

# Seis propuestas para el próximo milenio

**Italo Calvino**

Nota preliminar de  
Esther Calvino

Edición al cuidado de  
César Palma

Traducciones de  
Aurora Bernárdez  
y César Palma

 **Siruela**  
Biblioteca Calvino

Estamos en 1985: apenas nos separan quince años del comienzo de un nuevo milenio. Por el momento no veo que la proximidad de esta fecha despierte una emoción particular. De todas maneras no estoy aquí para hablar de futurología, sino de literatura. El milenio que está por terminar ha asistido al nacimiento y a la expansión de las lenguas modernas de Occidente y de las literaturas que han explorado las posibilidades expresivas y cognoscitivas e imaginativas de esas lenguas. Ha sido también el milenio del libro, dado que ha visto cómo el objeto libro adquiriría la forma que nos es familiar. La señal de que el milenio está por concluir tal vez sea la frecuencia con que nos interrogamos sobre la suerte de la literatura y del libro en la era tecnológica llamada postindustrial. No voy a aventurarme en previsiones de este tipo. Mi fe en el futuro de la literatura consiste en saber que hay cosas que sólo la literatura, con sus medios específicos, puede dar. Quisiera, pues, dedicar estas conferencias a algunos valores o cualidades o especificidades de la literatura que me son particularmente caros, tratando de situarlos en la perspectiva del nuevo milenio.

# Levedad

Dedicaré la primera conferencia a la oposición levedad-peso y daré las razones de mi preferencia por la levedad. Esto no quiere decir que considere menos válidas las razones del peso, sino que sobre la levedad creo tener más cosas que decir.

Tras cuarenta años de escribir *fiction*, tras haber explorado distintos caminos y hecho experimentos diversos, ha llegado el momento de buscar una definición general para mi trabajo; propongo ésta: mi labor ha consistido las más de las veces en sustraer peso; he tratado de quitar peso a las figuras humanas, a los cuerpos celestes, a las ciudades; he tratado, sobre todo, de quitar peso a la estructura del relato y al lenguaje.

En esta conferencia trataré de explicar –a mí mismo y a ustedes– por qué he llegado a considerar la levedad más como un valor que como un defecto; cuáles son, entre las obras del pasado, los ejemplos en los que reconozco mi ideal de levedad; cómo sitúo ese valor en el presente y cómo lo proyecto en el futuro.

Empezaré por el último punto. Cuando inicié mi actividad, el deber de representar nuestro tiempo era el imperativo categórico de todo joven escritor. Lleno de buena voluntad, traté de identificarme con la energía despiadada que mueve la historia de nuestro siglo, con sus vicisitudes individuales y colectivas. Trataba de percibir una sintonía entre el movido espectáculo del mundo, unas veces dramático otras grotesco, y el

ritmo interior picaresco y azaroso que me incitaba a escribir. Rápidamente advertí que entre los hechos de la vida que hubieran debido ser mi materia prima y la agilidad nerviosa e incisiva que yo quería dar a mi escritura, había una divergencia que cada vez me costaba más esfuerzo superar. Quizá sólo entonces estaba descubriendo la pesadez, la inercia, la opacidad del mundo, características que se adhieren rápidamente a la escritura si no se encuentra la manera de evitarlas.

En ciertos momentos me parecía que el mundo se iba volviendo de piedra: una lenta petrificación, más o menos avanzada según las personas y los lugares, pero de la que no se salvaba ningún aspecto de la vida. Era como si nadie pudiera esquivar la mirada inexorable de la Medusa.

El único héroe capaz de cortar la cabeza de la Medusa es Perseo, que vuela con sus sandalias aladas; Perseo, que no mira el rostro de la Gorgona sino sólo a su imagen reflejada en el escudo de bronce. Y en este momento, cuando empezaba a sentirme atenazado por la piedra, como me sucede cada vez que intento una evocación histórico-autobiográfica, Perseo acude de nuevo en mi ayuda. Más vale dejar que mi explicación se componga de las imágenes de la mitología. Para cortar la cabeza de la Medusa sin quedar petrificado, Perseo se apoya en lo más leve que existe: los vientos y las nubes, y dirige la mirada hacia lo que únicamente puede revelársele en una visión indirecta, en una imagen cautiva en un espejo. Inmediatamente siento la tentación de encontrar en este mito una alegoría de la relación del poeta con el mundo, una lección del método para seguir escribiendo. Pero sé que toda interpretación empobrece el mito y lo ahoga; con los mitos no hay que andar con prisa; es mejor dejar que se depositen en la memoria, detenerse a meditar en cada detalle, razonar sobre lo que nos dicen sin salir de su lenguaje de imágenes. La lección que podemos extraer de un mito reside en la literalidad del relato, no en lo que añadimos nosotros desde fuera.

La relación entre Perseo y la Gorgona es compleja: no termina con la decapitación del monstruo. De la sangre de la Medusa nace un caballo alado, Pegaso; la pesadez de la piedra puede convertirse en su contrario; de una cox, Pegaso hace

brotar en el monte Helicón la fuente donde beben las Musas. En algunas versiones del mito, Perseo montará el maravilloso Pegaso caro a las Musas, nacido de la sangre maldita de la Medusa. (Por lo demás, también las sandalias aladas provenían del mundo de los monstruos: Perseo las había recibido de las hermanas de la Medusa, las de un solo ojo, las Greas.) En cuanto a la cabeza cercenada, Perseo no la abandona, la lleva consigo escondida en un saco; cuando sus enemigos están a punto de vencerlo, le basta mostrarla alzándola por la cabellera de serpientes y el despojo sanguinolento se convierte en un arma invencible en la mano del héroe, un arma que no usa sino en casos extremos y sólo contra quien merece el castigo de convertirse en la estatua de sí mismo. Aquí, sin duda, el mito quiere decirme algo, algo que está implícito en las imágenes y que no se puede explicar de otra manera. Perseo consigue dominar ese rostro temible manteniéndolo oculto, así como lo había vencido antes mirándolo en el espejo. La fuerza de Perseo está siempre en un rechazo de la visión directa, pero no en un rechazo de la realidad del mundo de los monstruos en el que le ha tocado vivir, una realidad que lleva consigo, que asume como carga personal.

Sobre la relación entre Perseo y la Medusa podemos aprender algo más leyendo a Ovidio en las *Metamorfosis*. Perseo gana una nueva batalla, mata con su espada a un monstruo marino, libera a Andrómeda. Y decide hacer lo que cualquiera de nosotros haría después de semejante faena: lavarse las manos. En este caso su problema es dónde posar la cabeza de la Medusa. Y aquí Ovidio explica, en versos (IV, 740-752) que me parecen extraordinarios, cuánta delicadeza de alma se necesita para ser un Perseo, vencedor de monstruos:

«Para que la áspera arena no dañe la cabeza de serpentina cabellera (*anguiferumque caput dura ne laedat harena*), Perseo mulle el suelo cubriéndolo con una capa de hojas, extiende encima unas ramitas nacidas bajo el agua, y en ellas posa, boca abajo, la cabeza de la Medusa.» Me parece que la levedad de la que Perseo es el héroe no podría estar mejor representada que con este gesto de refrescante cortesía hacia ese ser monstruoso y aterrador, aunque también en cierto modo deteriorable, frá-

gil. Pero lo más inesperado es el milagro que sigue: las ramitas marinas en contacto con la Medusa se transforman en corales y para adornarse con ellos acuden las ninfas que acercan ramitas y algas a la terrible cabeza.

Este encuentro de imágenes, en el que la sutil gracia del coral roza la feroz atrocidad de la Gorgona, también está tan cargado de sugerencias que no quisiera echarlo a perder intentando comentarios o interpretaciones. Lo que puedo hacer es acercar a estos versos de Ovidio los de un poeta moderno, el «Piccolo testamento» de Eugenio Montale, en el que encontramos igualmente elementos sutilísimos que son como emblemas de su poesía («traccia madreperlacea di lumaca / o smeriglio di vetro calpestato» [huella nacarada de caracol / o esmeril de vidrio pisoteado]) frente a un espantoso monstruo infernal, un Lucifer de alas bituminosas que se abate sobre las capitales de Occidente. Jamás evocó Montale como en este poema escrito en 1953 una visión tan apocalíptica, pero lo que sus versos ponen en primer plano son las mínimas huellas luminosas que contraponen a la oscura catástrofe: «Conservane la cipria nello specchietto / quando spenta ogni lampada / la sardana si fara infernale...» [Conserva su polvo en el espejito / cuando apagadas todas las lámparas / la sardana sea infernal...]. Pero ¿cómo podemos esperar salvarnos en lo que es más frágil? Este poema de Montale es una profesión de fe en la persistencia de lo que parece más destinado a perecer y en los valores morales depositados en las huellas más tenues: «Il tenue bagliore strofinato / laggiù non era quello d'un fiammifero» [El tenue fulgor restregado / allá abajo no era el de un fósforo].

Para poder hablar de nuestra época he tenido, pues, que dar un largo rodeo, evocar la frágil Medusa de Ovidio y el bituminoso Lucifer de Montale. Es difícil para un novelista representar su idea de la levedad con ejemplos tomados de la vida contemporánea si no se la convierte en el objeto inalcanzable de una *quête* sin fin. Es lo que ha hecho con evidencia e inmediatez Milan Kundera. Su novela *La insoportable levedad del ser* es en realidad una amarga constatación de la Ineluctable Pesadez del Vivir: no sólo de la condición de opresión deses-

perada y *all-pervading* que ha tocado en suerte a su desventurado país, sino de una condición humana que nos es común, aunque nosotros seamos infinitamente más afortunados. El peso del vivir para Kundera está en toda forma de constrictión: la tupida red de constrictiones públicas y privadas que termina por envolver toda existencia con nudos cada vez más apretados. Su novela nos demuestra cómo en la vida todo lo que elegimos y apreciamos por su levedad no tarda en revelar su propio peso insostenible. Quizá sólo la vivacidad y la movilidad de la inteligencia escapan a esta condena: virtudes que distinguen a esa novela, que pertenecen a un universo distinto del universo del vivir.

En los momentos en que el reino de lo humano me parece condenado a la pesadez, pienso que debería volar como Perseo a otro espacio. No hablo de fugas al sueño o a lo irracional. Quiero decir que he de cambiar mi enfoque, he de mirar el mundo con otra óptica, otra lógica, otros métodos de conocimiento y de verificación. Las imágenes de levedad que busco no deben dejarse disolver como sueños por la realidad del presente y del futuro...

En el universo infinito de la literatura se abren siempre otras vías que explorar, novísimas o muy 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...

Hoy todas las ramas de la ciencia parecen querer demostrarnos que el mundo se apoya en entidades sutilísimas, como los mensajes del ADN, los impulsos de las neuronas, los quarks, los neutrinos errantes en el espacio desde el comienzo de los tiempos...

Además, la informática. Es cierto que el *software* no podría ejercitar los poderes de su levedad sin la pesadez del *hardware*, pero el *software* es el que manda, el que actúa sobre el mundo exterior y sobre las máquinas, que existen sólo en función del *software*, se desarrollan para elaborar programas cada vez más complejos. La segunda revolución industrial no se presenta como la primera, con imágenes aplastantes como laminadoras

o coladas de acero, sino como los bits de un flujo de información que corre por circuitos en forma de impulsos electrónicos. Las máquinas de hierro siguen existiendo, pero obedecen a los bits sin peso.

¿Es legítimo extrapolar del discurso de las ciencias una imagen del mundo que corresponda a mis deseos? Si la operación que estoy intentando me atrae es porque siento que podría retomar un hilo muy antiguo de la historia de la poesía.

*De rerum natura* de Lucrecio es la primera gran obra de poesía en la que el conocimiento del mundo se convierte en disolución de la compacidad del mundo, en percepción de lo infinitamente minúsculo y móvil y leve. Lucrecio quiere escribir el poema de la materia, pero en seguida nos advierte de que la verdadera realidad de esa materia está hecha de corpúsculos invisibles. Es el poeta de la concreción física vista en su sustancia permanente e inmutable, pero lo primero que nos dice es que el vacío es tan concreto como los cuerpos sólidos. La mayor preocupación de Lucrecio parece ser la de evitar que el peso de la materia nos aplaste. En el momento de establecer las rigurosas leyes mecánicas que determinan todo el acontecer, siente la necesidad de dejar que los átomos puedan desviarse imprevisiblemente de la línea recta, con el fin de garantizar la libertad tanto a la materia como a los seres humanos. La poesía de lo invisible, la poesía de las infinitas potencialidades imprevisibles, así como la poesía de la nada, nacen de un poeta que no tiene dudas sobre la fisicidad del mundo.

Esta pulverización de la realidad se extiende también a los aspectos visibles, y ahí es donde descuella la calidad poética de Lucrecio: las partículas de polvo que se arremolinan en un rayo de sol dentro de un aposento a oscuras (II, 114-124); las minúsculas conchas, todas iguales y todas diferentes, que la ola empuja indolente sobre *bibula harena*, la arena que se embebe (II, 374-376); las telarañas que, cuando andamos, nos envuelven sin que nos demos cuenta (III, 381-390).

He citado ya las *Metamorfosis* de Ovidio, otro poema enciclopédico (escrito unos cincuenta años más tarde que el de Lucrecio), que parte, no ya de la realidad física, sino de las fábulas

mitológicas. También para Ovidio todo puede transformarse en nuevas formas; también para Ovidio el conocimiento del mundo es disolución de la compacidad del mundo; también para Ovidio hay una paridad esencial entre todo lo que existe, contra toda jerarquía de poderes y de valores. Si el mundo de Lucrecio está hecho de átomos inalterables, el de Ovidio está hecho de cualidades, de atributos, de formas que definen la diversidad de cada cosa, cada planta, cada animal, cada persona; pero éstas no son sino tenues envolturas de una sustancia común que –si la agita una profunda pasión– puede transformarse en lo más distinto de cuanto hay.

Ovidio despliega su incomparable talento cuando sigue la continuidad del paso de una forma a otra: cuando cuenta cómo una mujer advierte que se está transformando en azufaífo: los pies se le clavan en la tierra, una corteza tierna sube poco a poco y le ciñe las ingles; trata de soltar sus cabellos y descubre su mano llena de hojas. O cuando habla de los dedos de Aracne, agilísimos cuando cardan e hilan la lana, cuando hacen girar el huso y mueven la aguja de bordar, y que de pronto vemos alargarse en delgadas patas de araña que empiezan a tejer su tela.

Tanto en Lucrecio como en Ovidio la levedad es una manera de ver el mundo fundada en la filosofía y en la ciencia: las doctrinas de Epicuro para Lucrecio, las doctrinas de Pitágoras para Ovidio (un Pitágoras que, tal como nos lo presenta Ovidio, se parece mucho a Buda). Pero en ambos casos la levedad es algo que se crea en la escritura, con los medios lingüísticos propios del poeta, independientemente de la doctrina del filósofo que el poeta declara profesar.

Con lo que llevo dicho hasta aquí, me parece que empieza a precisarse el concepto de levedad; espero ante todo haber demostrado que existe una levedad del pensar, así como todos sabemos que existe una levedad de lo frívolo; más aún, la levedad del pensar puede hacernos parecer pesada y opaca la frivolidad.

Nada ilustra mejor esta idea que un cuento del *Decamerón* (VI, 9) donde aparece el poeta florentino Guido Cavalcanti.

Boccaccio nos presenta a Cavalcanti como un austero filósofo que se pasea meditando entre los sepulcros de mármol, delante de una iglesia. La *jeunesse dorée* florentina cabalgaba en grupos por la ciudad, yendo de una fiesta a otra, buscando siempre ocasiones de multiplicar sus invitaciones recíprocas. Cavalcanti no era popular entre esos jóvenes porque, a pesar de ser rico y elegante, no aceptaba nunca ir de juerga con ellos, y porque se sospechaba que su misteriosa filosofía era sacrílega.

Ora avvenne un giorno che, essendo Guido partito d'Orto San Michele e venutosene per lo Corso degli Adimari infino a San Giovanni, il quale spesse volte era suo cammino, essendo arche grandi di marmo, che oggi sono in Santa Reparata, e molte altre dintorno a San Giovanni, e egli essendo tralle colonne del porfido che vi sono e quelle arche e la porta di San Giovanni, che serrata era, messer Betto con sua brigata a caval venendo su per la piazza di Santa Reparata, vedendo Guido là tra quelle sepolture, dissero: «Andiamo a dargli briga»; e spronati i cavalli, a guisa d'uno assalto sollazzevole gli furono, quasi prima che egli se ne avvedesse, sopra e cominciarongli a dire: «Guido, tu rifiuti d'esser di nostra brigata; ma ecco, quando tu avrai trovato que Idio non sia, che avrai fatto?».

A' quali Guido, da lor veggendosi chiuso, prestamente disse: «Signori, voi mi potete dire a casa vostra ciò che vi piace»; e posta la mano sopra una di quelle arche, che grandi erano, sì come colui che leggerissimo era, prese un salto e fusi gittato dall'altra parte, e sviluppatosi da loro se n'andò.

[Ahora bien, un día ocurrió que, habiendo salido Guido de Orsanmichele, avanzaba por el Paseo de los Adimari hasta San Juan, que muchas veces era su camino; alrededor de San Juan había unos grandes sarcófagos de mármol, que hoy están en Santa Reparata, y otros muchos; mientras él estaba entre las columnas de pórfido que allí hay y los sarcófagos y la puerta de San Juan, que cerrada estaba, llegó micer Betto con su grupo a caballo por la plaza de Santa Reparata y, al ver a Guido entre las sepulturas, dijeron: «Vamos a gastarle una broma»; y, espoleando los

caballos, se le echaron encima, a guisa de festivo asalto, casi antes de que se diera cuenta, y empezaron a decirle:

—Guido, te niegas a ser de nuestro grupo; pero, cuando hayas averiguado que Dios no existe, ¿qué vas a hacer?

Guido, viéndose rodeado por ellos, prestamente dijo:

—Señores, en vuestra casa podéis decirme cuanto os plazca.

Y, poniendo la mano en uno de los sarcófagos, que eran grandes, como agilísimo que era dio un salto y cayó del otro lado y, librándose de ellos, se marchó.]

Lo que nos interesa aquí no es tanto la réplica atribuida a Cavalcanti (que se puede interpretar estimando que el presunto «epicureísmo» del poeta era en realidad averroísmo, para el cual el alma individual forma parte del intelecto universal: las tumbas no son mi casa sino la vuestra, ya que la muerte corporal es vencida por quien se eleva a la contemplación universal a través de la especulación del intelecto). Lo que nos sorprende es la imagen visual que Boccaccio evoca: Cavalcanti liberándose de un salto «*sì come colui che leggerissimo era*».

Si quisiera escoger un símbolo propicio para asomarnos al nuevo milenio, optaría por éste: el ágil salto repentino del poeta filósofo que se alza sobre la pesadez del mundo, demostrando que su gravedad contiene el secreto de la levedad, mientras que lo que muchos consideran la vitalidad de los tiempos, ruidosa, agresiva, rabiosa y atronadora, pertenece al reino de la muerte, como un cementerio de automóviles herumbrosos.

Quisiera que, ahora que me dispongo a hablar de Cavalcanti, poeta de la levedad, tuvieran presente esta imagen. En sus poemas los *dramatis personae* más que personajes humanos son suspiros, rayos luminosos, imágenes ópticas, y sobre todo esos impulsos o mensajes inmateriales que él llama «espíritus». Un tema nada leve, como los padecimientos del amor, lo descompone Cavalcanti en entidades impalpables que se desplazan entre alma sensitiva y alma intelectiva, entre corazón y mente, entre ojos y voz. En una palabra, se trata siempre de algo que se distingue por tres características: 1) es levísimo; 2) está en

movimiento; 3) es un vector de información. En algunos poemas este mensaje-mensajero es el texto poético mismo: en el más famoso de todos, el poeta desterrado se dirige a la balada que está escribiendo y dice: «Va' tu, leggera e piana / dritt'a la donna mia» [Ve, leve y silenciosa, / sin desviarte, a mi señora]. En otro, son los instrumentos de la escritura –plumas y utensilios para afilarlas– los que toman la palabra: «Noi siàn le triste penne isbigottite, / le cesoiuzze e'l coltellin dolente...» [Somos las tristes plumas desalentadas, / las tijerillas y el cortaplumas doliente...]. En un soneto la palabra «spirito» o «spirite-llo» aparece en cada verso; en una evidente autoparodia, Cavalcanti lleva hasta sus últimas consecuencias su predilección por esa palabra clave, concentrando en los catorce versos un complicado relato abstracto en el que intervienen catorce «espíritus», cada uno con una función diferente. En otro soneto, el cuerpo es desmembrado por el padecimiento amoroso, pero sigue andando como un autómatas «fatto di rame o di pietra o di legno» [hecho de cobre o de piedra o de madera]. Ya en un soneto de Guinizelli las penas de amor transformaban al poeta en una estatua de azófar, imagen muy concreta cuya fuerza reside justamente en la sensación de peso que transmite. En Cavalcanti el peso de la materia se anula por el hecho de que los materiales del simulacro humano pueden ser muchos e intercambiables; la metáfora no impone un objeto sólido y ni siquiera la palabra «piedra» llega a dar pesadez al verso. Encontramos esa paridad de todo lo que existe a la que me referí a propósito de Lucrecio y Ovidio. Un maestro de la crítica estilística italiana, Gianfranco Contini, la define como «homologación cavalcantiana de los reales».

El ejemplo más feliz de «homologación de los reales» lo da Cavalcanti en un soneto que se inicia con una enumeración de imágenes de belleza, destinadas todas a ser superadas por la belleza de la mujer amada:

*Biltà di donna e di saccente core  
e cavalieri armati che sien genti;  
cantar d'augelli e ragionar d'amore;  
adorni legni'n mar forte correnti;*