

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»<sup>25</sup>, 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?»<sup>26</sup>.

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).

<sup>25</sup> Las ciudades invisibles, o.c. p. 32.

<sup>26</sup> 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»<sup>27</sup>.

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»<sup>28</sup>. 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»<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Citado por Calvino en *Seis propuestas*, o.c. p. 77.

<sup>28</sup> *Seis propuestas para el próximo milenio*, o.c. p. 15.

<sup>29</sup> *Idem*, p. 19.

## 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

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»<sup>30</sup> 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<sup>31</sup>.

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 *quattrocento* 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<sup>32</sup>, consideraron que una ciudad pensada para ser feliz no podía garantizar la

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

<sup>31</sup> En «Dos utopías negativas», incluido 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».

<sup>32</sup> 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<sup>33</sup>.

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»<sup>34</sup>.

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

<sup>33</sup> 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.

<sup>34</sup> Seis propuestas, o.c. p. 85.