Los sueños de Borges y Calvino revisitados por Marco Polo*

Borges recuerda en «El sueño de Coleridge» el origen del poema *Kublai Khan* de Samuel Taylor Coleridge. El poeta inglés, sintiéndose aquejado de un fuerte dolor, toma un sedante opiáceo que lo deja entre hipnótico y somnoliento, y en ese estado reescribe un fragmento del historiador Purchas sobre la edificación del palacio de Kublai Kan[1]. El resultado es un poema que, a través de imágenes de sensorial intensidad, evoca un lugar entre santo y encantado, donde se bebe la leche del Paraíso y voces ancestrales profetizan el futuro. Una página de «no discutido esplendor» que —como sintetiza Borges— «le fue dada en un sueño»[2].

Un palacio, una morada, una ciudad construida en la levedad de un sueño que, sin embargo, se basa en la verdadera historia de la edificación del palacio del emperador tártaro. En efecto, según cuenta Rashid ed-Din, visir de Ghazam Mahmud, en *Compendio de historias,* «al este de Shangtu, Kublai Khan erigió un palacio, según un plano que había visto en un sueño y que guardaba en la memoria».

Asombrosa coincidencia. Por un lado, un emperador mongol en el siglo XIII construye un palacio según el proyecto de un sueño y, por el otro, un poeta del siglo XVIII, ignorando que esa morada provenía de una visión, sueña, a su vez, un poema sobre el palacio. De ahí Borges extrae la simetría de una creación que trasciende el tiempo y la razón. Similitud que puede volver a repetirse, según nos anuncia premonitoriamente:

> La serie de sueños y de trabajos no ha tocado a su fin. Al primer soñador le fue deparada en la noche la visión del palacio y lo construyó; al segundo, que no supo del sueño del anterior, el poema sobre el palacio.

Un sueño que no habría terminado de ser soñado, ya que como concluye Borges, podrá ser fuente de nuevas inspiraciones creativas:

* *(Para una lectura comparada del* Libro de las Maravillas, El sueño de Coleridge *y* Las Ciudades Invisibles). *Una versión abreviada de este texto fue presentada en el Coloquio Internacional «Borges, Calvino, la literatura» organizado por el CRLA de la Universidad de Poitiers (30 mayo-4 junio de 1994), bajo el título* «Las ciudades invisibles *de Italo Calvino: ¿Utopía visionaria o crónica de la memoria del futuro?».*

[1] *El nombre de Kan varía enormemente según los autores, entre Can, Khan, Kaán, Kaghán, Gran Khan, Cublai, Qubilai, Kubilai. El propio Marco Polo utiliza diferentes ortografías. A efectos de este trabajo hemos elegido la hispanizada de Kan, aunque Mauro Armiño propone la de Kaán en la edición del* Libro de las maravillas *que hemos utilizado en este ensayo. Como anota Armiño, el nombre de Kaán significa «rey de reyes» y Khan, simplemente «rey».*

[2] *«El sueño de Coleridge» en* Otras inquisiciones, *Obras completas de Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Emecé, 1974; p. 642-645.*

Si no marra el esquema, alguien, en una noche de la que nos apartan los siglos, soñará el mismo sueño y no sospechará que otros lo soñaron y le dará la forma de un mármol o de una música. Quizá la serie de sueños no tenga fin, quizá la clave esté en el último[3].

El autor de *Otras inquisiciones* reitera la estrecha relación entre sueño (proyecto) y realidad (palacio y/o poema) en *Parábola del palacio.* Aquí se trata de un Emperador —el Emperador Amarillo— que enseña las dependencias y jardines de su palacio a un poeta que puede ser tanto un visitante como su fiel escriba. Un palacio donde «lo real se confundía con lo soñado o, mejor dicho, lo real era una de las configuraciones del sueño»[4]. Al final de la visita, el poeta recita una breve composición que resume en forma asombrosa en un solo verso todos los detalles y toda la historia del palacio. Convencido de que ese breve poema le ha arrebatado parte de su sueño, el indignado emperador manda cortar la cabeza del poeta.

Otra variante de la misma parábola —nos cuenta Borges— sostiene que, como en el mundo no puede haber dos cosas iguales, bastó que el poeta recitara su poema para que el verdadero palacio fuera abolido, «fulminado por la última sílaba». Así, concluye metafóricamente que los descendientes del poeta siguen buscando aún «la palabra del universo».

I. *El Libro de las Maravillas* de Marco Polo: entre el testimonio y la invención

Palabra del universo, palacios de emperadores y creación de poetas, cadena de sueños y ciudades reales e imaginarias que Italo Calvino retoma en *Las ciudades invisibles* al proponer una suerte de reescritura alegórica y poemática del *Libro de las Maravillas* de Marco Polo, libro que indudablemente «hay que leer», según su propia recomendación. El texto de Marco Polo formaría parte de esos libros que se «esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo o individual» y que «nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado», como define Calvino a un clásico en *Por que leer los clásicos*[5].

Sin embargo, a diferencia de Marco Polo que trató de convencer a sus contemporáneos de la «veracidad» de su relato sobre las «grandísimas maravillas y diversidades», vistas y oídas en el curso de su viaje por Asia, Calvino prefiere recuperar en el relato del veneciano la «invención» imaginativa a la que la descripción de ciudades exóticas invita, es decir, la condición de crónica «increíble», por no creída en su época.

[3] Idem, *p. 645.*

[4] *Borges, «Parábola del palacio» en* Obras completas, *o.c. p. 801-802.*

[5] *En* Por que leer los clásicos, *Italo Calvino da catorce definiciones de lo que es «un clásico». Entre otras, considera que «llámase clásico a un libro que se configura como equivalente del universo, a semejanza de los antiguos talismanes»* (Por qué leer los clásicos, *Barcelona, Tusquets, 1992, p. 17).*

En efecto, pese a que el *Libro de las Maravillas* estuvo originalmente dirigido a «todos aquellos que queráis conocer las diferentes razas de hombres y la variedad de las diversas regiones del mundo, e informaros de sus usos y costumbres»[6], y precisaba en su introducción que «quien haga la lectura o la oiga deberá creerla, porque todas sus cosas son verdaderas», ya que nadie hizo tantos viajes ni tuvo tantas ocasiones de «ver y comprender»[7], sus páginas no lograron vencer la incredulidad natural que todo relato de un viajero proveniente de un país lejano provoca.

Como ha anotado con sagacidad José Lezama Lima, la incredulidad y la cárcel esperan a los descubridores de mundos que cambian radicalmente las creencias establecidas de una época. Tal fue el destino de Marco Polo, como lo sería posteriormente el de Cristóbal Colón. Recordando la dimensión de la revelación de Marco Polo sobre una «tierra desconocida», nos detalla Lezama la «fiebre que recorrió la Europa pre-renacentista, la imaginación de Kublai Kan, desatada por los viajes de Marco Polo».

> Después que la imagen sirvió de compulsión a las más frenéticas o cuidadas expediciones por la *terra incognita*, por la incunnábula, tenía que remansarse. Tanto Colón como Marco Polo sufrieron prisión después de sus descubrimientos y aventuras, como si fuera necesario un sosiego impuesto después de la fiebre de la imago[8].

Una imaginación de «un imperio centrado en una nueva ciudad» que, todavía en la época de Coleridge, mantenía sus emblemáticos poderes evocadores y que Lezama afirma «está vivaz y relumbra» en nuestros días en obras literarias de vocación americana como *La tierra purpúrea* de Guillermo Enrique Hudson.

Contribuyó además a este destino, hecho tanto de incredulidad como de popularidad, que el *Libro de las Maravillas* fuera dictado en la cárcel por Marco Polo a Rustichello de Pisa, un autor de libros de caballería sobre el ciclo del Rey Arturo y de una compilación de leyendas bretonas, *Meliadus*. Las «memorias» del veneciano quedaron así más asociadas con los *fabliaux*, los *roman courtois* y las fantasías de caballeros andantes, que con las canciones de gesta, los libros de historia o los testimonios fidedignos de viajeros con los que pretendió identificarse.

Un juego de incredulidad, ficción, realidad e imaginario, al que se refiere el Marco Polo de Calvino cuando a la pregunta de Kublai: «Cuando regreses al Poniente, ¿repetirás a tu gente los mismos relatos que me haces a mí?», responde:

> Yo hablo, hablo, pero el que me escucha retiene sólo las palabras que espera. Una es la descripción del mundo a la que prestas oídos benévolos, otra la que dará la vuelta de los corrillos de descargadores y gondoleros en los muelles de mi casa el día de mi regreso, otra la que podría dictar a avanzada edad, si cayera prisionero de

[6] Libro de las maravillas *por Marco Polo, Madrid, Anaya, 1983, p. 9.*
[7] Idem, *p. 9*
[8] *José Lezama Lima,* La expresión americana, *Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969; p. 27.*

piratas genoveses y me pusieran al cepo en la misma celda junto con un escritor de novelas de aventuras. Lo que comanda el relato no es la voz: es el oído[9].

Un relato «dictado» de una voz a un oído que —como anota Víctor Chklovski en *El viaje de Marco Polo*[10]— fue deliberadamente impreciso para embrollar las pistas y no revelar a los carceleros genoveses, a la sazón enemigos de Venecia, los puertos y ciudades que pudieran permitir el acceso a las riquezas que enumeraba. Los falsos nombres propios, las confusiones, fueron acumuladas por el «escriba» Rustichello, originario de Pisa, una ciudad enemiga, tanto de Venecia como de Génova, quien además injertó pasajes de libros de caballería, transformando, especialmente en los últimos capítulos, la posible veracidad del relato en ficción novelesca.

El *Libro de las Maravillas* se leyó como un libro divertido, escrito para distraer, al modo de los falsos viajes de Sir John de Mandeville, ya que —se afirmaba— Marco Polo no había estado nunca más allá del Bukará, en el Cercano Oriente. Acusado de ser un impostor y un mentiroso, al salir de la cárcel se le exigió que desmintiera y renegara de sus «fantasías».

Sin embargo, Marco Polo aseguró que no había contado «ni la mitad de cosas extraordinarias de las que había sido testigo», ya que todo lo que había descrito «lo vio con sus propios ojos», aunque hubieran «algunas cosas que no vio, pero las había sabido de hombres dignos de ser creídos y citados». «Por eso —reiteró en la advertencia inicial del *Libro*— presentaremos las cosas vistas como vistas y las cosas oídas como oídas, de suerte que nuestro libro sea sincero y verdadero sin mentira alguna, y para que sus palabras no puedan ser tachadas de fábulas».

No fue esa condición de crónica fidedigna reivindicada por Marco Polo, la que aseguró el éxito que el *Libro de las Maravillas* tuvo en años y siglos sucesivos, sino todo lo contrario. Traducciones fragmentarias o extrapoladas, numerosas variantes al texto, original, nuevas leyendas sobre la supuesta falsedad o veracidad del texto fueron acumulando «invenciones» hasta llegar al número de los ciento cuarenta y tres manuscritos distintos que se repertoriaron a principios del siglo XX.

Gracias al trabajo de Paul Pelliot y C. Moule se pudo publicar en 1938 la primera edición completa «reconstituyendo» el original, bajo el título *The description of the World* en la edición inglesa, *Le devisement du monde* en la edición francesa de Louis Hambis de 1955 e *Il Milione* en la italiana de Marcello Ciccuto de 1981. La versión española que hemos utilizado en este trabajo recupera el subtítulo original de *Libro de las Maravillas*. Gracias al aporte complementario de la historiografía china y rusa (entre otros, el citado Victor Chklovski) muchas de las ciudades y los territorios que estaban detrás de las vagas y contradictorias descripciones de Marco

[9] Las ciudades invisibles, *Barcelona, Minotauro, 1993; pag. 148. Las citas del resto del trabajo sobre* Las ciudades invisibles *se indican por el número de la página correspondiente a esta edición.*

[10] Le voyage de Marco Polo *por Victor Chklovski, París, Payot, 1993.*

Polo pudieron identificarse en la cartografía de las «rutas de la seda» que iban desde Venecia hasta el Lejano Oriente[11].

Sin embargo, aunque hoy sea evidente que Marco Polo «imaginó» menos de lo que creyeron sus contemporáneos, no todas las ciudades y territorios descritos en el *Libro* fueron «vistos» por el narrador, ni los testimonios provenían de personas «dignas de ser creídas».

De lo maravilloso real a lo real maravilloso

Marco Polo recogió —entre otras leyendas que circulaban en su época— la de las tierras pobladas por seres monstruosos con cabeza humana, piernas de buey y cara de perro situadas en el borde del Océano Ártico, en ese país de nieves eternas donde hace tanto frío que el sol ni se atreve a salir durante seis meses del año y donde hay un gran agujero en la tierra por el que se escapan todos los vientos. En esas tierras, donde no hay ni ciudades ni ciudadelas, reinaba Khan Kantchi, de la misma familia de Gengis Kan.

Apoyándose en la geografía mítica inspirada en la *Biblia*, visión que ignoró o destruyó los conocimientos clásicos sobre las tierras del Cercano, Medio y Lejano oriente, Marco Polo localizó el «ombligo de la tierra» en Jerusalén, no lejos de la entrada del Infierno, de los cuatro ríos del Paraíso y de la lejana tierra de Magog, donde reinaba Gog y de donde deberían salir sus habitantes al aproximarse los días del Apocalipsis.

Marco Polo se refiere también a los «sueños» de Nabucodonosor, al sepulcro de Santo Tomás Apóstol, al mítico, «árbol sólo-árbol solo», tal como se evoca en el Libro de Daniel de la *Biblia*, a la leyenda del Viejo de la Montaña y cita el mito del reino del Preste Juan, ese rey descendiente de uno de los reyes magos que habría derrotado a los persas y fundado una verdadera dinastía con su nombre. Al recordar el mito, Marco Polo se pregunta, haciéndose eco de otra leyenda, si Gengis Kan no ha destruido el reino al haberle rehusado el Preste Juan la mano de su hija. Pese a esta versión, el reino del Preste Juan se siguió buscando hasta mediados del siglo XIX.

Las «maravillas» del Oriente, pobladas por seres entre monstruosos y alegóricos, representativos de verdaderos «prodigios morales»[12], que se habían recopilado desde la época de las Cruzadas en países legendarios como Etiopía, la India y el norte de Asia, fueron recogidas y completadas por Marco Polo, mientras que los prototipos de la Antigüedad clásica, desde Herodoto a las representaciones cartográficas medievales, fueron extrapolados con los relatos de *Simbad el Marino* y de *Las mil y una noches*. Entre otras, las islas «macho» y «hembra» del sur de Arabia,

[11] *«Las rutas de la seda» han sido objeto de múltiples y recientes estudios, especialmente por parte de la UNESCO. Como iniciación al tema,* Marco Polo et la route de la soie *de Jean-Pierre Drègue (París, Découvertes Gallimard, 1989) es un excelente breviario, especialmente por los anexos documentales sobre las «maravillas» repertoriadas por Marco Polo.*

[12] L'Orient fabuleux *de Rudolf Wittkower, London, Thames & Hudson. 1991; p. 44. Wittkower subraya la intensa condición alegórica de los monstruos en el imaginario medieval, figuras identificadas en la erudición enciclopédica religiosa con categorías morales: los pigmeos con la modestia, los gigantes con el orgullo, los cinocéfalos con la discordia, los seres de labio inferior cubierto, con la maldad.*

donde la mitología tradicional localizaba la leyenda de las Amazonas, página del *Libro de las Maravillas* que, Cristóbal Colón, atento lector de Marco Polo[13], creyó revivir en América.

Sin inscribirse en el milenarismo visionario del franciscano Juan de Piano Carpin y la esperanzada visión de convertir al catolicismo al gran Kan de los mongoles, Marco Polo localiza en sus viajes las tierras de estas leyendas, forjando la que sería la cartografía oriental del imaginario europeo durante varios siglos. En *Storia letteraria delle scoperte geografiche* y en *I precursori di Marco Polo,* Leonardo Olschki ha demostrado de manera convincente cómo las ideas que, en la época, Europa se hacía del Oriente, determinaron la estructura y el carácter de la obra del veneciano, donde la visión de lo maravilloso percibido como real dio el paso definitivo a lo real percibido como maravilloso.

Marco Polo repite algunas de las leyendas del *Libro de Alejandro* y localiza las «puertas de hierro» que separan el Próximo del Medio Oriente en las orillas del mar Caspio, «puertas del mar» como la llamaban los georgianos o «puertas de Albania» de las que hablaban los romanos para trazar el límite entre el mundo conocido y el desconocido. Esta división del mundo de la época que su viaje debía integrar llevó a Marco Polo a elegir el título *Le devisement du monde,* con que Rustichello de Pisa, en el francés antiguo de la época la escribió[14].

II. Las ciudades invisibles como espacio plural y afacetado del mundo

Italo Calvino recupera en *Las ciudades invisibles* esta dimensión imaginaria e «increíble» del libro de Marco Polo, como parte de una estrategia narrativa muy «borgiana»: fingir que el libro que escribe ya está escrito por un autor de otra época, libro que prolonga en un texto contemporáneo. En el tránsito imperceptible del viaje del texto original, viaje cierto pero no «creído», hacia el texto de ficción contemporáneo, la fuerza del imaginario surge de la propia tradición mítica que encarna y poetiza: la descripción de países legendarios que tienen un intenso poder evocador en el subconsciente colectivo.

Calvino, autor de una monumental edición de *Fiabe Italiane* (1956), ha señalado en diversas oportunidades la importancia de las tradiciones y cuentos populares como matriz novelesca.

La impronta de las fábulas más remotas: (...) el caballero que debe superar encuentros con fieras y encantamientos, sigue siendo el esquema insustituible de

[13] *Ver* El libro de Marco Polo anotado por Cristóbal Colón *de Rodrigo de Santaella. Edición de Juan Gil, Madrid, Alianza, 1987.*

[14] La devisement du monde *es el título original de la obra escrita en francés antiguo por Rustichello de Pisa. Con este título ha sido reeditada en francés por La Découverte/Maspero, París, 1983 (2 vol.).*

todas las historias humanas, sigue constituyendo el plan de las grandes novelas ejemplares, en las cuales una personalidad moral se realiza moviéndose en una naturaleza o en una sociedad despiadadas[15].

En esos relatos, el objeto de la búsqueda se encuentra siempre en «otro» reino «diferente» que «puede estar situado muy lejos, en línea horizontal, o a gran altura o profundidad en sentido vertical»[16]. El viaje iniciático sorteando obstáculos constituye la función del «traslado del héroe» que Vladimir Propp, en *Morfología del cuento,* consideró una de las «funciones» características del cuento popular. Según Calvino éste, tanto como los relatos de aventuras, procuran al escritor una «energía interior» que asegura el «recorrido fulmíneo de los circuitos mentales que capturan y vinculan puntos alejados en el espacio y en el tiempo»[17].

Una «captura» que puede permitir que el juego autónomo de las imágenes visuales del relato nazca de un enunciado conceptual, referente que explica el origen de los relatos de *Cosmicómicas.*

Incluso al leer el libro científico más técnico o el libro de filosofía más abstracto se puede encontrar una frase que inesperadamente sirva de estímulo a la fantasía figurativa. Nos hallamos, pues con uno de esos casos en los que la imagen está determinada por un texto escrito preexistente (...) y que puede dar lugar a un desarrollo fantástico, tanto dentro del espíritu del texto de partida como en una dirección totalmente autónoma[18].

Si una lectura del texto de Marco Polo puede inscribirse sin problema en esta dirección, Calvino lo hace para ceñirla aún mejor a las composiciones cortas, con un desarrollo narrativo reducido, «entre el apólogo y el *petit-poème-en prose*»[19], que elige como modalidad expresiva de *Las ciudades invisibles:*

En esta predilección por las formas breves no hago sino seguir la verdadera vocación de la literatura italiana, pobre en novelistas pero siempre rica en poetas, que cuando escriben en prosa dan lo mejor de sí mismos en textos en los que el máximo de invención y de pensamiento está contenido en pocas páginas, como ese libro sin igual en otras literaturas que son los *Diálogos (Operette morali)* de Leopardi[20].

Calvino concreta su propuesta estética afirmando que «en los tiempos cada vez más congestionados que nos aguardan, la necesidad de literatura deberá apuntar a la máxima concentración de la poesía y del pensamiento», donde la «exactitud» de la obra se traduzca en «un diseño bien definido y bien calculado»; la evocación de imágenes sea nítida, incisiva y memorable y el lenguaje sea preciso como léxico y como expresión de los matices del pensamiento y de la imaginación. Para ello hace suya la definición de Paul Valéry de la poesía como «una tensión hacia la exactitud».

[15] *En la revista* Paragone, *junio 1955, fragmento citado por Esther Benítez en la introducción a* El vizconde demediado, *Barcelona, Bruguera, 1979, p. 8.*
[16] *Italo Calvino,* Seis propuestas para el próximo milenio, *Madrid, Siruela, 1990; p. 39*
[17] Idem; *p. 61.*
[18] Ibidem, *p. 105.*
[19] Ibidem, *p. 62 y 64.*
[20] Ibidem. *64.*

Calvino considera, por otra parte, que la ficción contemporánea tiene vocación enciclopédica, como método de conocimiento, como red de conexión entre los hechos, las personas y las cosas del mundo, pero de enciclopedia «abierta», pese a la oposición que el sustantivo enciclopedia y el adjetivo abierta parecen tener entre sí. Por ello, *Las ciudades invisibles* se propone como parte de una aventura que sólo los poetas y escritores pueden llevar a cabo: las nuevas empresas que ningún otro osa imaginar, donde se entretejen «los diversos saberes y los diversos códigos en una visión plural, afacetada del mundo»[21].

Una visión plural y afacetada del mundo que surge no sólo de las ciudades que Marco Polo describe a Kublai Kan en *El Libro de las Maravillas,* sino de la historia mongol y china del período, que sirve de magnífico pretexto a Calvino para urdir, a través de los diálogos de su obra, una verdadera complicidad entre el Emperador y el veneciano.

Porque Marco Polo fue, antes que nada, un empírico que «sabía contar muchas cosas nuevas y extrañas»[22]. A poco de llegar a la corte del Gran Señor —se dice en el *Libro de las Maravillas*— ya sabía varias lenguas y cuatro escrituras y letras, «de tal suerte que podía leer y escribir muy bien en esos lenguajes». Aprendió «las costumbres y los usos de los tártaros, su lenguaje, sus letras, y tan bien que era maravilla». Era sabio y prudente «más allá de toda ponderación y el Gran Kaán le quería más que a cualquier otro por el buen natural que él veía y por su gran valor». En el curso de sus viajes siempre «estuvo muy atento a las novedades y a todas las cosas extrañas que podía saber o ver, a fin de poder repetirlas al Gran Kaán»[23], quién lo escuchaba con «más curiosidad y atención que a ningún otro de sus mensajeros o exploradores»[24], tal como precisa el *Libro de las Maravillas.*

Ciudades del deseo y de la memoria

Es interesante anotar que Marco Polo no fue el único extranjero en la corte del Gran Kan. Al no disponer de suficientes cuadros administrativos mongoles y al desconfiar de los chinos por estar sometidos como vasallos, el Emperador integró su corte con gentes de diversos orígenes. Tenía árabes y persas como asesores, sarracenos en sus fuerzas armadas, astrólogos, astrónomos, artistas, saltimbanquis, pintores, músicos y bailarines de otros países asiáticos y europeos, y un médico de cabecera italiano, el doctor Essia. Para divertirse organizaba polémicas teológicas entre judíos, musulmanes y cristianos y, al parecer, se reía complacido, otorgando premios a los ganadores. Entre los extranjeros, Marco Polo ocupaba una

[21] Ibidem, *p 127.*
[22] Ibidem, *p. 34*
[23] Libro de las Maravillas, *o.c. p. 33*
[24] Idem, *p. 15.*

posición privilegiada de asesor y consejero. Su nombre aparece tantas veces mencionado en los anales chinos y en las crónicas mongoles de la época, que se ha llegado a dudar, si se trataría siempre del mismo Polo.

Con esta heterogénea corte, el Emperador se desplazaba del palacio invernal de Cambalac (en el Pekín actual) a su residencia veraniega de Xabadú en el norte, palacio construido con bambú y sostenido por pilares de madera barnizada y dorada, protegido por tigres y leopardos amaestrados, un palacio digno de un sueño opiáceo de Coleridge, de una parábola de Borges o de una prosa alegórica de Calvino, en todo caso minuciosamente descrito por Marco Polo en el *Libro de las maravillas.*

Calvino sintetiza estas descripciones afirmando que «sólo a través de ojos y orejas extranjeros el imperio podía manifestar su existencia a Kublai»[25], mirada y oídos «exteriores» a la realidad descrita que realzan la originalidad de cada una de «las ciudades invisibles». Una capacidad de asombro que lo «diferente» suscita, cuestionada por Kublai Kan: «Tus ciudades no existen» (...) «¿por qué mientes al emperador de los tártaros, extranjero?»[26].

En los calmos y monótonos días y atardeceres veraniegos, Kublai Kan escucha los relatos de Marco Polo sobre remotas ciudades con sugestivos nombres femeninos y una característica emblemática alrededor de la cual se organiza el texto: la memoria, el deseo, los cambios o los signos en que se reconocen. Otras ciudades están referidas al cielo o a los muertos; otras, finalmente, tienen la cualidad de ser tenues, continuas u ocultas.

Cada ciudad «invisible» se presenta como un «fragmento» que desarrolla una variable de la ciudad única que «todos llevamos adentro». En este apasionante catálogo de «variantes» caleidoscópicas, al viajero le puede acometer «el deseo de una ciudad», la ciudad de sus sueños, y éstos, al concretarse, transformar los deseos en recuerdos (Isidora). Los deseos invitan también a «habitar» los sueños (Anastasia) o a elegir la ciudad que les corresponden (Fedora). En las ciudades que dan formas a los deseos o en aquellas en que «los deseos o bien logran borrar la ciudad o son borrados por ella» (Zenobia, p. 46), se dan las «tenues» diferencias entre ciudades felices e infelices. En definitiva —anota Calvino— «las ciudades, como los sueños, están construidas de deseos y de miedos», razón por la cual las ciudades que se buscan y no se encuentran pueden ser construidas como en el sueño que las imagina (Zobeida).

Marco Polo le confiesa al Kan que su «mente sigue conteniendo un gran número de ciudades que no he visto ni veré» (p. 104), ciudades que contienen fragmentos de figuras imaginadas. Por el contrario, cuando Kublai Kan sueña una ciudad, la describe y le pide a Marco Polo que explore su imperio, buscando esa ciudad, y le diga a la vuelta si «el sueño responde a la verdad» (p. 67).

[25] Las ciudades invisibles, *o.c. p. 32.*
[26] Idem, *p. 71.*

En otros casos, en una ciudad invadida por una ola de recuerdos, su espacio se mide en función de los acontecimientos del pasado al que contiene como «las líneas de una mano» (Zaira) o, al permanecer inmóvil e igual a sí misma para ser recordada mejor, languidece, se deshace y desaparece (Zora). Memoria obsesiva de los lugares que en la ciudad de Marsilia suma el atractivo de que, «a través de lo que ha llegado a ser se puede evocar con nostalgia lo que era» (p. 40), aunque las viejas postales no la representen como era, sino como otra ciudad. Porque también hay ciudades «donde se cambia la memoria en cada solsticio y en cada equinoccio» (Eufemia, p. 49) o los hombres «fascinados su propia ausencia» (Bauci; p. 89).

Poco a poco, Calvino nos hace ver que las ciudades que Marco Polo describe se parecen, «como si el paso de una a otra no implicara un viaje sino un cambio de elementos» (p. 55), ciudades que van tejiendo «telarañas de relaciones intrincadas que buscan una forma» (Ersilia; p. 88). Leopardi en *Zibaldone* ya había destacado esta atracción por los misterios escondidos de las ciudades que la luz recorta en sombras, contrastando sombras, placer al que contribuye «la variedad, la incertidumbre, el no verlo todo y por lo tanto el poder volar con la imaginación hasta aquello que no se ve»[27].

Una relación que cuando uno se queda a vivir en una ciudad («Te detienes en Fillide y pasas allí el resto de tus días», p. 102), decolora y borra los detalles, hasta transformarla en «invisible». Los itinerarios trazados en la ciudad en que se vive son personales, interiores y se sustraen a las miradas, «salvo si las atrapas por sorpresa» (p. 103).

En cada una de *Las ciudades invisibles* se concentra un espacio o un tiempo, verdadera alegoría o parábola que Calvino sintetiza con una deliberada diafanidad. La descripción se inscribe en la explícita vocación por la «levedad» que propugna en sus propuestas «para el próximo milenio», en ese «quitar peso a las figuras humanas, a los cuerpos celestes, a las ciudades» para aligerar al lenguaje y la estructura narrativa de «la pesadez, la inercia, la opacidad del mundo, características que se adhieren rápidamente a la escritura si no se encuentra la manera de evitarlas»[28]. No se trata, como precisa él mismo, de «volar a otro espacio» para fugarse «al sueño o a lo irracional», sino de cambiar de enfoque para mirar el mundo «con otra mirada», otra óptica, otra lógica, otro método de conocimiento y de verificación. En resumen, las imágenes de levedad que busca «no deben dejarse disolver como sueños por la realidad del presente y del futuro»[29].

La ciudad invisible como utopía visionaria

La visión plural y afacetada del mundo a la que invitan *Las ciudades invisibles,* como un verdadero viaje por el imaginario, no surge sólo de las

[27] *Citado por Calvino en* Seis propuestas, *o.c. p. 77.*
[28] Seis propuestas para el próximo milenio, *o.c. p. 15.*
[29] Idem, *p. 19.*

variadas ciudades descritas por Marco Polo, sino también de las respuestas e interrogantes de Kublai Kan. El Emperador interviene siempre imperiosamente en los relatos de Marco Polo. Pregunta y duda, propone sus propios sueños y contrapone al «empirismo» del veneciano, la utopía del planificador, el proyecto de la «ciudad ideal» que todavía no existe, aunque ambos sepan que «no se debe confundir nunca la ciudad con el discurso que la describe» (p. 73). De este diálogo va surgiendo una visión antinómica de la ciudad. Por un lado la apertura plural de Marco Polo y, por el otro, el sueño utópico de la modélica «ciudad ideal» del Gran Kan.

En realidad, *Las ciudades invisibles* no constituyen ciudades «modélicas» al modo de las propuestas por el género utópico, racionalización urbanística del viejo mito de la «ciudad ideal», voluntad, más o menos definida, de buscar «un mundo mejor», de aspirar a *otra* realidad en tanto se rechaza *ésta,* «tensión utópica»[30] que caracteriza el mito de la ciudad ideal.

Por el contrario, en la «catalogación» de las ciudades invisibles de Calvino se pueden reconocer sutiles notas irónicas de la utopía satírica o antiutopía de Jonathan Swift, especialmente de la ciudad volante de Laputa, modelo de perfección en la «levedad» que le permite sostenerse en el aire. Del mismo modo, el reenvío anacrónico, verdadera «memoria del futuro» que intuye Kublai Kan, anuncia las ciudades de pesadilla Enoch, Babilonia, *Brave New World,* antiutopías del mundo contemporáneo que describirán, entre otros, Aldous Huxley, Eugene Zamiatin, Jack London y George Orwell[31].

La posible lectura utópica de *Las ciudades invisibles* debe buscarse en otros aspectos de la obra. Por lo pronto, en la tradición italiana de la «ciudad ideal» que subyace en el catálogo urbano del imaginario de los arquitectos del *quatrocento* y de las utopías de la Contrarreforma del siglo XVI, «ciudades imaginarias» que Mantegna ilustró magníficamente en cuadros de proyección visionarla.

La *città* italiana de arquitectos y utopistas se propuso como una alternativa terrestre al Paraíso y como modelo de felicidad, armonizando *commoditas* y *voluptas,* función y belleza, vida cotidiana y pensamiento. En este ideal urbano, donde se conciliaba un modo de vida aristocrático y estético, la ciudad ideal era una afirmación de lo humano, de los valores del hombre y del humanismo renacentista. Teóricos y racionales, sus planos incorporaron los principios del aristotelismo y el platonismo como auténticas opciones a la *civitas Dei* cristiana, adecuación de los medios a los fines que pretendía asegurar un modo de vivir feliz en la tierra sin esperar el eventual paraíso *post mortem.*

Obras como *La città felice* (1553) de Francesco Patrizi da Cherso[32], consideraron que una ciudad pensada para ser feliz no podía garantizar la

[30] *Hemos desarrollado ampliamente el tema de la* tensión *utópica en Fernando Ainsa,* Necesidad de la utopía *(Montevideo, Nordam/Comunidad, 1990).*

[31] *En «Dos utopías negativas», incluído en* Necesidad de la utopía, *(o.c.) analizamos en detalle los caracteres de las llamadas «contrautopías», «distopías» o «antiutopías» que han proliferado en el siglo XX como reacción a la «realización de las utopías».*

[32] *En* Las ciudades ideales del siglo XVI *(Barcelona, Sendai Ediciones, 1991) Evelio Moreno Chumillas ha recopilado varias de las utopías del período de las que hemos extraído las referencias incluidas en este trabajo.*

felicidad a la mayoría. Por ello invitaba a los lectores a dejar los sueños de la utopía y aceptar la realidad. La felicidad sólo puede estar basada en la desigualdad, en el sometimiento de una clase de ciudadanos a otros. El sacrificio de muchos asegura el bienestar de unos pocos, ya que —nos dice Patrizi a modo de moraleja— cuando la utopía propone la igualdad como base de la felicidad, lo hace siempre en desmedro de la libertad. Una propuesta de ciudad que un par de siglos después el pintor Giovanni Battista Piranesi revisitó como ruinas de la *città antica* o como *Carceri d'invenzione,* y que Borges transformaría en sus famosos laberintos de variadas proyecciones[33].

En otra de las utopías del período, *I mondi celesti, terrestri e infernali degli accademici pellegrini* de Anton Francesco Doni, obra escrita bajo la influencia directa de *Utopía* de Tomás Moro, el diálogo entre los personajes centrales, el Sabio y el Loco, denuncia los peligros del «oficio divino del demiurgo de la realidad» y se pregunta si en realidad no es de locos «el oficio prometeico del saber», ya que, finalmente, el verdadero loco es el sabio.

Si la ciudad ideal de Italo Calvino se debate en la ambigua división entre los recuerdos, la imaginación y la nostalgia de Marco Polo, por un lado, y los sueños, proyectos y utopías de Kublai Kan por el otro, hay que ir a la esencia de la propia estética en que se sustenta esta oposición para comprender la verdadera dimensión utópica que subyace en el texto.

Calvino metaforiza a través de la antinomia *pasión-razón* la oposición interna que se vive en cada una de sus ciudades invisibles. Son las figuras de la llama y del cristal —«dos formas de belleza perfecta» y «dos símbolos morales, dos absolutos, dos categorías para clasificar hechos, ideas, estilos, sentimientos»— las que resumen la necesidad de «un modelo cosmológico» que presida la creación literaria.

La oposición «llama-cristal» no hace sino reflejar la oposición «orden-desorden» del mundo actual y la tensión entre la racionalidad geométrica de la utopía urbana y la maraña de existencias humanas que subyace en toda ciudad. Atraído por la perfección del cristal, Calvino no puede olvidar el valor que tiene la llama como «modo de ser» y como «forma de existencia»[34].

En *Las ciudades invisibles* cada concepto y cada valor es, por lo tanto, doble. La exactitud no escapa a esta condición existencial. Así, en cierto momento Kublai Kan personifica la tendencia racionalizadora, geometrizante o algebrizante del intelecto y reduce el conocimiento de su imperio a la combinatoria de las piezas en el tablero de ajedrez. Las ciudades que Marco Polo le describe con abundancia de detalles son representadas con una u otra disposición de torres, alfiles, caballos, reyes, reinas, peones, en

[33] *Cristina Grau en* Borges y la arquitectura *(Madrid, Cátedra, 1989) propone un esquema de los diferentes tipos de laberinto de la obra de Borges: el laberinto generado por adiciones infinitas, el laberinto de las duplicaciones y simetrías, los laberintos de vía única, la ciudad como laberinto y los dos trazados del laberinto como camino y obstáculo, como defensa y cárcel.*

[34] Seis propuestas, *o.c. p. 85.*

sus casillas blancas y negras. La conclusión a que le conduce esta operación es que el objeto de sus conquistas no es sino «la tesela de madera en la que posa cada pieza: un emblema de la nada»[35].

El paralelo con el tablero de ajedrez no hace sino reflejar la predilección por la «exactitud», por las formas geométricas, por las simetrías, por las series, por las combinatorias, por las proporciones numéricas del propio Calvino. Se trata de explicar lo escrito en función de «la fidelidad a la idea de límite, de medida»[36], medida que es también posible síntesis, modelo y prototipo de la ciudad ideal.

Kublai construye en su mente «un modelo de ciudad, de la cual se pueden deducir todas las ciudades posibles». Esa ciudad encierra todo lo que responde a la norma. Todas las ciudades visitadas por Marco Polo no serían sino excepciones a esa norma, al modelo previo que figura en el atlas del Gran Kan: las «tierras prometidas» visitadas en el pensamiento, aunque todavía no hayan sido descubiertas o fundadas: la Nueva Atlántida, Utopía, la Ciudad del Sol, Océana, Tamoé, Armonía, New-Lanarck, Icaria.

Ciudades de la utopía, confrontadas en la memoria del futuro a Cuzco, México, San Francisco, Amsterdam, Nueva York y Kyoto-Osaka, ya trazadas en el atlas que despliega Kublai Kan, aunque «ni los geógrafos saben si existen y dónde están» (p. 149). En el juego sutil entre la memoria de Marco Polo y el futuro con el que sueña el Gran Kan, la pregunta de Kublai parece obvia: «Tú que exploras en torno y ves los signos, sabrás decirme hacia cuál de estos futuros nos impulsan los vientos propicios».

La respuesta del viajero está hecha de dudas y fragmentos de tiempo y espacio, porque una ciudad perfecta está hecha de trozos de diferentes ciudades, pero también de instantes separados por intervalos variables. Por lo tanto, el viaje que conduce a ella es discontinuo: no se puede trazar una ruta en el mapa, ni fijar la fecha de llegada.

«La ciudad te seguirá»

Marco Polo cree que cuanto más se pierde en barrios desconocidos de ciudades lejanas, más entiende las otras ciudades que ha atravesado para llegar hasta allí, como si avanzara con la cabeza vuelta hacia atrás y su viaje se desarrollara sólo en el pasado o como si, aun buscando algo que está delante, el pasado cambiara a medida que va hacia el futuro. Porque «el pasado del viajero cambia según el itinerario cumplido» (p. 38) o se distrae «con un nuevo itinerario para ir a los mismos lugares» (Smeraldina, p. 100). La memoria del futuro guía sus pasos, ya que en realidad, «cada hombre lleva en la mente una ciudad hecha sólo de diferencias, una

[35] *La referencia aparece en* Las ciudades invisibles *(p. 135) y es recogida con la variante arriba citada en* Seis propuestas *(p. 86).*

[36] Idem *p. 83.*

ciudad sin figuras y sin forma, y las ciudades particulares la rellenan» (Zoé, p. 44).

Por ello, adivinando un posible itinerario secreto de las ciudades descritas, Kublai Kan pregunta por qué Marco Polo no habla jamás de Venecia, a lo que éste confiesa que «cada vez que describo una ciudad digo algo de Venecia», porque en definitiva «para distinguir las cualidades de las otras, debo partir de una primera ciudad que permanece implícita» (p. 98), aunque sospeche que al hablar de otras ciudades está perdiendo poco a poco a su ciudad natal.

Marco Polo viaja en realidad en la memoria. «Para soportar una carga de nostalgia has ido tan lejos!», le dice el emperador, añadiendo con sarcasmo: «¡Con la bodega llena de añoranzas vuelves de tus expediciones! Magras adquisiciones, a decir verdad, para un mercader de la Serenísima» (p. 110).

Aunque «la forma de las cosas se distingue mejor en lontananza». Marco Polo sospecha sin saberlo —como escribe Cavafis en su famoso poema «La ciudad»— que aunque uno se diga «Iré a otra tierra, iré a otro mar» y que «otra ciudad ha de haber mejor que ésta», no se hallarán nuevas tierras ni nuevos mares, ya que «la ciudad te seguirá. Vagarás por las mismas calles. Y en los mismos barrios te harás viejo; y entre las mismas paredes irás encaneciendo», porque «siempre llegarás a esta ciudad»[37].

Una ciudad interiorizada con tanta intensidad puede llegar a convencer al viajero de que nunca ha salido del jardín de la casa de su infancia, en la que finalmente puede reducirse un mundo. Como escribe Borges en *Fervor de Buenos Aires:*

> Mi patria —Buenos Aires— no es el dilatado mito geográfico que esas dos palabras señalan; es mi casa, los barrios amigables, y juntamente con esas calles y retiros, que son querida evocación de mi tiempo, lo que en ellas supe de amor, de penas y de dudas[38].

El mismo Marco Polo, al volver a Venecia tras su largo periplo en Oriente, intentó sintetizar en el espacio de su hogar familiar recuperado la «evocación de su tiempo». El viajero podría resumir sus peripecias en un deseo de quedarse, como hace el joven narrador de *El vizconde demediado* de Calvino al afirmar: «Pero las naves ya estaban desapareciendo en el horizonte y me quedé aquí, en este mundo nuestro lleno de responsabilidades y fuegos fatuos»[39].

Pero, como todos sabemos, «este mundo nuestro» lleno de «responsabilidades y fuegos fatuos», está lejos del escapismo que pueden procurar los viajes o los sueños.

Revelación que encierra una duda sobre el sentido que pueden tener el ejercicio narrativo de la memoria de Marco Polo y las propuestas utópicas

[37] *«La ciudad» en* Poesía completa *de Cavafis, Madrid, Alianza Tres, 1982, p. 45.*

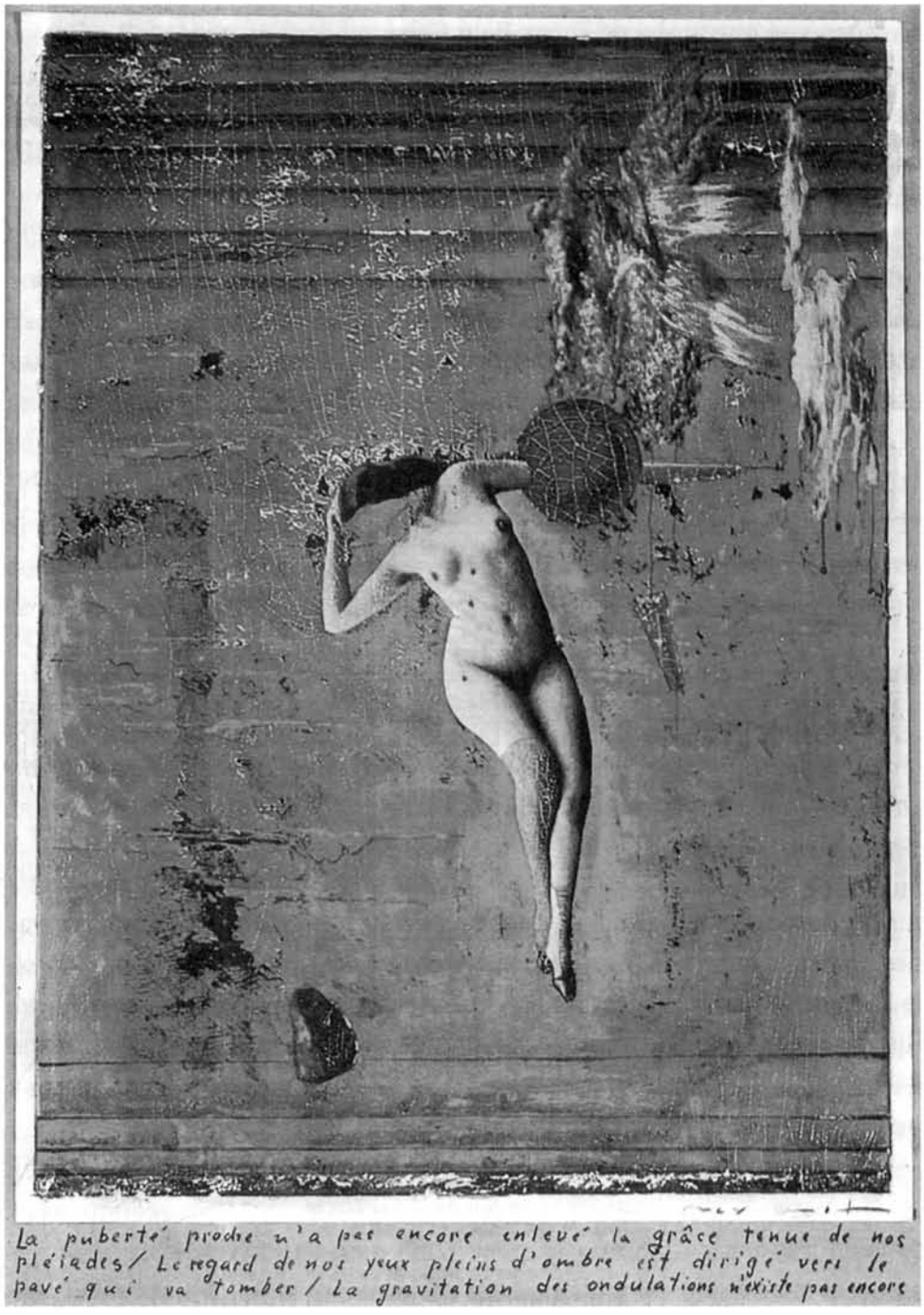
[38] *Por otra parte, en* Buenos Aires *el mismo Borges asegura que «Antes yo te buscaba en tus confines / Que lindan con la tarde y la llanura (...) /Ahora estás en mí. Eres mi vaga / suerte, esas cosas que la muerte apaga»,* Obras completas, *O.C.*

[39] *Italo Calvino,* El vizconde demediado, *o.c. p. 160.*

de Kublai Kan. Se trata de saber —como se pregunta finalmente el Emperador— si el diálogo entre ambos, no es más que un diálogo entre dos harapientos apodados Kublai Kan y Marco Polo, que revuelven un basural, amontonan chatarra oxidada, pedazos de trapo, papeles viejos y ebrios con unos pocos tragos de mal vino, ven resplandecer a su alrededor todos los tesoros del Oriente.

Resplandecer que anunciaría un terrible despertar a la evidencia de que la «serie de sueños» sobre palacios y ciudades de que hablaba Borges en *El sueño de Coleridge,* ha terminado. La clave estaba, en efecto, en el último sueño: el que acaba de soñar Italo Calvino.

Fernando Aínsa



Max Ernst:
***La puberté proche... Les pléiades,* (1921)**