

## Literatura comparada a partir del emblema del cristal

Livia Grotto  
UNICAMP / FAPESP

### Resumen

Las obras de Jorge Luis Borges y Ramón Gómez de la Serna, tan dispares entre sí, fueron unificadas y sintetizadas por medio del emblema del cristal en el ensayo "Exactitud" (*Seis propuestas para el próximo milenio*) de Italo Calvino. El objetivo aquí es profundizar lo que en el ensayo de Calvino es una sugerencia para, enseguida, evaluar cuáles son los cambios y las implicaciones críticas de esta nueva mirada para el campo de la literatura comparada. Al elegir un símbolo plástico-literario, que conciliaría regularidad espacial, fuerte noción estética, limpidez y claridad, Calvino subsume la importancia del estudio de las fuentes e influencias, del contacto entre los escritores y sus lecturas recíprocas, de las diferencias y determinaciones nacionales, del valor que ocupan en la literatura universal y de las analogías, de las ideas de parentesco y de filiación en un modo de observación común entre ciertos escritores. Modo de observación preciso, aunque múltiple; finito, aunque con vistas al infinito, con predilección por las formas geométricas, las simetrías, series, combinaciones, proporciones numéricas. El contraste de las obras no se daría directamente, sino por una especie de triángulo que se reporta a ellas y al emblema del cristal. Parte de esta lectura triangular es ejemplificada en los libros *Historia universal de la infamia* de Borges y *Doña Juana la loca, Superhistoria* de Ramón Gómez de la Serna.

**Palabras clave:** Jorge Luis Borges – Ramón Gómez de la Serna – Italo Calvino – literatura comparada – cristal

"Io tenevo dietro a Vug con l'animo diviso tra felicità e timore: felicità a vedere come ogni sostanza che componeva il mondo trovasse una sua forma definitiva e salda, e un timore ancora indeterminato che questo trionfare dell'ordine in fogge tanto varie potesse riprodurre su un'altra scala il disordine che ci eravamo appena lasciati alle spalle."

Italo Calvino

El interés por los minerales vulgarmente agrupados bajo el nombre de cristales es relativamente reciente. Data del siglo XVII, cuando el astrónomo, matemático y físico holandés Christiaan Huygens (1629-1695), y simultáneamente el profesor de Copenhague Rasmus Bartholin (1625-1698) se preguntaron sobre sus facultades observando un extraño efecto. El cristal de calcita reenviaba dos imágenes que él mismo recubría. Cuando era girado, una imagen seguía inmóvil y la otra rodaba. El rayo que captaba el movimiento fue llamado "extraordinario" por Bartholin. Tiempo después, el francés René Just Haüy (1743-1822), considerado el pionero de los estudios de mineralogía, al romper la calcita obtuvo sólidos semejantes al poliedro inicial, lo que, sumado a otras observaciones, lo llevó a creer que la estructura de los cristales tendía a la regularidad, a la proporcionalidad, a la direccionalidad de las fuerzas, a la estabilidad y a la enumerabilidad del conjunto resultante del proceso de fragmentación. De ahí en adelante, los estudios devinieron más complejos en el intento de describirlo, a través de la interacción de los campos de la mineralogía, la química, la biología y sobre todo de la física y de la matemática, conociendo sus propiedades y los componentes que aseguraban la repartición geométrica de sus partículas.

Más reciente es el uso del cristal como emblema o metáfora que reparte los saberes y delimita un tipo de estética. El escritor Italo Calvino (1923-1985), considerándolo estéticamente, reunió a ciertos escritores que, aunque representantes de un gusto minoritario en las artes en general, no tendrían menor importancia, bastando la

simple mención de sus nombres: Paul Valéry, Wallace Stevens, Gottfried Benn, Fernando Pessoa, Ramón Gómez de la Serna, Massimo Bontempelli, Jorge Luis Borges. El cristal como modelo de belleza sería una forma perfecta que denotaría varios aspectos en común: ideas, estilos, sentimientos. En las ciencias sería uno de los ejes que separan los campos de estudio, principalmente a partir del siglo XX.

Según Massimo Piatelli-Palmarini, en la introducción de un libro que reúne debates entre Piaget y Chomsky realizados en 1975, los programas de investigación adeptos del cristal o de la llama seguirían selecciones que confieren orden a la producción científica de acuerdo con juicios "casi estéticos". Más aún, sus núcleos estarían vinculados a diferentes "compromisos ontológicos". Piaget actuaría en favor de la llama, imagen de la constancia a pesar de una incesante agitación, pues creía que la genética sería receptáculo del medio ambiente y que una especie de orden global podría ser prevista con base en los efectos y en las interacciones. *Grosso modo*, Piaget defendía que la estructura del fenotipo, o sea, la manifestación visible de los genes, podría ser transferida al genotipo, o sea, la composición genética de cada individuo. El paradigma del cristal estaría en el otro extremo –en el cual Chomsky se incluiría. De acuerdo con él, habría una tendencia universal de todo sistema a alcanzar su estado de equilibrio, de ahí la imagen de invariancia y de regularidad. En el camino opuesto a la llama, el genotipo determinaría el fenotipo. De un lado, por lo tanto, tendríamos la llama, Piaget, el énfasis en el proceso; de otro el cristal, Chomsky, el énfasis en la estructura y en los esquemas innatos.

Aún según Piatelli-Palmarini, los compromisos ontológicos del programa racionalista o del cristal articularían:

...la confianza inquebrantable en la abstracción (motivada y gobernada por teorías) y el presupuesto de que se puede llegar a una descomposición no-arbitraria. La estrategia de la descomposición consiste en delimitar los diferentes dominios del universo mental, compartimentarlos uno a uno, con el fin de reducir al mínimo, o mismo anular, toda y cualquier interacción, y, después, estudiar las estructuras de base por métodos específicos y eficaces. (1983: 20)

De vuelta a Calvino, percibimos en las palabras de un conocido ensayo, "Cibernética y fantasmas, apuntes sobre la narrativa como proceso combinatorio" (1984), la misma búsqueda por lo complejo con base en divisiones. El escritor advierte que el mundo debe, cada vez más, entenderse como "*discreto*", no como "*continuo*". Eso significa que estaría compuesto por partes artificialmente separadas; una serie de estados discontinuos, de combinaciones, de impulsos sobre un número finito. "Toda división en partes tiende a dar del mundo una imagen que se va intrincando, de la misma forma que, negándose a aceptar un espacio continuo, Zenón de Elea terminó por concebir entre Aquiles y la tortuga una subdivisión infinita de puntos intermediarios" (Calvino 1984: 15).

Para Calvino, la literatura sería un campo transdisciplinar en busca de una integración perdida en un período de aumento de la especialización y, por lo tanto, de fragmentación del saber, durante el Renacimiento. En procura de esta reintegración – que no pretende la simplicidad, sino la mayor complejidad posible– el escritor recurre a la ciencia anterior a los experimentos, cuando el discurso escrito se identificaba con el conocimiento en sentido amplio, o sea, cuando la literatura era considerada fuente y no objeto del saber. Cuando, en otras palabras, la ciencia –por medio del discurso y de la abstracción– aún testeaba nuevas visiones del mundo, experimentando diversas narrativas y modos de interpretar la realidad. Época de una "literatura como filosofía natural", y de una cosmología anterior a la modernidad.

Siguiendo el paradigma del cristal, nos encontramos con la noción de que el organismo impone su forma de organización en lugar de extraerla del ambiente. Imaginando la transposición de esa concepción de mundo para la teoría y la crítica literarias, veríamos algunos criterios dislocados: el estudio de las fuentes e influencias, el

contacto entre los escritores y las lecturas recíprocas, las diferencias y determinaciones nacionales, el valor que ocupan en la tradición, los temas y la filiación –todos rasgos fundamentales para el análisis que pasarían a un segundo plano. Si el organismo impone su forma de la misma manera que el escritor y la obra construyen un mundo ficticio, del interior para el exterior –como recuerda Cortázar (1969) en un ensayo sobre la génesis del cuento–, todos esos criterios extrínsecos a la obra dejan de funcionar para dar lugar a un estilo y a una estructuración interna.

Al elegir un símbolo plástico-literario, que conciliaría regularidad espacial, fuerte noción estética, limpidez y claridad, Calvino señala una inclinación común entre escritores muy diversos que no constituyeron un movimiento, en muchos casos no se conocieron ni fueron lectores recíprocos. Es más, se trata de escritores que no tienen temas similares. Esa predilección participaría, antes, de un movimiento macro-estructural de revalorización de los procesos lógico-matemático-metafísicos ocurridos en el siglo XX, cuando hervían los debates sobre nuevos conceptos matemáticos y geométricos, como los poliedros convexos, las cuatro dimensiones, Einstein y la definición del tiempo y de la simultaneidad como grandezas relativas. Si el esfuerzo de Calvino parece, en cierto sentido, violento y generalizante, también se debe reconocer en ello un nuevo aliento de investigación para la literatura comparada, entendida como un sistema de tendencias. Así, un texto no sería directamente confrontado con otro, sino a partir del cristal, en una especie de triángulo. En dos de los vértices estarían las obras; en el otro, el emblema.

Su definición es suficientemente autoritaria como para que la lectura no se torne demasiado inestable. El emblema del cristal, al fin, estaría relacionado con la exactitud, definida por Calvino (2007) en un ensayo homónimo. La exactitud contempla un diseño de la obra bien definido y calculado; la evocación de imágenes nítidas, incisivas, memorables, y un lenguaje preciso, pues cincela los puntos expresivos con fuerza cognoscitiva e inmediata. Para entregar las "tonalidades del pensamiento y de la imaginación", no debe ser aproximativo, casual, negligente, automático, genérico, anónimo o abstracto. La exactitud y la inexactitud, el orden y el desorden, la atracción y la repulsión por lo infinito serían polos de la tradición elegida por Calvino para combatir un exceso de imágenes y sentidos ya vacíos y amorfos, típicos del mundo contemporáneo. La producción de los escritores citados por él cristalizaría lo existente bajo una forma, una "zona de orden", una perspectiva. Nada, sin embargo, sería fijo o definitivo, sino vivo como un organismo, pues, según explicaría Calvino después de los estudios que hizo sobre el cristal, éste sería el puente entre el mundo mineral y la materia viva.

De los tres aspectos privilegiados por Calvino en las obras de los partidarios del "emblema del cristal" –estructura, evocación de imágenes nítidas y lenguaje preciso– me voy a detener en los dos últimos, casi inseparables, en trechos de dos libros: *Historia universal de la infamia*, el primer libro de relatos de Borges, y *Doña Juana la loca, Superhistoria* de Ramón Gómez de la Serna, publicado por primera vez en Buenos Aires en 1944. Presentaré una escena de cada libro por razones de espacio, pero el "emblema del cristal" podría ser percibido en diversos fragmentos, incluso lidiando con el humor, pues en ambos existen momentos simultáneamente dramáticos y cómicos.

Una de las escenas pertenece a "La viuda Ching, pirata" de *Historia universal de la infamia*, la otra a "Doña Urraca de Castilla" de *Doña Juana la loca, Superhistoria*. En el relato de Borges, como se sabe, la viuda Ching se rinde a la Escuadra Imperial después de ver posar en el agua y en las cubiertas enemigas, durante algunos días consecutivos, plegados de papel y de caña que representaban dragones. Sin motivos claros, cree que se trata de la escenificación de una fábula sobre un dragón que protegía a una zorra, a pesar de la ingratitud de ésta. Cito el trecho en que, finalmente, la Viuda Ching se entrega:

Se adelgazó la luna en el cielo y las figuras de papel y de caña traían cada tarde la misma historia, con casi imperceptibles variantes. La Viuda se afligía y pensaba.

Cuando la luna se llenó en el cielo y en el agua rojiza, la historia pareció tocar a su fin. Nadie podía predecir si un ilimitado perdón o si un ilimitado castigo se abatirían sobre la zorra, pero el inevitable fin se acercaba. La Viuda comprendió. Arrojó sus dos espadas al río, se arrodilló en un bote y ordenó que la condujeran hasta la nave del comando imperial. (Borges 2004: 309)

En "Doña Urraca de Castilla", de Ramón, la reina de España, que tenía como personalidad secreta ser un pájaro, justamente la urraca, es herida en uno de sus vuelos en torno al castillo. Estos son los fragmentos de aflicción, cuando está a punto de morir a causa de un flechazo:

Había llegado el presentimiento antes que la verdad.

¿Se podría distender como reina, o tendría que morir en incognitismo de urraca?

[...]

La reina lanzó su último suspiro mirando las copas de los árboles y las paralelas de los viñedos, que, sin que estuviese allí el infinito, se reunían al final de sus relejes y caminillos.

[...]

Las rastrojeras, la sombra que hay debajo de las hojas de parra, todo sabía de la existencia de la reina, y, lo más difícil en las reinas, también ella misma había sabido que existió. (Gómez de la Serna 2002: 355-356)

Noten que en ambos existe una fuerza emocional que se relaciona con la presencia de animales –los dragones, la zorra, la urraca. Además, porque estas escenas son distintivas para el desenlace, lo gestual es narrado con lentitud. La viuda Ching lanza sus espadas al mar, después se arrodilla y ordena que la entreguen a la nave imperial. Doña Urraca, mientras suspira, deja que su mirada recorra los campos hasta donde las señales de las ruedas del arado se cruzan.

Las dos mujeres, igualmente, al observar el paisaje destacan su percepción del infinito y relacionan el ambiente con el presentimiento del fin. Justamente los detalles – aparentemente sin sentido e inverosímiles– conducen a esa aprehensión de lo ilimitado y del fin. La luna sumada a la "misma historia, con casi imperceptibles variantes" de los plegados que vuelan en el cielo llevan, en Borges, a la conclusión de que "Nadie podía predecir si un ilimitado perdón o si un ilimitado castigo se abatirían sobre la zorra, pero el inevitable fin se acercaba". En Ramón Gómez de la Serna, "La reina lanzó su último suspiro mirando las copas de los árboles y las paralelas de los viñedos, que, sin que estuviese allí el infinito, se reunían al final de sus relejes y caminillos." Si por un lado la Viuda Ching comprende algo que está por encima de la comprensión del lector, tan por encima que ni llega a ser expresado (se dice, únicamente, "La Viuda comprendió"), también Doña Urraca entiende algo por encima de nuestros límites, o sea, su propia existencia. Cito: "todo sabía de la existencia de la reina, y, lo más difícil en las reinas, también ella misma había sabido que existió" (Gómez de la Serna 2002: 356).

Ese conocimiento intuido, pero imposible de seguir racionalmente –pues huye a las palabras de que disponemos para describirlo–, ese entendimiento vivido en el último instante, es descrito con un lenguaje que busca ser el más preciso. Es un vocabulario de detalles y analogías con respecto a los ciclos naturales que plantean lo abstracto y lo no-abstracto. Eventos que no fueron construidos por la narrativa y cuya observación es extraña: la luna que se pone llena de un rato a otro y se refleja en el agua también extrañamente rojiza o el registro tan excesivamente detallista de la sombra debajo de las hojas de parra. Estos pocos hechos, tomados como un tránsito mágico, más que delinear el ambiente pretenden empujar al lector hacia una zona de comprensión metafísica que sólo puede ser alcanzada por la fuerza simbólica. No separan, por lo tanto, los aspectos serios de los aparentemente fantasiosos para proveer esa idea de lo innominable y de lo inclasificable.

Fuerza parecida a la atribuida a los emblemas, cuya referencia está implícita en la expresión acuñada por Italo Calvino, "emblema del cristal". El emblema barroco, por ejemplo, estudiado por Mario Praz (1982) y Curtius (1996), entre otros, participa tanto de la configuración literaria cuanto de las artes plásticas, es una alegoría pictórica acompañada de un texto corto –un lema– que objetiva alguna enseñanza, verdad o intelección notable. El emblema es a la vez visto y leído y, por lo tanto, doblemente representado: visto mientras se lee.

Las citas de que me he servido para comparar los dos libros no ambicionan deshacer diferencias. Se investiga una aproximación poco explorada, también a través del establecimiento de una red de oposiciones. Entre éstas se puede incluir la recepción muy diversa de los dos. Borges se tornó conocido mundialmente, Gómez de la Serna tuvo su importancia restringida a la literatura española y a la historia de las vanguardias. Por eso su obra –extensa, heterogénea y que dispone del humor aliado al drama como particularidad armonizadora– fue bien estudiada sólo con respecto a los años 20. La de Borges es concisa, bien sucedida en cada publicación (si no en el momento, al cabo de los años), de tono contenido y cerebral, objeto exhaustivo de comentarios e investigaciones. A pesar de ello, algunas coincidencias no pueden ser obviadas. Los dos se conocieron en Madrid en el período de la vanguardia y fueron lectores recíprocos, como confirman algunos artículos, reseñas, cartas y declaraciones. Coincidentemente, fueron por primera vez mencionados en Francia gracias a Valéry Larbaud. Más tarde, mantuvieron contacto en Buenos Aires, adonde Gómez de la Serna se mudó, huyendo de la Guerra Civil Española en 1936. Borges y el escritor español colaboraron en revistas comunes, tanto en España como en Argentina.

De forma más específica, por lo que se refiere a los libros, desde los títulos –*Historia universal de la infamia*, *Doña Juana la loca*, *Superhistoria*–, se extrae el tema de la Historia para inmediatamente rebatirlo. En Borges caminan lado a lado la grandiosidad de la "historia universal" y la infamia. En Gómez de la Serna está el término "superhistoria", preservando la referencia a la organización habitual de los textos históricos y al mismo tiempo marcando su superación. En los dos, se parte de la totalidad para fijar el detalle de algunas biografías, en un direccionamiento al pasado que se actualiza fragmentariamente. La precisión de experiencias particulares, inesperadas y finitas deforma la noción de todo. Los personajes, igualmente, han existido. Borges eligió bandidos célebres y pese a que Gómez de la Serna convoque reinas, princesas y caballeros, la nobleza es exaltada para ser desmitificada. Los dos libros exhiben digresiones, multiplicaciones de contextos, adjetivos plásticos, detalles significativos (la voz y la mirada, por ejemplo) y, finalmente, palabras como "artificio", "verosímil" e "inverosímil" que evidencian una reflexión sobre el quehacer literario. Aun así las coincidencias –del punto de vista de los estudios de las fuentes e influencias, del contacto entre los dos, del valor que ocupan en las historias literarias y aun del enfoque temático– serían innecesarias para Calvino (2007), que los ha reunido mediante el "emblema del cristal".

## Bibliografía

Borges, Jorge Luis (2004). *Historia universal de la infamia. Obras completas*, vol. I, 15ª ed., Buenos Aires, Emecé.

Calvino, Italo (1984). "Cybernétique et fantasmés, ou de la littérature comme processus combinatoire". *La machine littérature, essais*, trad. Michel Orcel et François Wahl, Paris, Seuil, 11-29.

----- (2007). "Esattezza". *Lezioni americane, sei proposte per il prossimo millennio*, 23ª ed., Verona, Mondadori, 63-88.

Cortázar, Julio (1969). *Último round*, México, Siglo XXI.

Curtius, Ernst Robert (1996). *Literatura européia e Idade Média latina*, trad. T. Cabral e P. Rónai, São Paulo, Hucitec, Editora da USP.

Gómez de la Serna, Ramón (2002). *Doña Juana la loca, Superhistoria (y otras seis novelas superhistóricas)*. *Obras completas XIII*, edición de I. Zlotescu, Barcelona, Opera Mundi, Círculo de Lectores Galaxia Gutenberg.

Praz, Mario (1982). "Ut pictura poesis". *Literatura e artes visuais*, trad. J. P. Paes, São Paulo, Cultrix, Edusp, 1-27.

Schmitt-von Mühlenfels, Franz (1984). "La literatura y las otras artes", Schmeling, M. *Teoría y praxis de la literatura comparada*, trad. I. Torres Corredor, Barcelona, ALFA, 184-186.