

La máquina de la escritura: *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino

*María Inés García Canal**

LA EDITORIAL EINAUDI publica por primera vez en Turín, en 1972, *Las ciudades invisibles*. Calvino habló de este texto en distintas oportunidades, ya sea en entrevistas o bien en artículos de periódicos y revistas italianas durante ese año y el siguiente. Once años más tarde, pronuncia una conferencia sobre los procedimientos de su factura en la Universidad de Columbia, Nueva York, que sirve hoy de *Nota Preliminar* a la edición castellana publicada por Ediciones Siruela.

“Este libro nació lentamente”¹ —dice Calvino. Serie de textos, notas que crecían a lo largo de los años, carpetas que juntaban fragmentos, cúmulo de informaciones dispares, todas ellas entrelazadas por un único significante que les daba el aire de semejanza: la ciudad.

Estas notas, fragmentos, parcialidades no constituían un libro, faltaba darles un orden, realizar un trabajo de montaje semejante al montaje cinematográfico por el cual las imágenes dispares encuentran su secuencia, “[...] para ser un libro, debe tener una construcción, es decir, es preciso que se pueda descubrir en él una trama, un itinerario”.² Era imprescindible, para convertirse en libro, inventar un mapa con esos fragmentos, crear

* Profesora e investigadora del Departamento de Política y Cultura de la UAM-Xochimilco.

¹ Italo Calvino, “Nota preliminar” en *Las ciudades invisibles*, Siruela, Madrid, 1993.

² *Op. cit.*, p. 12.

una cartografía, producir un espacio textual, ya que el lenguaje es espacio antes que tiempo³.

El mapa se fue también armando lentamente... “A partir del material que había acumulado fue como estudié la estructura más adecuada, porque quería que estas series se alternaran, se entretejeran [...]”⁴

Este escrito busca ficcionar esa estructura capaz de animar a *Las ciudades invisibles* hasta convertir el texto en una máquina de escritura que encuentra su funcionamiento a través de procedimientos precisos que la transforman en máquina susurrante, ya que el susurro “es el ruido de lo que, por funcionar a la perfección, no hace ruido”,⁵ su evaporación.

Maquinaria que produce, en el despliegue de las palabras, un espacio de múltiples entradas, de insospechadas salidas, “es un espacio donde el lector ha de entrar, dar vueltas, quizás perderse, pero encontrando en cierto momento una salida, o tal vez varias salidas, la posibilidad de dar con un camino para salir”⁶ y que permite y exige múltiples y variadas lecturas, todas y cada una sorprendentes; máquina productora de un espacio textual.

Este espacio, a su vez, produce: produce un ritmo propio y singular transformado en tiempo. Un tiempo que avanza y retrocede sin cesar provocando su suspensión, una vibración constante fa-

³ “Escribir, durante siglos, se ha ordenado por el tiempo. [...] El siglo XX es quizá la época en la que se rompen estos parentescos. [...] Lo cual no nos condena al espacio como la única posibilidad, durante demasiado tiempo descuidada, pero desvela que el lenguaje es (o, quizá, se ha convertido en) cosa de espacio. [...] es en el espacio donde, de entrada, el lenguaje se despliega, se desliza sobre sí mismo, determina sus elecciones, dibuja sus figuras y sus traslaciones. Es en él donde se transporta, donde su mismo ser se ‘metaforiza’. El desvío, la distancia, lo intermedio, la dispersión, la fractura, la diferencia no son los temas de la literatura de hoy; sino aquello mediante lo cual el lenguaje se nos ofrece ahora y llega hasta nosotros: lo que hace que hable”. Michel Foucault, “El lenguaje del espacio” en *Entre Filosofía y Literatura, Obras Esenciales*, trad. de Miguel Morey, Paidós, Barcelona, 1999, p.193-194.

⁴ Italo Calvino, *op. cit.*, p. 13.

⁵ Roland Barthes, “El susurro de la lengua” en *El susurro del lenguaje (Más allá de la palabra y la escritura)*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1987, p. 100.

⁶ Italo Calvino, *op. cit.*, p. 12.

bricada por la repetición de sus componentes, inventando tramas disímiles que, entretejidas, hacen de la superficie un volumen: “[...] este libro es poliédrico, y en cierto modo lleno de conclusiones, escritas siguiendo todas sus aristas [...]”.⁷

Máquina de placer, máquina de goce;⁸ de placer que conforta, que afirma, que da euforia, que proviene de la cultura; de goce, que socava los cimientos donde crecen rejas... Máquina que conduce al lector a un espacio-tiempo otro, propio y singular del texto donde tiempo y espacio nacen y se escapan de los signos.

Las ciudades invisibles es un abigarrado tejido de signos combinados y contrapuestos que construyen una trama, una textura, quizá, más que un tejido un *patchwork*, pedazos de tela de colores, formas y texturas diferentes, añadidos pieza a pieza, ensamble de fragmentos que han perdido su centro. En el *patchwork* no hay centro, sólo un motivo que se repite y en la repetición libera un ritmo, o quizá su motivo no es otro que un puro ritmar, un pulsar en múltiples dimensiones. La vibración constante e intensa de la repetición.⁹

El único personaje que se avisa en *Las ciudades invisibles* es el lenguaje, palabras aglutinadas y convertidas en trozos de tela que, añadidos entre sí, ensamblados, montados uno al lado del otro, producen series, inventan espacio, un *patchwork*, hacen escritura.

Los dos hombres que hablan a lo largo del texto, diálogo que pareciera fabrica las ciudades invisibles, no ocupan el lugar de personajes en la maquinaria, son, en realidad, *artificios literarios*, juegan el papel de conectores de series disímiles, son el hilo que permite coser entre sí los trozos de tela que montan los fragmentos, persiguiendo por momentos una misma textura; en otros, su color; y aquí, tal vez, su forma. Ese simulacro de diálogo entrecortado, fragmentario, que se interrumpe constantemente para reiniciarse des-

⁷ *Ibid*, p. 16.

⁸ Ver Roland Barthes, *El placer del texto*, Siglo XXI, México, 1982.

⁹ Este intento de interpretación fue realizado a partir de la lectura de *Mil Mesetas* de Gilles Deleuze y Félix Guattari, muy especialmente los capítulos “Introducción: Rizoma”, “Del ritornelo” y “Lo liso y lo estriado”. Ver G. Deleuze y F. Guattari, *Mil Mesetas (capitalismo y esquizofrenia)*, Pre-textos, Valencia, 1988.

pués, costura trozo a trozo, inventa un añadido aquí, otro allá para que el espacio se construya. Dos hombres que producen un contra-punto musical: Marco Polo, el nómada, el viajero por excelencia, siempre a las puertas de la ciudad que acaba de llegar o de la que en ese instante abandona; Kublai Kan, el sedentario, hombre de Estado y del poder, dueño de un vasto Imperio cuyo territorio se construye de palabras, de los relatos del viajero.

Esta maquinaria susurrante produce en su funcionamiento una serie de juegos paradójicos que inventan espacios, y en el mismo acto de invención se apropia de ellos, fija su posesión como conquistador que implanta en suelo extraño su bandera, su insignia, su marca; establece los límites de su propiedad, determina sus fronteras, que pronto, muy pronto, se desplazan, se adentran hacia nuevos linderos. El territorio es indeterminado, siempre apropiado, siempre perdido.

Una idea matriz sostiene a la máquina o, quizá no sea otra cosa que el mecanismo diseñador, su cerebro, capaz de fabricar territorios lisos, abiertos, descentrados... La maquinaria requiere de operadores, tomando la alegoría ese lugar, en tanto una forma de lenguaje figurativo que representa una de sus posibilidades esenciales: “[...] decir lo otro y hablar de sí mismo mientras habla de otra cosa: la posibilidad de siempre decir algo diferente de lo que ofrece a la lectura, incluida la escena de la lectura misma.

Esto es también lo que impide toda síntesis totalizadora, la narración exhaustiva o la absorción total de una memoria o recuerdo”.¹⁰

La alegoría se convierte en operador privilegiado de la maquinaria, en tanto significante pleno sin significado, sitio de proliferación de sentidos y vaciamiento de significados homogéneos y hegemónicos. Alegoría que se dispersa y disemina en figuras que hallan su deriva en formas expresivas multiplicadas.

La máquina funciona y produce, produce y funciona, y en su vibración constante, en su susurro que evapora el ruido, hace pulsar al texto, lo musicaliza, hace escuchar una y otra vez su propia cantinela en un continuo contra-punto, en una concor-

¹⁰ Jacques Derrida, *Memorias de Paul de Man*, Gedisa, Barcelona, 1989.

dancia de voces contrapuestas. Ninguna contradicción, sólo funciones paradójicas.

Ficciono, entonces, una estructura de este *patchwork*, de esta maquinaria que funciona a la perfección montada sobre una idea matriz que busca su expresión a través de una alegoría que se disemina en figuras que encuentran sus múltiples formas de expresividad.

¿Una idea matriz? ¿una matriz general de procedimientos de escritura? ¿una matriz de pensamiento?

¿Algo así como la víscera hueca situada en el interior de la pelvis de las hembras mamíferos destinadas a contener el feto?¹¹ Nunca lugar del origen, sino víscera hueca destinada a contener lo no-nato esperando el momento de expulsión; lugar, entonces, de procedencia visceral y de emergencia e irrupción, un continuo pulsar de una única idea machaconamente obsesiva que busca ser expulsada en sus variadas repeticiones, jamás como calco o copia, sino desplegarse como mapa, expandirse en cartografías; repetición de esa misma idea que encuentra su diferencia en la repetición de su singularidad.

Una idea estricta que sólo alcanza a enunciarse en una palabra, en una frase escueta sin ornamentos ni barroquismos, pobre, asignificante; su abundancia es extraída de su propia pobreza, se enriquece de su miseria al permitir el despliegue infinito e indeterminado de las formas de su expresión.

La idea matriz pulsa todo procedimiento de escritura, está allí obsesamente presente, se dispersa, se entromete, se arropa con disfraces disímiles, aparece donde menos se la espera, persigue cual fantasma. La idea matriz es la esencia y la sustancia de toda escritura; su esencia en el sentido más lato: su olor, su perfume; es también sustancia en su sentido más estricto: su sabor; huella que deja un cuerpo sobre las texturas que fabrica.

En la escritura el cuerpo se pierde, se abisma, pero restan los indicios de su paso a través del olor singular que emana de las letras, del sabor que se instaura en el paladar al masticar las pala-

¹¹ Una de las definiciones de la palabra “matriz” en el *Diccionario ideológico de la Lengua Española* de Julio Casares, Gustavo Gilli, Barcelona, 1994.

bras... Esa víscera hueca produce flujos y efluvios que marcan la letra, resabios de un cuerpo diluido en la escritura.

Esa idea matriz que pulsa sin cesar, que busca su eyección, que puja por expresarse, al desenvolverse construye maquinarias escriturales; y es la máquina la que se impone como personaje, traga a los seres concretos, para hacer aparecer el lenguaje en el que “se deja oír el infinito murmullo, el amontonamiento de las hablas ya dichas” y la obra literaria “sólo tiene que hablar como lenguaje que repite lo que ha sido dicho, y que, por la fuerza de su repetición, borra a la vez todo lo que ha sido dicho, y lo aproxima lo más cerca de sí [...]”.¹²

En toda escritura existe una idea matriz, un no-nato alojado en la víscera hueca que pulsa y puja sin cesar, tal como en la obra de Kafka, donde el horror al poder y al sometimiento encuentra múltiples y multiplicadas expresiones, desde *El artista del hambre* a *El Proceso*; desde sus cartas a sus diarios; de *El Castillo* a *La Carta al Padre*. Máquina escritural sostenida por una frase escueta y estricta.

Al igual que Raymond Roussel, a quien Foucault lee incansablemente algún tiempo de su vida. Roussel, según Foucault, trabaja con lo ya dicho, con un mundo en que todo está tramado y entrelazado por el discurso, esa es su matriz, pero “un ya dicho que es una frase que se encuentra por casualidad, leída en un anuncio o hallada en un libro” [...] “¿Qué hace Roussel? Toma las frases más cotidianas, escuchadas de repente, tomadas de una canción, leídas en una pared. A partir de estos elementos construye las cosas más absurdas, sin ninguna relación posible con la realidad”.¹³ Este es su juego perverso.

Esa idea matriz que pulsa el procedimiento, al mismo tiempo lo exige, conmina su existencia, en tanto sin matriz el procedimiento no podría darse y la matriz sólo hace su aparición a través del procedimiento que es su forma de expresión, y al mismo tiem-

¹² Michel Foucault, “Lenguaje y Literatura”, Primera Sesión, en *De lenguaje y literatura*, trad. de I. Herrera Baquero, Paidós, Pensamiento Contemporáneo, Barcelona, 1996, p. 79.

¹³ Michel Foucault, “Archéologie d’une passion”, en *Dit et écrits*, IV, nrf Gallimard, París, 1994, p. 603.

po somete al procedimiento a controles estéticos precisos que regulan el imaginario y provocan una ética. Esos criterios estéticos y éticos son inseparables del procedimiento de la máquina escritural.

El hecho de saber, al leer un texto, que existe un procedimiento preciso de escritura, conduce al lector —según Foucault— más allá del placer, lo instala en una situación de incertidumbre, de tensión. El hecho de que se sepa que hay en el texto una especie de clave secreta introduce al lector a un juego más complicado, más ansioso e inquietante que si sólo lo lee por puro placer.

En *Las ciudades invisibles*, la idea matriz está presente, se impone, acompaña al lector, lo persigue, lo cerca, lo conmina a reparar en ella. El deseo es indecible, sólo existente en el decir. Pero el deseo antes que falta, o bien después de ella, o conjuntamente con ella es búsqueda, trayecto, es viaje. El deseo propone e impone el viaje y hace del ser deseante el viajero por excelencia.

Esa idea matriz, esa frase escueta produce una topografía, inventa una superficie plena de sedimentos semiológicos, crea un espacio, el espacio del lenguaje posible de ser cartografiado, y como en toda carta geográfica el elemento a tener en cuenta será la distancia entre un punto y otro, entre uno y otro accidente, ya no interesarán los puntos sino la red de sus relaciones. Distancia que el lenguaje lleva inscrito en sí mismo, al ser la distancia con las cosas, al ser la distancia misma.

Este proceder rompe con la representación, ya que no se trata de representar un objeto determinado sino que se busca “decir” lo que no puede ser dicho, forzar las formas expresivas para que éstas rocen, toquen lo inefable.

¿Un operador alegórico?, ¿alegoría como operador de la maquinaria? Para hacer hablar el deseo en tanto indecible, se requiere producir un mecanismo perteneciente a la máquina que desate la lengua, producción de un operador alegórico, una figura retórica que sirva para hacer hablar lo que no puede ser dicho, lo que es indecible. La alegoría puede cumplir tal función, decir lo otro y hablar de algo mientras se habla de otra cosa. En ello se centra su poder, esa fuerza irónica de decir algo diferente, y aun opuesto a lo que parece proponerse con ella. De esta manera impide toda o cualquier totalización,

no permite que se absorba totalmente una memoria o recuerdo; “marca un exceso, es porque dice de otro modo algo *acerca de lo otro*”.¹⁴

El operador alegórico que utiliza Calvino para hablar del deseo indecible, no es más que una palabra escueta, un significante: la ciudad.

Al mismo tiempo que este operador alegórico une los fragmentos de discursos, provoca su difuminación, las ciudades se esparcen por doquier, son invisibles, soñadas... Son mucho más que ciudades, “son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican todos los libros de historia de la economía, pero estos trueques no lo son sólo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos”.¹⁵

La ciudad, alegoría del deseo, es narrada por el viajero, el ser deseante que recorre las calles y avenidas que abre el deseo, siendo el deseo el que impulsa el viaje y es éste el que construye el deseo, “tu afán que da forma al deseo toma del deseo su forma”.¹⁶

La ciudad remite a un *topos*, a un lugar, pero esas ciudades invisibles en que su *topos* es lingüístico y discursivo se reconocen por un nombre, siempre nombre de mujer. Mujer cuyo nombre no aparece en el orden de los símbolos, son muchas y ninguna, continente negro y oscuro que rechaza la nominación, que tiene todos los nombres para no alcanzar ninguno.¹⁷

La alegoría en tanto figura es como la huella de un fantasma, huellas precarias, escuetas, inasibles, también invisibles como nuestras ciudades; aparición furtiva, “presencia sin presente de un presente que, al regresar, sólo *ronda*”.¹⁸

La alegoría posee una fuerte capacidad narrativa, establece una singular relación con la memoria: por un lado sabe narrar, traer la

¹⁴ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 87. Sobre la cuestión de la alegoría ver muy especialmente capítulos I. “Mnemosyne” y II. “El arte de las memorias”.

¹⁵ Italo Calvino, *op. cit.*, p.15.

¹⁶ Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, Minotauro, Barcelona, 1974, p. 24.

¹⁷ Ver Jacques Lacan, *El Seminario 20, Aún*, Paidós, Buenos Aires, 1995. “Sólo hay mujer excluida de la naturaleza de las cosas que es la de las palabras...” p. 89.

¹⁸ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 74.

evocación y el recuerdo; por otro puede conducirnos a la amnesia, al olvido.

La alegoría lleva en sí misma su propia experiencia de temporalidad: “existe enteramente dentro de un tiempo ideal que nunca es aquí y ahora sino siempre un pasado o un futuro sin fin. [...] la alegoría aparece como un modo sucesivo capaz de engendrar duración como la ilusión de una continuidad que se sabe ilusoria”.¹⁹ Calvino lo hace explícito en su *Nota Introdutoria*: el libro evoca una idea atemporal de ciudad, pero al mismo tiempo la referencia constante no es otra que la ciudad moderna. El relato de lo que pareciera una ciudad arcaica, sólo adquiere sentido ante la presencia ausente de la ciudad actual; y al mismo tiempo las ciudades relatadas invocan un futuro, “son un sueño que nace en el corazón de las ciudades invivibles”.²⁰

Para que la maquinaria se ponga en movimiento es necesario que se cree un nuevo mecanismo que permita la difuminación de la alegoría, de esta manera la ciudad logra desplegarse; un número determinado de nuevos significantes tejidos con el anterior producen una tipología, toman cuerpo, se hacen figura, muestran su rostro atravesadas por la muerte o la memoria; por los nombres o los signos; por la levedad o el deseo; por el cielo, los ojos o lo oculto; por la continuidad o los cambios.

Las figuras describen al tiempo que construyen el espacio, y sirven, a su vez, de argumento, es el andamiaje mismo de la construcción literaria.

Las figuras retratan ciudades que entretejidas no alcanzan a mostrar el rostro mismo de “la ciudad”, sin poder producir la figura última, sólo sus múltiples caras, sus múltiples cuerpos, sus sombras internas o proyectivas.

Son retazos de discurso, arrebatos del lenguaje, las llamará Roland Barthes. “La palabra (figura) no debe entenderse en sentido retórico, sino más bien en sentido gimnástico o coreográfico [...] el gesto del cuerpo sorprendido en acción, y no contem-

¹⁹ *Ibid*, p. 90.

²⁰ Italo Calvino, *op. cit*, p. 15.

plado en reposo [...] lo que es posible inmovilizar del cuerpo tenso”.²¹

La figura no define, produce un argumento, un sumario, una exposición, un relato escueto; parte “de un pliegue del lenguaje articulado en la sombra”.

La sombra es un hecho de espacio y de luz, depende de la relación existente entre el punto desde el que un ojo ve e interpreta; el emplazamiento de una fuente luminosa y el de un objeto sobre el cual la mirada y la luz recaen. O bien la sombra está fuera del objeto y, siguiendo su contorno, se produce la silueta, pura superficie de sombra de la cual emerge la línea que la contiene en contraste con la luz; o bien la sombra será interna, afectará al objeto, producirá sensación de volumen, hará figura afectada por la luz y su propia sombra. Organización estricta de sentido inacabado, en un tiempo suspendido, “el gesto del cuerpo sorprendido en acción, y no contemplado en reposo...” Un reposo, una parada, la suspensión por un instante del fluir sin descanso del tiempo. Las figuras abren a otra gramática, aquella del verbo en infinitivo, presente que se escapa irremisiblemente, que deviene pasado y futuro incesantemente. La figura no conjuga el verbo, suspende el tiempo en un tiempo sin tiempo. Tiempo suspendido, jamás negado ni desaparecido, un presente que contiene el pasado y el futuro, subsistiendo uno, insistiendo el otro y un presente a la espera de su conjugación.

El mecanismo todavía no está totalmente concluido. Las figuras necesitan desplegarse, encontrar sus maneras de ser, sus formas expresivas, el espacio mínimo de límite de la materia para salir de lo in-formado. Las formas expresivas despliegan las figuras, y éstas, las figuras, se instituyen en el modo de las formas expresivas, su contención.

De tal manera que las figuras, en tanto el modo de la forma, se constituyen en las maneras en que se estructura una sustancia para ser ante lo otro.

²¹ Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI, México, 1984, p. 13.

En *Las ciudades invisibles*, esas formas de expresión de cada figura se despliegan en cinco formas expresivas para cada una de las once figuras en que se manifiesta la ciudad.

La máquina ha sido completada: una idea matriz, lo indecible del deseo, que pulsa por encontrar formas de expresión, alegorizado a través de la ciudad, metáfora de la mujer innombrable, sólo nombrada a través de nombres que no la nombran, figurada por la memoria, el deseo y los signos; por lo tenue o sutil, los cambios y la permanencia; los ojos, el cielo, lo oculto, la continuidad y los muertos. Cada figura halla cinco formas expresivas, cinco límites de la sustancia inasible.

Nueve capítulos en que se entrelazan las formas expresivas, diez formas expresivas en el capítulo de inicio y diez en el de cierre; los siete capítulos que se tejen entre la apertura y el cierre contienen cinco formas expresivas cada uno. Cada figura se repite a través de cinco formas expresivas siguiendo un orden estricto, cada forma se entrelaza con la siguiente forma de otra figura, de tal manera que la quinta repetición de una forma expresiva de una figura marca la desaparición de la forma y de la figura del montaje.

La aparición de las figuras es lenta, sigue un ritmo singular estricto, preciso, algo así como un canon que recuerda a Bach, en que el mismo tema se repite en diferentes “copias” que pueden cambiar ya sea de tono, de velocidad, en que aumentan o disminuyen el ritmo, en que invierten el tema, guardando estas inversiones una exacta y precisa proporción. Toda esta serie de juegos lógicos de tiempo, tonos, velocidades, aumentos o disminuciones de un mismo tema acoplados dan una visión diferente y paradójica de lo que separado sería exactamente lo mismo. Es el juego creativo al interior mismo de la rutina y la repetición.

Las formas expresivas, a su vez, son trabajadas a través de una serie de oposiciones: lo nuevo y lo viejo; arriba y abajo; profundidad y superficie; cielo y tierra; movimiento y reposo; luz y tinieblas; verdad y mentira; lo claro y lo oscuro... Las oposiciones pierden su carácter antagónico para volverse paradójicas, no hay una sin la otra, es una y la otra al mismo tiempo y a la vez. Copulación insistente de contrarios, donde la paradoja se naturaliza, olvida su carácter y se

transforma en función paradójica en la que se desplaza la escritura, rompiendo con ironía toda lógica binaria. Se produce una estabilización de los contrarios como función “natural” descriptiva.

Un elemento más de la maquinaria susurrante: el contra-punto musical impuesto por el simulacro de diálogo entre dos pseudo-personajes de la trama. En esta conjunción de voces diferentes contrapuestas, la del nómada y el sedentario, pronto se invierten, ya que el viajero no ha salido jamás de las puertas de su ciudad, Venecia, repite su ciudad ante todo lo nuevo, es su modelo e ideal; en tanto que el sedentario no hace más que ser nómada sin moverse de su jardín... sus viajes ricos en intensidad serán pobres en extensión.

En todo contra-punto lo que importa es el punto de donde emergen las voces, en toda oposición lo que interesa es el punto en que se ubican los contrarios, contradictorios y antagónicos; al encontrar la paradoja su función paradójica, al hacer a la paradoja parte de la máquina convirtiéndola en función, ya no interesan los puntos de oposición ubicados en espacios enfrentados, sino su relación, el espacio intermedio, ¿la ciudad de Bauci que, como dice Calvino, algunos semiólogos estructuralistas encontraron en ella la clave de su libro? ¿Bauci en tanto imagen misma de la ausencia?, o bien, quizá buscar la forma expresiva más circundante de la relación entre punto y punto, entre accidente y accidente en ese mismo capítulo que según Calvino, en tanto lector de su propio libro, es la “zona más luminosa” de su texto. Se quiere creer que Calvino hace referencia a la ciudad de Ottavia, una ciudad leve y tenue, ciudad de relación entre dos puntos y, en ese sentido, ciudad del medio, del entre-dos:

Si queréis creer, bien. Ahora diré cómo es Ottavia, ciudad-telaraña. Hay un precipicio entre dos montañas abruptas: la ciudad está en el vacío, atada a las dos crestas con cuerdas y cadenas y pasarelas. Se camina sobre los travesaños de madera, cuidando de no poner el pie en los intervalos, o uno se aferra a las mallas de cáñamo. Abajo no hay nada en cientos y cientos de metros: pasa alguna nube; se entrevé más abajo el fondo del despeñadero.

Esta es la base de la ciudad: una red que sirve de pasaje y de sostén. Todo lo demás, en vez de elevarse encima, cuelga hacia abajo: escaleras de cuerdas, hamacas, casas hechas en forma de saco, percheros, terrazas con navecillas, odres de agua, picos de gas, asadores, cestos suspendidos de cordeles, montaleféricos, lámparas de luces, macetas con plantas de follaje colgante.

Suspendida en el abismo, la vida de los habitantes de Ottavia es menos incierta que en otras ciudades. Sabes que la red no sostiene más que eso.²²

El espacio construido en *Las ciudades invisibles*, en términos de Deleuze y Guattari, no sería más que un espacio liso, nómada en el que se desarrolla una máquina de guerra en oposición al espacio instaurado por el aparato de estado, en tanto espacio estriado. No es una simple oposición, sino que existen en combinación y entrelazados un espacio con el otro, no hay uno sin el otro: el espacio liso es continuamente atravesado por el estriado que busca siempre imponer sus huellas en lo liso horadándolo con sus códigos; en tanto que el espacio estriado, atravesado por el afán del espacio liso, no deja de derribar fronteras, alisarse, producir líneas de fuga que abren nuevos espacios. Es la vocación de nomadismo de todo espacio para salir de sus fronteras, por alisar lo estriado, por buscar espacios de gestación de la libertad.²³

Calvino construye en *Las ciudades invisibles* un espacio estriado que no hace más que alisarse, produciendo, a su vez, un espacio liso que no deja de estriarse para alisarse a su vez; espacio con límites abiertos, las ciudades pueden proliferar hasta el infinito, indeterminadas, en continua producción, son esas y muchas más aún no imaginadas, aún por imaginar... Las ciudades hacen series, siendo la serie el mecanismo propio de la repetición que no conjuga el verbo dejándolo en infinitivo. Es repetición incansable, insensata, compulsiva de una única idea que se repite a sí misma bajo múltiples disfraces, que aparece una y otra vez in-vestida, re-vestida, trans-vestida.

²² Italo Calvino, *op.cit.*, p. 87.

²³ G. Deleuze y F. Guattari, *op. cit.*, pp. 483-510.

La serie no es más que la repetición machacona de una singularidad, siempre la misma, en sus variadas y múltiples máscaras y disfraces, y es en esa misma repetición que la singularidad se manifiesta y adviene la diferencia.

El espacio liso responde a coordenadas externas, nuevas que ingresan modificando siempre el espacio; crean una certidumbre indeterminada, una certeza móvil, en donde la certeza está en la movilidad, en lo que ingresa al espacio, y jamás en lo que está contenido por él.

Busca, como conquistador sin afán de conquista, ampliar los límites, alejarse del centro, cada singularidad se convierte en centro inestable, ironía de centro, un centro descentrando, capaz de violentar al mismo centro. El espacio liso refracta la imagen y la multiplica, no es un espejo que reproduce sino un mecanismo productor de imágenes múltiples y multiplicadas que encuentran su espacio y su lugar en series que se entrecruzan y se tejen como en un montaje cinematográfico.

Espacio singular el producido por la máquina de la escritura, haciendo evidente que la escritura no puede ser llevada adelante sin la presencia de un procedimiento estricto transido de valores estéticos que instauran una ética, ya lo hace explícito Roland Barthes al afirmar que la escritura es esencialmente “la moral de la forma, la elección del área social en el seno de la cual el escritor decide situar la naturaleza de su lenguaje [...] su elección es una elección de conciencia, no de eficacia. Su escritura es un modo de pensar la literatura”.²⁴

Hay que tener en cuenta que si bien el procedimiento es imprescindible para la producción textual, sin él no existiría, tampoco es garantía, “No puedo evitar pensar en lo que dijo Roussel: ‘De la misma manera que con las rimas se pueden hacer malos y buenos versos, con este procedimiento se pueden hacer obras malas y obras buenas.’”²⁵

La ficción ha concluido.

²⁴ Véase Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, México, 1973, p. 23.

²⁵ Michel Foucault, “Arquéologie d’une passion”, *op. cit.*, p. 602.