásicas, de las narrativas orales y de producciones que no se ajustan a los cánones de la literatura convencional. Como podemos apreciar, son varias las disciplinas que ayudan a darle un estatus científico a la literatura; es una mirada multidisciplinar que busca explicar lo que subyace en el acto literario.

Roman Jakobson había acuñado el término de *literariedad* para plantear que el objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la literariedad, es decir, lo que autoriza a distinguir lo que es literario de lo no-literario. En otras palabras, qué es lo que se puede decir que es literatura, y qué no lo es. La respuesta a esta pregunta deja un sinnúmero de interpretaciones y de metodologías de análisis de la obra misma para conferirle su valor de literaria más allá de la calidad o del rigor estético. En otras palabras, y ampliando el concepto, se afirma:

El término de “literariedad” (“literaturnost”) fue un tecnicismo puesto en circulación por los formalistas rusos a principios del siglo , quienes llegaron a proclamarla el objeto específico de la Crítica y en general del estudio de la Literatura. La “literariedad”. Es decir, la especificidad formal-estética incorporada en el lenguaje literario, y no la Literatura como tal en conjunto, era para los formalistas el “objeto” de sus investigaciones y análisis críticos y teóricos. Conviene advertir que, en los momentos

de formular aquella precisión, los mecanismos “lingüísticos” de la “forma” literaria y no otros de sus constituyentes (como los símbolos de la imaginación, las peculiaridades conceptuales conscientes o inconscientes del contenido, la determinación cultural de las estructuras comunicativas de género, etc.) eran los objetos seleccionados con preferencia (casi en exclusiva) por la atención científica de la Crítica. (García y Hernández, 1988, pp. 43-44)

Así, la *literariedad* se concreta a través de procedimientos literarios que se justifican por que cumplen una función. Bajo esta premisa la crítica literaria comienza a desarrollar un conjunto de estudios que serán de gran importancia y, al mismo tiempo, genera un camino para considerar diversas observaciones de lo que se debería entender por literatura y de cómo poder estudiar estas producciones.

Si centramos nuestra atención en las diferentes formas narrativas que nos dejaron los movimientos de entreguerras y de posguerra, podemos señalar que, en el centro, en el germen de toda esta revolución literaria, narrativa, poética, etc., se reúne un conjunto de elementos que están en relación directa con una actitud centrada en la dimensión de la complejidad. Tal como lo dice Morin, “la complejidad tiene que ver con la aparición del cambio, del devenir, la constitución de nuevos órdenes, donde el mismo devenir se convierte en principio constitutivo y explicativo” (Moreno, 2002, p. 3).

El surgimiento de un cambio, a propósito de la pregunta por la literatura, empezará a revelar que es posible concebir estructuras narrativas diferentes a las promulgadas por el canon oficial, que es necesario formar un nuevo tipo de lector que se enfrente a estas novedosas creaciones y, más aún, que es necesario resignificar el concepto de autor como dueño y transmisor de su realidad inmediata. Sumada a esto, surge también la pregunta por la relación que se establece entre el texto y el contexto, y de qué forma este producto cultural es recibido, aceptado o no, por un grupo social.

De esta manera, el devenir de la conformación de la literatura como ciencia se *convierte en principio constitutivo y explicativo*. Por eso, dentro de las características que tendrá como resultado una narrativa que intenta explicar o poner en escena las preocupaciones de los teóricos y críticos literarios, se hablará de una metaliteratura, en otras palabras, una literatura que se explica a sí misma, que busca dar cuenta, desde sus exploraciones o ensayos, de cómo es que funciona todo el sistema literario y cuáles son los mecanismos que hacen posible la máquina narrativa.

Como se puede apreciar, desde la perspectiva de la literatura, nos encontramos frente a una cadena de interrogantes que son el producto de la preocupación por definir cuál es su lugar en un siglo que se caracterizó por sus constantes crisis. Podríamos decir, un siglo que se desintegró en muchos sentidos, pero que al mismo tiempo apeló a las herramientas necesarias para instaurar un nuevo orden e ir dejando su huella indeleble en el seno de la historia. Pero bien lo dice Morin: “vemos cómo la agitación, el encuentro, el azar, son necesarios para la organización del universo. Podemos decir que el mundo se organiza desintegrándose” (1998, p. 93).

Cierto, un siglo que vivió dos guerras mundiales, que tendió a la deshumanización, que llevó la condición humana a límites de degradación y olvido. Y, no obstante, también encontró una resistencia en miles de seres que lograron sacar adelante un proyecto de vida, un proyecto cultural y espiritual que se reveló ante las maquinarias infames de la guerra, de la razón determinista y de los poderes políticos.

Para comprender el papel y la figura protagónica de Italo Calvino en el entramado de la narrativa de su siglo, nos vamos a servir de uno de los pilares del pensamiento complejo que nos sugiere Morin, nos referimos al *principio de autonomía/dependencia (autoecoorganización)*. Este principio está basado en la fórmula de Heráclito “vivir de muerte, morir de vida” (Morin, 1999, p. 100), según la cual los seres vivientes se regeneran a partir de la muerte de sus células para darles origen a otras nuevas, y así mantener el equilibrio biológico. Morin destaca que los organismos organizadores se autoproducen constantemente, gastando energía en consecuencia, para mantener su autonomía. En ese sentido, estos organismos son dependientes de su medio, ya que este les proporciona la energía, la información y la organización para mantener dicha autonomía. Morin señala como ejemplos a los humanos, que desarrollan su autonomía en dependencia de su cultura; también destaca que las sociedades se desarrollan en dependencia de su entorno geológico. Bajo este principio, tendremos una mirada general de la vida de Calvino y su relación con el contexto cultural, sus afinidades literarias y sus proyectos narrativos, centrando la atención en la escritura de su periodo combinatorio como fuente y riqueza para la comprensión de sí y de su entorno cultural y social.

2. Calvino y su devenir narrativo

Ya para nadie es un secreto que la obra de Italo Calvino (1923, Santiago de las Vegas, Cuba - 1985, Italia) es una de las más importantes que se han desarrollado en el campo literario en los últimos tiempos. Su manera de concebir la literatura, su lectura y crítica de autores clásicos y contemporáneos tan esenciales para sus planteamientos; su relación con el arte y con la estética pictórica de vanguardia, sobre la que hizo valiosos comentarios; su vínculo y su preocupación por los temas científicos; su acercamiento a las teorías críticas literarias y a sus representantes serán para este escritor herramientas imprescindibles para construir una concepción particular de su estética narrativa.

La obra de Calvino se configura como un desarrollo, tanto de la idea que proyecta de su literatura como de su estilo y de los temas tratados en sus diferentes periodos. Progreso del que es consciente el escritor y que revela en muchos de sus ensayos teóricos sobre autores y temáticas concernientes a la narrativa, que fueron producto de interesantes discusiones teóricas en los círculos de la crítica y de la teoría literaria, y que ayudaron a construir una mirada estética y cultural de su tiempo.

En Calvino encontramos lo que puede llamarse una obra: es decir, una elaboración estética que se sitúa en el rigor de la búsqueda de una construcción personal que abarca

toda una época y busca dar cuenta de los principios que la rigen, de sus preocupaciones teóricas y personales, que subyacen en el ser que vive en el seno de una cultura que contempla y construye con los presupuestos de su saber narrativo.

Desde esta perspectiva, logró construir y proyectar un universo de ficción a su alrededor, de tal manera que puede mostrarnos desde su obra crítica –escritos sobre arte, literatura, ciencia, etc. – los elementos que hicieron posible erigir una de las narrativas más sugestivas de los últimos tiempos. De igual manera, trató en sus ensayos los temas y las preocupaciones propias de la literatura clásica y de su época para hacer una revisión de la narrativa como depositaria de la memoria y la expresión de los pueblos y las culturas.

El punto de partida de la narrativa de Calvino tiene que ver con el periodo neorrealista, que más que una escuela fue una manera de sentir común a los jóvenes escritores después de la Segunda Guerra Mundial, quienes se consideraban los encargados de construir una nueva realidad social.

El segundo momento de la narrativa de Calvino es el denominado periodo fantástico. Atendiendo a la sugerencia de Elio Vittorini, Calvino abandona la literatura realista y social para dedicarse a una especie de narración de tipo fantástica, pero que podía ser leída en diferentes niveles interpretativos. Nos encontramos ante la trilogía llamada *Nuestros antepasados*, que puede definirse como una alegoría del hombre contemporáneo.

Esta trilogía es, ante todo, una revisión del papel del escritor y el compromiso que este tiene con la realidad. Es, a su vez, la manera de examinar la sociedad y el lugar que ocupa el intelectual en ella. Por tanto, Calvino toca el punto del dualismo entre narrativa y literatura ideológica. El autor tiende a resolver este problema inclinándose por una literatura en la que solo un lector atento sea capaz de percibir más de un nivel de lectura. Esto supone que existen tantos lectores como niveles de realidad; es decir, la realidad no se presenta plana, es variada, multiforme, compleja, sin más.

Los años sesenta son definitivos para Calvino, ya que se afirma en una nueva forma de hacer literatura. Llega a la conclusión de que la literatura es un artificio, un juego combinatorio. Después de pasar por una escritura ideológica, y de la revisión de la misma en su periodo fantástico, se centrará en los mecanismos que hacen visible la estructura de la narración para el lector, buscando aumentar en este la complicidad.

Cabe señalar que en los años sesenta entrará en contacto con Raymond Queneau y con los demás miembros del Oulipo, grupo del que hablaremos más adelante. La escritura de esta época se define como *combinatoria*, pues el mecanismo que permite la escritura asume el papel central de la obra. Calvino considera que el universo lingüístico ha suplantado a la realidad y concibe la novela como un mecanismo que juega con las posibles combinaciones de las palabras. Se suman a esto los mecanismos de la estructura narrativa que posibilitan el plano de las combinatorias posibles.

Para adentrarse en este juego narrativo, Calvino comienza con la novela titulada *El castillo de los destinos cruzados* (1969), a la que se añadirá *La taberna de los destinos cruzados*

(1973) y donde el recorrido narrativo es posible gracias a la combinación de las cartas del tarot. Veamos, de paso, el argumento: un grupo de viajeros se encuentran en un castillo. Cada uno de ellos tendrá una aventura que contar. Para comunicarse utilizarán las cartas del tarot, con el propósito de reconstruir los sucesos que les han ocurrido. Calvino utiliza las cartas del tarot como un sistema de señales, como un auténtico lenguaje propio, producto de sus investigaciones en el campo de la semiología. Cada figura impresa depende del contexto en el que es pronunciada. El intento de Calvino consiste en quitar la máscara de los mecanismos que están en la base de todas las narraciones. La novela, pues, va más allá de sí misma, ya que es una reflexión sobre su propia naturaleza y su configuración.

Las posibilidades combinatorias se extenderán a su siguiente libro, *Las ciudades invisibles* (1972). Este libro es una especie de reescritura del *Libro de las maravillas* de Marco Polo, en el que el viajero veneciano describe a Kublai Khan las ciudades de su imperio. Sin embargo, estas ciudades no existen en otro lugar más que en la imaginación de Marco Polo; ciudades que viven nada más que dentro de sus palabras y dentro de su imaginación. Por tanto, para Calvino, la narración puede crear mundos, pero no puede destruir *el infierno de los vivos* que está a nuestro alrededor, y para combatirlo, como se sugiere en la conclusión de la novela, no se puede hacer otra cosa que no sea dar valor a aquello que no es infierno.

En *Las ciudades invisibles* la exhibición de los mecanismos combinatorios de la narración es más explícita todavía que en *El castillo de los destinos cruzados*, lo es incluso en la estructura misma de la novela, segmentada en textos breves que se suceden dentro de una estructura de marco. *Las ciudades invisibles*, de hecho, está compuesto por nueve capítulos, cada uno dentro de un marco en cursiva en el cual sucede el diálogo entre el emperador de los Kublai Khan y Marco Polo. Dentro de los capítulos se narra la descripción de cincuenta ciudades, según unos núcleos temáticos. Esta construcción arquitectónica compleja está indudablemente dirigida hacia la reflexión del lector sobre las modalidades de composición de la obra. En ese sentido, *Las ciudades invisibles* es una novela fuertemente metatextual, ya que hay una producción de reflexiones sobre el funcionamiento de la narrativa en general.

Sin embargo, la obra más metanarrativa de Calvino es *Si una noche de invierno un viajero* (1979). En esta novela, más que en ninguna otra, Calvino desnuda los mecanismos de la narración y logra desencadenar una precisa reflexión sobre la práctica de la escritura y las relaciones entre el escritor y el lector. El libro está formado por diez capítulos insertos en un marco: en verdad los capítulos son diez *incipit* de otras tantas novelas. En el marco, sin embargo, se narra la historia entre el Lector y Ludmilla, la Lectora, una aventura de amor tradicional que termina con el acostumbrado final feliz.

La narración empieza con el Lector que va a comprar un ejemplar de la novela de Calvino *Si una noche de invierno...* pero que después de unas cuantas páginas descubre que el libro está defectuoso, está compuesto por cuentos narrados en un estilo diferente. Vuelve entonces a la librería y allí encuentra a Ludmilla (a quien le ha ocurrido lo mismo). Así empieza una historia compuesta solo con principios de novelas. Cada vez que Ludmilla y

el Lector se sumergen en una novela por la que se apasionan, la narración se interrumpe por los más diversos motivos. Al final, el Lector no conseguirá completar la lectura de las novelas, pero se casará con la Lectora a quien, en la cama, antes de apagar la luz, dirá que está acabando de leer *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino.

Los diez principios que componen el libro corresponden cada uno a un tipo diferente de narración. Con este ejercicio de estilo a la manera de Queneau, Calvino ejemplifica cuáles son los modelos y los estilos de la novela moderna (desde el de neovanguardia hasta el neorrealista, desde el existencial hasta el fantástico y surreal). En la base de la narración está articulado el esquema de *Las mil y una noches*, en el que Calvino ubica las sugerencias y las solicitudes provenientes de la novela contemporánea, en las que el protagonista es el lector.

De la etapa combinatoria de Calvino es importante mencionar que recibe varias influencias. Entre ellas están el estructuralismo y la semiología, las lecciones impartidas por Roland Barthes sobre el *ars combinatoria* de Raymond Lull, la escritura laberíntica de Jorge Luis Borges, además de la relectura del *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, a quien definirá como el padre de todas las novelas de vanguardia de nuestro siglo, y el acercamiento esencial al Oulipo de Raymond Queneau. Si bien su obra tiene el carácter combinatorio, solo será reconocido por los integrantes del Oulipo en febrero de 1973, como *membre étranger*.

3. La literatura potencial: Oulipo

La obra literaria es un procedimiento en el que actúa un programa, en el que las reglas son asumidas como categorías capaces de promover textos.

Georges Perec

Los orígenes del Oulipo se remontan a 1960, año en el que se constituye un pequeño grupo de amantes de las letras que en un primer momento se llamó Seminario de la Literatura Experimental (Sélitex), y que más adelante se denominó Taller de Literatura Potencial: Ouvroir de Littérature Potentielle, Oulipo. Las circunstancias que dan origen a este grupo se concretan en dos instancias fundamentales: la primera es la reunión celebrada en el Château de Cerisy-la-Salle, titulada Una Nueva Defensa e Ilustración de la Lengua Francesa, consagrada a los escritos de Raymond Queneau; la segunda se relaciona con el contexto histórico: se trata de un momento en el que se ponía en duda, en la literatura, una doble serie de ilusiones: las del surrealismo y las sartrianas. El proyecto del Oulipo ratifica la ruptura con esas ilusiones.

Bajo la dirección de sus dos fundadores, Raymond Queneau y François le Lionnais, el grupo reunió un conjunto de escritores que indagaron sobre diversos tipos de creación

literaria. Desde un comienzo sus integrantes dejaron bien claro que no eran un movimiento literario, ni una escuela teórica o crítica. Se consideraron, más bien, un grupo de investigación en torno a la literatura experimental, que tenía como objetivo aportar diversas formas literarias para promover creaciones novedosas. Queneau sintetiza la idea de este grupo: “llamamos Literatura Potencial a la búsqueda de formas, de estructuras nuevas –por emplear esta palabra que es un poco docta– que además pueden ser utilizadas por los escritores de la forma que les plazca” (Fernández, 1993, p. 23).

Por tanto, el objetivo primigenio del grupo era el de inventar estructuras, formas o nuevos retos que permitieran la producción de obras originales. En esta búsqueda, la introducción de conceptos matemáticos y el uso de recursos combinatorios son los instrumentos esenciales. Ahora bien, este empleo de la ciencia constituye una de las contribuciones del grupo, y explica la composición del Oulipo, marcado desde el origen por la presencia conjunta y la estrecha y decidida colaboración de literatos y matemáticos.

Una segunda tarea consiste en estudiar y examinar antiguas obras literarias para encontrar las huellas de la utilización de estructuras, formas o restricciones. Durante las reuniones del Oulipo, los frutos de esta investigación nutrieron el tema de la *erudición*, se descubrieron escritores que habían elaborado una narrativa fuera del canon, que exploraba otras formas y estilos literarios haciendo de la literatura una expresión lúdica y que no era considerada en el registro de la cultura narrativa; como dice Georges Perec, “la historia literaria parece ignorar deliberadamente la escritura como práctica, como trabajo, como juego” (Fernández, 1993, p. 35).

De esta manera, el punto de partida de las creaciones en el Oulipo tiene que ver con el principio de la restricción. Ya la obra no es producto del *genio creador* o de la *inspiración*. Los miembros del Oulipo basan sus creaciones en un trabajo sistematizado y parten de una matriz de trabajo que plantea exigencias tanto en su estructura como en el lenguaje que se empleará.

Este planteamiento se compara con la idea de Roland Barthes de que la mayor libertad está en las limitaciones que el escritor se imponga. Severo Sarduy, en su escrito “Poesía bajo programa”, nos recuerda cuando el mismo Barthes plantea que “el régimen del sentido es el de la libertad vigilada. Si la libertad es total o es nula, el sentido no existe” (1999, pp. 253-254). Por tanto, la libertad vigilada es la estructura que se ingenia el autor para elaborar su obra y concebir de esta manera una máquina combinatoria de múltiples formas y sentidos.

Así, la restricción lingüística en lugar de bloquear la imaginación lo que permite es despertar, estimular y liberar el lenguaje desde el control que se opera sobre este gracias a que se desenvuelve sobre una estructura particular. De esta manera, la noción misma de inspiración se pone en duda. Esto le permite decir a Queneau que el poeta jamás recibe la visita de las musas. Jamás es visitado por la inspiración porque él vive en la inspiración, porque las fuerzas de la poesía están siempre a su disposición, sujetas a su voluntad, sometidas a la actividad que le es propia (Fernández, 1993).

Con esto queda marcada la distancia frente al surrealismo y, ante todo, frente a la figura de André Breton, quien toma el camino del azar bajo el dictado de la escritura automática como fuente para liberar la razón y poder escribir sin ningún condicionamiento. Queneau, por su parte, precisa que el escritor no debe crear bajo el gobierno del azar puesto que la producción literaria debe ser controlada por el escritor, pues entregarse al azar es quedar convertido en esclavo de sus producciones; por eso el Oulipo es, en esencia, antiazar.

Ahora bien, es importante reseñar una de las obras más importantes de Queneau. Nos referimos a *Cent mille milliards de poèmes*, publicada en 1961. Esta obra consta de tan solo diez sonetos que combinados pueden llegar a componer hasta cien billones de poemas diferentes. Este poema proporcionaría una lectura para 190.258.751 años, más algunas horas y minutos (sin tener en cuenta los años bisiestos y otros detalles), según los cálculos del mismo Queneau (1989). Libro que –según Calvino (1995)– se presenta como un rudimentario modelo de máquina para construir distintos sonetos entre sí. Esta obra tuvo que ver en gran parte con la formación del Oulipo y su autor exponía que era posible elaborar una literatura que estuviera más allá o más acá de la tradición narrativa, cuya frontera es la seriedad literaria.

Con este mecanismo propio de las estructuras formales, estamos ante una *literatura incómoda* en la que el escritor parte, ya de entrada, de un reto a su ingenio y minuciosidad (Fernández, 1993). Lo que se denomina *literatura incómoda* tiene su razón de ser a partir de la obra que

intensifica al máximo su talante lúdico, lo cual significa, como es necesario en todo juego, que este se lleve a cabo con absoluta seriedad. Por otra parte, tales obras se caracterizan por una conciencia explícita del móvil de la escritura, del propósito generador de la labor dificultosa. (Fernández, 1993, pp. 32-33)

Este carácter lúdico de la obra le otorga a la literatura un valor que no había sido apreciado en las narrativas clásicas. Saber moverse con unas reglas de juego que parten de la restricción despeja también a la literatura oficial de ese aire acartonado en el que se veía envuelta. No es de extrañar, por tanto, que estas construcciones cumplan con un “papel desmitificador del propio hecho literario” (Fernández, 1993, p. 34). En otras palabras, se nos presenta una manera de hacer literatura en la que el sentido intimista y el carácter de inspiración que tiene el autor pasa a un segundo plano; de otro lado, el lector se ve enfrentado a una obra que no es común a las narrativas clásicas; y por último, logra “evitar la capacidad mítica del arte” (Fernández, 1993, p. 34).

Este grupo tendrá una influencia significativa en Calvino; de cierta manera nuestro autor tiene claro que la elaboración de la obra está basada en el rigor de la escritura y en el trabajo sobre el lenguaje; que es necesario elaborar nuevas estructuras formales y, más aún, que la escritura es una forma de conocimiento, una vía para comprender los fenómenos que ante sus ojos despiertan la curiosidad del científico y la imaginación del escritor.

4. Elementos de la complejidad en Calvino

Podemos encontrar varios elementos de la complejidad en la narrativa del periodo combinatorio de Italo Calvino. La ciencia ha dado un giro en sus maneras de comprender el mundo y esto implica una forma de pensar y de actuar distinta a como lo hacía la ciencia clásica, que centró su mirada en lo lineal, el mecanicismo o lo cuantitativo. Frente a estas transformaciones que sufren la sociedad y el individuo, el pensamiento de la complejidad aspira a la integración y la articulación de los saberes; busca reunir las distintas miradas de las ciencias para explicar los fenómenos en los cuales estamos inmersos; construye otro tipo de observador; genera una crítica sobre las herramientas que dispone la ciencia clásica; busca integrar lo diverso; comprender el reino de las paradojas y enfrentar la incertidumbre para construir conocimiento.

Así, es prudente volver sobre la definición de la complejidad que Morin nos revela:

La complejidad es un tejido (*complexus*): lo que está tejido en conjunto de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados, que presenta la paradoja de lo uno y lo múltiple. Es también el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares que constituyen nuestro mundo fenoménico. (1998, p. 32)

Definición que nos lleva de la mano sobre la idea de una nueva forma del conocimiento: “de allí la necesidad, para el conocimiento, de poner orden en los fenómenos rechazando el desorden, de descartar lo incierto, es decir, de seleccionar los elementos de orden y certidumbre, de quitar la ambigüedad, clarificar, distinguir, jerarquizar” (Morin, 1998, p. 32). Lo citado nos conduce a enmarcar la literatura como un fenómeno que logró conquistar su estatus científico y, además, consolidar tanto unas escuelas de análisis e interpretación como unas nociones que fueron fortaleciendo su condición de científicidad.

Cuando Morin expone los desarrollos de la complejidad y los autores que se inscriben en esta línea de pensamiento, no deja de lado los aportes tan valiosos como interesantes que el arte y la literatura hicieron para la construcción de esta forma de ver el mundo:

El arte y la literatura aportan su grano de arena en la construcción del pensamiento complejo: Balzac, Dickens, Faulkner, Proust, Rousseau, Dostoievski emergen del siglo y principios del para recrear conceptos y aproximaciones a la comprensión de una realidad compleja que tiene la cualidad de mutar ante el contacto con la mirada de los observadores. (Morin, 2001, p. 11)

En ese sentido, retomamos la idea de Italo Calvino como un escritor que se apoyó durante su vida y su creación en los principios de la complejidad, desde la cual logró concebir y crear una obra, que se presenta como un paradigma de las producciones narrativas del siglo . Cuando más se aprecian los contenidos complejos de su obra es en el periodo combinatorio. Dicho momento es crucial a la hora de resaltar algunas nociones de complejidad.

Si entendemos la ciencia de la literatura como un conocimiento que explora los mecanismos que la hacen posible, que indaga por los dispositivos de creación, de las funciones que operan en la tríada autor-libro-lector, nos enfrentamos a una conceptualización que se desarrolló como producto de intensos debates y fructíferos textos críticos en los que se generaron diversos puntos de vista y que fueron enriqueciendo tanto la ciencia de la literatura como las producciones narrativas. Toda una época acariciada por la incertidumbre, pero también por el deseo de consolidar una apuesta por nuevos paradigmas científicos. Bajo esta premisa, Morin nos habla sobre la importancia de acercarnos a la incertidumbre y de cómo esta “nos incita a pensar aventuradamente y a controlar nuestro pensamiento. Nos incita a criticar el saber establecido que, él sí, se impone como cierto. Nos incita a autoexaminarnos y a intentar autocriticarnos” (1984, pp. 108-109).

A razón de esto, podemos decir que toda la obra de Calvino es una profunda reflexión a propósito del pasado, el presente y el futuro de la escritura literaria, a tal punto que no la concebía como un pleno disfrute, sino que para él tenía el mismo valor que la ciencia. Así que ciencia y literatura se apoyaban, se requerían, para poder ir fundando sus reflexiones y, a su vez, sus críticas sobre el proceso creador y su papel como escritor en una sociedad cada vez más envuelta en los humos de la incertidumbre.

Por tanto, supo compaginar ciencia y literatura reconociendo cuáles eran sus límites. Pero a su vez logró encontrar el puente que hacía posible unir la certeza de la ciencia con la imaginación de la literatura. Lo que nos lleva a considerar que de esa relación surge una especie de contacto necesario, indivisible y que siempre está mediando como conjunción sugerente para generar la narrativa particular de nuestro autor. Así lo explica:

En el universo infinito de la literatura se abren siempre otras vías que explorar, no-vísimas o no y antiguas, estilos y formas que pueden cambiar nuestra imagen del mundo [...]. Pero si la literatura no basta para asegurarme que no hago sino perseguir sueños, busco en la ciencia alimento para mis visiones, en las que toda pesadez se disuelve. (Calvino, 2005, p. 23)

Su contacto con el Oulipo le permite reafirmar la pregunta por la escritura y su papel como creador, en la que prima la conciencia del escritor frente al trabajo que está realizando. Como producto de estas reflexiones surge una producción de tipo metaliteraria, en otras palabras, la obra como respuesta a una reflexión sobre una problemática de la literatura: el lector, el escritor, la estructura narrativa, el lenguaje, etcétera. Camarero nos da una definición más amplia y precisa de este concepto:

Concebimos la metaliteratura como una literatura en la que el texto se refiere, además de a otras cosas, al mismo texto, una literatura que se construye en el proceso mismo de la escritura y con los materiales de la propia escritura, un conjunto de maniobras metatextuales que quedan incorporadas al texto como un elemento más del sistema de delación programada de la obra literaria. (2004, p. 10)

Por otro lado, tenemos la idea de la estructura narrativa como fuente de organización de la obra generada por el principio de restricción y que rompe con el mecanismo del azar

automático del surrealismo. La complejidad presta atención especial al concepto de *estructura*. Por tanto, “desde la perspectiva literaria, la estructura es aquello en que tiene lugar el pensamiento y la escritura, donde nace, se organiza y desarrolla la obra en sus múltiples dimensiones” (Camarero, 2004, p. 29). Por tal motivo, una estructura particular generará un tipo de obra que parte del condicionamiento que se impone el autor para no caer en el mero azar y así tener un mecanismo que le posibilite organizar la obra.

Otro elemento que es importante considerar es la figura del lector como el sujeto esencial por medio del cual la obra adquiere significado y sentido, pues el lector se convierte en una figura que participa, interviene en la construcción de la obra en el momento de enfrentarse a un mecanismo de composición no convencional, no lineal, no determinista, hasta el punto de convertirse en protagonista de la obra. Es decir, el lector es un observador de sí mismo que va construyendo los sentidos que le propone la obra y, a su vez, le da sentido a su vida, ve cómo fluye, cómo tiene alternancias y modificaciones constantes al enfrentarse a una estructura narrativa que rompe con los moldes de lo tradicional. Este lector-observador es un viajero en las galaxias del sentido; un cocreador de la obra que va ordenándose entre los significantes de las redes hipertextuales que le proponen un diálogo que va de lo incierto del viaje del sentido a la certeza posible cuando logra comprender el mecanismo de composición de la obra. Ya no estamos hablando de un texto cuya característica es la linealidad de la narración, todo lo contrario, estamos frente a una lectura que se presenta de manera no lineal, que salta de un lugar a otro, y que se denomina *hipertextual*. Así, hay una interrelación entre el lector-observador y la realidad metaliteraria que le propone el texto narrativo. Leer es leerse; traducir el libro interior que lleva cada individuo y poder realizar, en la medida de lo posible, su propio libro, que dejará como legado a las generaciones futuras.

Si la complejidad busca comprender objetos de conocimiento, para Calvino la escritura es fuente de conocimiento. Así, logra conquistar su autonomía proyectándola en la esfera social y cultural con su propuesta narrativa como producto de sus indagaciones y estudios de las formas y mecanismos de creación de todos los tiempos y de los autores con quienes comparte sus afinidades electivas. La complejidad estriba, en consecuencia, en este apartado. Es decir, las creaciones de Calvino en el periodo combinatorio son posibles gracias a que en ellas se ha operado un bucle retroactivo al considerar los escritos de autores excluidos porque sus obras no participaban del canon literario de su época. Sin embargo, debido a esta operación retroactiva del Oulipo y de Calvino, que investigaron e integraron estas obras en un contexto diferente y bajo ideales estéticos que la época demandaba, se logró un proceso de organización activa de este paradigma de la literatura sustentado en una fundamentación rigurosa que se apoya en las leyes de la creación narrativa y de la precisión matemática.

No podemos dejar de lado el carácter lúdico que se aprecia en estas estructuras. Como ya se dijo, es una manera de ver la literatura desde una perspectiva distinta a las formas tradicionales. El valor de la literatura como juego busca en esencia ejercitar el ingenio a la luz de un principio de restricción y devolverle al lenguaje su propia alegría al lograr vencer el desafío que se le plantea al creador.

Así se dan la construcción y la autoecoorganización de un sujeto de la complejidad, tal como lo denomina el pensamiento complejo: “ser sujeto es ser autónomo siendo, al mismo tiempo, dependiente. Es ser algo provisorio, parpadeante, incierto, es ser casi todo para sí mismo y casi nada para el universo” (Morin, 1998, p. 61). En otras palabras, autónomo en los principios y restricciones que guían su creación; dependiente de los mecanismos combinatorios que toma del Oulipo y de sus antecesores, del contexto histórico cultural que busca una renovación de las formas narrativas; dependiente de su enciclopedia personal y de sus obsesiones temáticas para elaborar y dar cuenta de sus creaciones.

La relación dialógica independiente-dependiente nos plantea una paradoja bien interesante. En clave de narrativa se puede explicar la independencia que logra Calvino en todo su recorrido como escritor y en los periodos que, además, corresponden a unos intereses del momento; esto nos muestra un espíritu que fluye acompasado con los cambios de su época, a los que se adecúa de forma rápida y eficaz. Nos referimos a un devenir autor que se fue adaptando a los intereses y necesidades de su espíritu, de su sentido creador, y a los rumbos que fueron tomando los conflictos e interrogantes sobre la ciencia y la literatura.

Desde esta perspectiva es claro que para el autor la escritura no se plantea solo como el acto de escribir, de plasmar enunciados sobre la página. La escritura va más allá. Con ella no solo elabora una explicación del mundo, sino que le sirve como espejo de sí en el instante de su acto creador. En tanto indaga en la escritura, esta le va mostrando las señales, los caminos por los cuales debe seguir en su acto de comprensión y explicación de la realidad. Una realidad que le sirve como punto de partida para construir sus ficciones, sus narraciones, a la luz de sus inquietudes y expectativas personales, y de las necesidades surgidas en el contexto inmediato. En Calvino la escritura es conocimiento y estamos seguros de que compartiría lo que dice Morin: “el fin del conocimiento no es descubrir el secreto del mundo, o la ecuación clave, sino dialogar con el mundo” (1984, p. 108).

Su bagaje cultural, su apuesta por la literatura, su curiosidad de creador, entre otras virtudes, le aseguran una independencia en su núcleo social y cultural. Pero, por otro lado, la dependencia le sirve como un factor envolvente para poder extraer elementos de la tradición literaria que le serán significativos y le darán las pautas que necesita para lograr organizar su visión de mundo y su relación interior, pues “ser sujeto es ponerse en el centro de su propio mundo, ocupar el lugar del yo” (Morin, 1998, p. 97).

Calvino, como sujeto complejo, es un ser que no se cansa de crear, de escudriñar el funcionamiento de la relojería del mundo, cómo inciden los sistemas de composición estética en la sociedad y la cultura, cómo se puede alcanzar una obra que sea una vía de conocimiento, tal como nos lo advierte en relación con autores de su predilección: Galileo, Borges, Conrad, etc., que supieron dialogar con el mundo bajo otras lógicas y, a su vez, fundaron poéticos y llamativos niveles de comprensión del mundo. De ellos tomará líneas estéticas y de pensamiento para formarse una idea de lo que puede significar la narrativa y de lo que ella pueda hacer en él como hombre de conocimiento: constituir una visión del mundo parcial, “discreta, hecha de límites y confines” (Barengui, 2002, p. 272).

Conclusión

Y, sin embargo, sabemos que hay más, que el horizonte narrativo que nos propone Calvino es amplio y novedoso como la vida misma. Intrincado como el mundo, pero también lúdico y, por ende, profundo como el lenguaje de sus creaciones y sus reflexiones. Complejo, porque logra ordenar el conocimiento a través del cual se puede apreciar la literatura, despojándola de construcciones ambiguas y azarasas, organizándola a partir de estructuras restrictivas sin que la imaginación se diluya en sentidos incomprensibles, dándole al lector un lugar destacado y al escritor las condiciones necesarias para que reflexione sobre el objeto de su creación. Su obra es toda una constelación de sugerencias, de motivaciones, de señales cadenciosas para quien se adentre en el fascinante y exigente universo de la creación narrativa y pueda contar su paso por el mundo.

Referencias

- Acosta, L. A. (1989). *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos.
- Aguiar e Silva, V. M. (1984). *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.
- Asenci, M. (Comp.). (2003). *Historia de la teoría de la literatura. Siglo XX hasta los años setenta*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Bajtin, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- ____ (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1970). *El efecto de realidad. Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- ____ (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- ____ (1994). *El placer del texto*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- ____ (2000). *Crítica y verdad*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Borges, J. L. (2005). *Obras completas I*. Barcelona: RBA, Instituto Cervantes.
- Calvino, I. (1983). *Tiempo cero*. Barcelona: Minotauro.

- ____ (1984). *Si una noche de invierno un viajero*. Madrid: Bruguera.
- ____ (1987). *Colección de arena*. Madrid: Alianza Tres.
- ____ (1992a). *El caballero inexistente*. Madrid: Siruela.
- ____ (1992b). *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets Editores.
- ____ (1994a). *Ermitaño en París*. Madrid: Siruela.
- ____ (1994b). *Las cósmicas*. Madrid: Siruela.
- ____ (1995a). *El castillo de los destinos cruzados*. Madrid: Siruela.
- ____ (1995b). *Punto y aparte*. Barcelona: Tusquets Editores.
- ____ (1998). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.
- ____ (2005). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- Camarero, J. (2004). *Metaliteratura*. Barcelona: Anthropos.
- Castellet, J. M. (2001). *La hora del lector*. Barcelona: Península.
- Delgado, C. (2011). *Hacia un nuevo saber. La bioética en la revolución contemporánea del saber*. La Habana: Publicaciones Acuario.
- Eagleton, T. (1988). *Una introducción a la teoría literaria*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U. (1979). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- ____ (1981). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- ____ (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- ____ (1995). *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: University Press.
- ____ (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.
- Foucault, M. (1985). *Qué es un autor*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- ____ (1999). *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós.
- García, A. (1992). *Los géneros literarios. Sistema e historia*. Madrid: Cátedra.

- Garrido, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Garrido, M. Á. (2004). Fuerza y actualidad de los textos. Separata de la sagrada escritura, palabra actual. *XXV Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra*.
- Landow, G. P. (1995). *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós.
- Manguel, A. (1999). *Una historia de la lectura*. Bogotá: Norma.
- Mignolo, W. (1986). *Teoría del texto e interpretación de textos*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Moreno, I. (2002). *Musas y nuevas tecnologías. El relato hipermedia*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Morin, E. (1984). *Ciencia con consciencia*. Barcelona: Anthropos.
- ____ (1998). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- ____ (2001). *La mente bien ordenada*. Barcelona: Seix Barral.
- ____ (2002a). *El método II. La vida de la vida*. Madrid: Cátedra.
- ____ (2002b). *Manual de iniciación pedagógica al pensamiento complejo*. Icfes-Unesco. Recuperado de <http://online.upaep.mx/campusvirtual/ebooks/ManualIniciacion.pdf>.
- ____ (2005). *Mis demonios*. Barcelona: Kairós.
- ____ (2006a). *El método I. La naturaleza de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- ____ (2006b). *El método IV. Las ideas*. Madrid: Cátedra.
- ____ (2006c). *El método VI. Ética*. Madrid: Cátedra.
- ____ (2008a). *El método V. La humanidad de la humanidad. La identidad humana*. Madrid: Cátedra.
- ____ (2008b). *El paradigma perdido*. Barcelona: Kairós.
- ____ (2010). *El método III. El conocimiento del conocimiento. Antropología del conocimiento*. Madrid: Cátedra.
- ____ (2011). *La vía, para el futuro de la humanidad*. Barcelona: Paidós.

- Paz, O. (1994). *El arco y la lira*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Pupo, R. (1990). *La actividad como categoría filosófica*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- ____ (2007). *El ensayo como búsqueda y creación*. Cárdenas: Universidad Popular de la Chontalpa.
- ____ (2013). Conferencia: *La antropoética de Edgar Morin como axiología de la acción*. Villahermosa: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.
- Queneau, R. (1993). *Ejercicios de estilo*. Madrid: Cátedra.
- Sánchez, E. (1999). Azar y rigor. El juego combinatorio de Italo Calvino. *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, 6. Recuperado de https://webs.ucm.es/info/especulo/numero6/e_sgaray.htm.
- Santos, E. (1999). Jorge Luis Borges e Italo Calvino: de la modernidad libresca a la hipertextualidad posmoderna. *Revista Insula*, 631-632, 32-34.
- Sarduy, S. (1999). *Poesía bajo programa*. Madrid: Ediciones Unesco.
- Selden, R. (1996). *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel.
- Todorov, T. (1972). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.