

*Palomar*



## NOTA PRELIMINAR<sup>1</sup>

*La primera edición de Palomar apareció en el sello Einaudi en noviembre de 1983<sup>2</sup>. El texto que aquí presentamos — inédito durante años hasta su inclusión en el volumen Romanzi e racconti (Mondadori, Milán 1992)— fue redactado por Calvino en el mes de mayo de 1983 para la New York Times Book Review, que había pedido a escritores de todo el mundo*

---

<sup>1</sup> Esta *Nota preliminar*, compuesta de un aviso en cursiva del editor original italiano Oscar Mondadori y del texto del propio Calvino elegido por los herederos y los editores italianos para ejercer de prefacio al libro desde la primera edición en Mondadori, de 1994, forma parte de los paratextos introductorios de la edición italiana actual [Oscar Mondadori, Mondadori Libri, Milano, 2015], en los que figura como ‘Presentazione’ que precede a una extensa y meticulosa ‘Cronologia’, a una ‘Bibliografia essenziale’ y a un posfacio a cargo del poeta Seamus Heaney que corresponde a la reseña que el Nobel publicó en *The New York Times* en septiembre de 1985, con ocasión de la publicación de la traducción inglesa de la novela, a cargo de William Weaver, en Harcourt Brace Jovanovich.

<sup>2</sup> *Palomar* es la última novela publicada en vida por Calvino, y su aparición supone la última vez que el autor publica en la editorial Einaudi en la que tantos años trabajó y que pasaba en aquel momento por una grave crisis financiera, por lo que hay que entender como un gesto solidario que Calvino aceptase seguir en el sello que lo arropó. Más tarde, en 1984, ya fue la editorial Garzanti la que en otoño sacó a la luz *Collezione di sagbia y Cosmicomiche vecchie e nuove*. Calvino murió la noche del 18 al 19 de septiembre de 1985 de un ictus del que no pudo recuperarse, y los títulos que siguieron aparecieron a título póstumo.

*un comentario sobre el libro que entonces tuviesen entre manos. Sin embargo, en el número del 12 de junio de 1983 de la revista norteamericana solo se recogen unas cuantas líneas dedicadas a Palomar.*

La idea inicial<sup>3</sup> fue la de construir dos personajes: el señor Palomar y el señor Mohole. El nombre del primero lo tomo de Mount Palomar<sup>4</sup>, el famoso observatorio astronó-

---

<sup>3</sup> Calvino se complace una vez más en revelar los entresijos de su obra, sus elecciones y descartes, los estadios del proceso creativo, no en vano su interés por la crítica literaria y por la teoría de la novela fue muy temprano, y se consolidó durante su estancia en París, desde el verano de 1967 a 1980, merced a su relación con el estructuralismo y con Queneau, Perec y otros miembros del grupo experimental Oulipo, que aumentaron su propensión a reflexionar acerca de la técnica, los mecanismos creativos y los géneros literarios. El primer manifiesto del Oulipo fundado por Le Lionnais, publicado en 1963, menciona aspectos de la creación literaria que Calvino tendrá muy en cuenta, *cf.*: «Toda obra literaria se construye a partir de una inspiración [...] que debe acomodarse a una serie de restricciones y procedimientos que se insertan unos en otros como muñecas rusas. Restricciones de vocabulario y de gramática, restricciones vinculadas con las reglas de la novela [...], etc. ¿Deberíamos conformarnos con estas herencias, negándonos [...] a imaginar fórmulas nuevas? [...] Creemos que no», François Le Lionnais, «La Lipo. (Primer manifiesto)», R. Queneau, G. Perec, F. Le Lionnais, I. Calvino, H. Mathews y otros, *Oulipo. Ejercicios de literatura potencial*, Caja Negra, Buenos Aires, 2016, págs. 34-35. Calvino en seguida suscribió los postulados del grupo haciéndolos suyos, *cf.*: «Io condivido ancora quest'idea fondamentale dell'Oulipo: ogni opera letteraria si costruisce sulla base di costrizioni, di regole del gioco autoimposte», Italo Calvino, «Leggere i romanzi», *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, Mondadori, Milán, 2012, pág. 434. Una obra tan sintética como *Palomar*, y tan sujeta a la contención y la supresión, obedece muy especialmente a las convicciones de Le Lionnais. *Vid. infra* nota 24 y relaciónense con los experimentos formales del Oulipo la intención, varias veces referida por Calvino, de desarrollar en *Palomar* la técnica de la descripción, y su voluntad de asociar cada uno de los tres capítulos del libro con tres modalidades del discurso, a saber, descripción, narración y meditación.

<sup>4</sup> Palomar Observatory, en Mount Palomar, en el condado de San Diego, California, Estados Unidos, es uno de los más antiguos y célebres observatorios astronómicos del mundo, sede en la actualidad de tres teles-

mico de California. El nombre del segundo es el de un proyecto de perforación de la corteza terrestre<sup>5</sup> que, de llevarse a cabo, llegaría hasta profundidades todavía desconocidas de las entrañas de la tierra. Los dos personajes debían seguir direcciones opuestas<sup>6</sup>: Palomar hacia arriba, hacia

---

copios y gestionado por el California Institute of Technology. *Vid.* <http://www.astro.caltech.edu/palomar/homepage.html>.

<sup>5</sup> Project Mohole fue, efectivamente, un intento de taladrar la Tierra en el mar con el objetivo de obtener una muestra del manto terrestre, emulando en cierto modo la aventura que concibió Jules Verne en su novela *Viaje al centro de la Tierra*. Iniciado a mediados de la década de 1950, fue abandonado en 1966 por falta de recursos económicos. *Cfr.* «Y tal vez en esta relación mía con el metro también tenga que ver la fascinación del mundo subterráneo: las novelas de Verne que más me gustan son *Las indias negras* y *Viaje al centro de la Tierra*», Italo Calvino, «Ermitaño en París», *Ermitaño en París. Páginas autobiográficas*, Ediciones Siruela, Madrid, 2004, pág. 194.

<sup>6</sup> El autor quiso, por consiguiente, establecer una tensión dialógica entre el personaje orientado a la exploración del cosmos y el que, por el contrario, se orientase hacia el conocimiento de la tierra, en un planteamiento dual que reproducen con fidelidad los dibujos de Tullio Pericoli que figuran en la introducción, la observación desde arriba hacia el suelo y, en oposición, la observación desde abajo hacia el cielo. Pese a que finalmente solo salió adelante el personaje del señor Palomar, sus exploraciones a lo largo de los breves capítulos cumplen ambos objetivos, la observación del mundo —en «Lectura de una ola», «Los amores de las tortugas» o «El césped infinito»— y la del cosmos —en los tres textos que constituyen «Palomar mira el cielo»—. No debe obviarse que esta dualidad de personajes, cuya genealogía narrativa se remonta a Hansel y Gretel —Calvino estuvo siempre especialmente interesado por los cuentos populares, que editó y de los que estudió su morfología, y este, recopilado por los hermanos Grimm, no le pasó desapercibido—, Don Quijote y Sancho Panza, a Bouvard y Pécuchet o a Narciso y Goldmundo, los protagonistas de la novela de Hermann Hesse de 1930, no solo no podía tomarse por gratuita o caprichosa en un autor con la cultura y el conocimiento de la tradición de Calvino, sino que hay que vincularla a la estructura trimembre de los capítulos del libro, que no en vano son tres y cada uno constituido por una tríada de relatos, en un sistema formal de divisiones y de asociaciones que pertenecen a la cultura aritmética y combinatoria del mencionado grupo Oulipo al que, como señalamos en la introducción, perteneció Calvino, y que el propio autor revela asimismo

el exterior, hacia los multiformes aspectos del universo; Mohole hacia abajo, hacia lo oscuro, hacia los abismos interiores. Me proponía escribir diálogos basados en el contraste entre los dos personajes, aquel como observador de las pequeñeces de la vida cotidiana<sup>7</sup> desde una perspectiva cósmica, este sin más afán que el de descubrir lo que yace debajo para solo contar verdades molestas.

Intenté escribir un diálogo sobre el secuestro de personas: corrían los años en que en nuestro país esa peste empezaba a ser la más rentable de las industrias. El señor Mohole afirmaba que los únicos que se podían sentir seguros eran los sujetos a los que nadie quería y por los que nadie paga-

en la breve nota que el lector encuentra a continuación del prolegómeno del autor, y que asocia cada una de las tres partes con una técnica pretendidamente distinta. *Vid.* el artículo citado, «Cibernética y fantasmas. (Apuntes sobre la narrativa como proceso combinatorio)», *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, Tusquets, Barcelona, 1995, págs. 186-203.

<sup>7</sup> Calvino revela desde buen principio que el señor Palomar va a pretender alcanzar lo eterno trascendente desde lo presente cotidiano. Heidegger se ocupa de esta cuestión y anota que «en la *cotidianidad* de nuestra existencia dejamos que lo ente venga a nosotros y esté presente en una peculiar indiferenciación. No es que todas las cosas se nos mezclen de modo indiferenciado: al contrario, somos receptivos para la multiplicidad del contenido de lo ente que nos rodea. [...] Que lo ente pueda estar manifiesto en esta homogeneidad allanada de lo justamente presente le da a la cotidianidad del hombre la seguridad y la firmeza peculiares, y garantiza la facilidad del tránsito, necesaria para la vida cotidiana, de un ente a otro [...]. Nos subimos al tranvía, hablamos con otros hombres, llamamos al perro, miramos las estrellas, con un estilo: hombres, vehículos, hombres, animales, astros, todo en una homogeneidad de lo justamente presente [...]. Tan solo debemos aprender a ver que, *a partir de la cotidianidad*, son posibles, es decir, *pueden despertarse, relaciones fundamentales de la existencia del hombre para con lo ente*, de lo cual él mismo forma parte. [...] Hay que recordar los diversos modos como el hombre está traspuesto en el otro hombre, en los animales, en lo viviente en general», Martin Heidegger, «Exposición temática del problema del mundo por vía de la discusión de la tesis: “El hombre es configurador de mundo”», *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*, Alianza Editorial, Madrid, 2007, págs. 333-334.

ría jamás un rescate; por consiguiente, la malevolencia recíproca era el único fundamento posible de la sociedad, mientras que el afecto y la compasión se convertían en el sostén del crimen, cuyo acicate lo encontraba precisamente en dichos sentimientos. Así las cosas, releí lo que había escrito, hice una bola con la hoja y la tiré a la papelera, como hago cada vez que sospecho que estoy escribiendo algo sobre lo que tarde o temprano me podría arrepentir<sup>8</sup>. Ahora

---

<sup>8</sup> Calvino se complace en tematizar y ficcionalizar el propio proceso de creación literaria, como ya hizo en el breve texto que sirve de epílogo de la edición príncipe de *El castillo de los destinos cruzados* (1973), *cfr.* «En varias reanudaciones, con intervalos más o menos largos en estos últimos años, me metí en ese laberinto que me absorbía por completo [...]. De golpe decidía renunciar, plantaba todo, me ocupaba de otras cosas: era absurdo seguir perdiendo el tiempo en una operación cuyas posibilidades implícitas ya había explorado y que solo tenía sentido como hipótesis teórica. [...]. Empezaba de nuevo a componer esquemas, a corregirlos, a complicarlos, me empantanaba otra vez en esas arenas movedizas, me encerraba en una obsesión maniática. Algunas noches me despertaba y corría a anotar una corrección decisiva, que luego acarrearía una cadena interminable de desplazamientos. Otras noches me acostaba con el alivio de haber encontrado la fórmula perfecta, y por la mañana [...] la destruía», Italo Calvino, «Nota preliminar», *El castillo de los destinos cruzados*, Ediciones Siruela, Madrid, 2013, págs. 13-14 o, de forma aún más contundente y pormenorizada en relación con las falacias de la libertad creadora, en el conocido capítulo «Del diario de Silas Flannery» de su novela *Si una noche de invierno un viajero* (1979), *cfr.* «El estilo, el gusto, la filosofía personal, la subjetividad, la formación cultural, la experiencia vivida, la psicología, el talento, los trucos del oficio: todos los elementos que hacen que lo que escribo sea reconocible como mío, me parecen una jaula que limita mis posibilidades [...]. A veces pienso en la materia del libro que debo escribir como algo que ya existe; [...] el libro no debería ser sino el equivalente del mundo no escrito traducido a escritura. Otras veces en cambio me parece comprender que entre el libro que debo escribir y las cosas que ya existen puede haber solo una especie de complementariedad: el libro debería ser el contrapunto escrito del mundo no escrito», Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*, Ediciones Siruela, Madrid, 1993, págs. 191-192. Y constituye un memorable ejemplo de escritura autoconsciente el final de *El barón rampante*, espléndida

bien, ¿cómo iba a redactar los diálogos de Mohole si me embargaban escrúpulos de esa clase? Preferí arrinconar el proyecto para dejarlo madurar.

---

descripción de los avatares de la creación textual, *cf.* «De vez en cuando interrumpo la escritura y voy a la ventana. El cielo está vacío [...]. Era un bordado hecho sobre la nada que se parece a este hilo de tinta que he dejado correr por páginas y páginas, repleto de tachaduras, de remisiones, de borrones nerviosos, de manchas, de lagunas, que a veces se desgrana en gruesos granos claros, a veces se espesa en signos minúsculos como semillas puntiformes, ora se retuerce sobre sí mismo, ora se bifurca, ora enlaza grumos de frases con contornos de hojas o de nubes, y luego se atasca, y luego vuelve a enroscarse, y corre y corre y se devana y envuelve un último racimo insensato de palabras ideas sueños y se acaba», Italo Calvino, «El barón rampante», *Nuestros antepasados*, Ediciones Siruela, Madrid, 2004, pág. 319. Con cierta frecuencia la linde que divide lo ensayístico y lo meramente ficcional queda en Calvino desdibujada, y en cualquier caso la metaficción y los comentarios acerca del propio proceso creativo adquieren en su obra una dimensión insólita, no en vano decide a menudo añadir paratextos, en especial breves textos que hacen las veces de prefacios o de proemios a sus propias obras, explicando su gestación, las dificultades de la composición del texto, de decidir su estructura, de llevar a cabo, en fin, la tarea de concebir el texto. *Cfr.* Gérard Genette, *Umbrales*, Siglo Veintiuno Editores, México, 2001, págs. 7-8, «El texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones [...] que lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo*, en el sentido habitual de la palabra, pero también [...] por *darle presencia*, por asegurar su existencia en el mundo, su ‘recepción’ y su consumación. [...] El paratexto es para nosotros aquello por lo cual un texto se propone como tal a sus lectores [...]. Se trata de un *umbral* o —según Borges a propósito de un prefacio— de un “vestíbulo”, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder. “Zona indecisa” entre el adentro y el afuera [...], constituye una zona no solo de transición sino también de *transacción*: lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio de una lectura más pertinente». Calvino —estudioso, antólogo, editor, conferenciante, traductor— se sirve de forma habitual de paratextos con los que acompaña sus textos, y la “Nota preliminar” es la más habitual, una práctica que *estates* y editores han convenido en continuar una vez desaparecido el autor.

Empecé a escribir fragmentos<sup>9</sup> dedicados solo al señor Palomar, personaje que persigue la armonía en medio de un mundo todo él estruendo y miserias<sup>10</sup>. Los publicaba en el

---

<sup>9</sup> La arquitectura de *Palomar* es fragmentaria, y el texto crece mediante un mecanismo preciso de agregación que maneja episodios que ordena y combina más desde una intención formal que desde una lógica semántica. Así, la obra genera la impresión de ser un conglomerado y de estar compuesta por narraciones que bien pudieran ocupar un lugar distinto, pues no impera ni la linealidad —puede el lector hacer la prueba de leer la obra en un orden aleatorio y no se encontrará con grandes perjuicios— ni el orden lógico. Adviértase, por ejemplo, que en el primer capítulo en realidad es del todo indiferente el orden en que figuran los tres relatos, «Palomar en la playa», «Palomar en el jardín» y «Palomar mira el cielo», pudiéndose leer intercambiando el orden. La excepción a esta constatación se encuentra en los tres relatos de la tercera parte del tercer capítulo, «Las meditaciones de Palomar», que sin duda deben ocupar esa posición final porque se comportan como colofón.

<sup>10</sup> No tuvo el autor inconveniente, en su texto para *The New York Review of Books* que figura como nota preliminar de la edición original y de la nuestra, en brindarle al lector una síntesis del sentido último de su libro, ese tipo en busca de la armonía en un mundo trastornado y estridente que tan cerca está del propio autor y que hemos visto que Calvino reconoció que no es sino una proyección de sí mismo, una suerte de *alter ego* en quien se reconoce o con quien se identifica en buena medida el autor. 'Armonía' es una voz sumamente frecuente en el texto de *Palomar*, no en vano encarna el sosiego interior y la comunión y correspondencia del individuo con el mundo a la que aspira el protagonista. Téngase presente, por otro lado, que Calvino tuvo en cuenta la teoría de la armonía de las esferas de Pitágoras, que asegura que el universo está gobernado según determinadas proporciones numéricas, y a la vez la concepción que tenía el irónico Galileo de un mundo armonioso a pesar de sus inevitables mutaciones o alteraciones —a su juicio negadas únicamente por quienes pretenden obviar la muerte—, y a un tiempo de un mundo descifrado y ordenado por la óptica, la geometría, el razonamiento y el alfabeto, que permite transcribirlo y transmitir las reflexiones y argumentos del que lo contempla, condiciones que permiten una lectura escrupulosa de la naturaleza como la que aspira a alcanzar el señor Palomar. *Vid.* Italo Calvino, «El libro de la naturaleza de Galileo», *Por qué leer los clásicos*, Tusquets, Barcelona, 1992, págs. 91-97, un artículo publicado en 1985, fecha del fallecimiento del autor, apenas dos años después de que *Palomar* saliera a la luz, *cf.*: «La metáfora más famosa en la obra de Galileo

*Corriere della Sera*, periódico para el que entonces colaboraba, convencido de que en algún momento introduciría al señor Mohole —pero solo una vez que hubiese delineado bien el personaje de Palomar—, como ese contrapunto que antes o después debía imponerse por necesidad. Pero nada cambió. Seguía con Palomar, es decir, con un tipo de experiencias y de reflexiones que llegaban a mí de forma natural y que atribuía a aquel personaje, mientras que el señor Mohole se quedaba en el limbo de las intenciones. Dicho de otro modo, los pensamientos y razonamientos «en clave Mohole» que de vez en cuando se me ocurrían no llegaban nunca a traspasar el umbral que conduce a la necesidad de darles una forma escrita.

En los distintos proyectos de libro<sup>11</sup> que de cuando en cuando esbozaba como continuación de la serie Palomar,

---

[...] es la del libro de la naturaleza escrito en lenguaje matemático. “La filosofía está escrita en ese libro enorme que tenemos continuamente abierto delante de nuestros ojos (hablo del universo), pero que no puede entenderse si no aprendemos primero a comprender la lengua”, pág. 91. Para Calvino existe una proporción imprescindible entre la precisión del lenguaje con el que su narrador describe el modo en que Palomar escruta el mundo, y la capacidad de Palomar, esto es, del ser humano, de llegar verdaderamente a entender ese mismo mundo. Es axiomático que dominio del lenguaje conlleva el dominio del mundo. Es preciso añadir *Palomar* a la nómina de *libros del mundo* que se inició en la Edad Media y continuaron Cusa o Montaigne. *Vid.* Marco Belpoliti, «Un ojo en las ramas», María J. Calvo Montoro y Franco Ricci (eds.), *Italo Calvino: Nuevas visiones*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1997, págs. 39-49.

<sup>11</sup> Reconoce el autor que desde el primer momento tuvo la intención de reunir en forma de libro los distintos textos que, protagonizados por el señor Palomar, fue publicando tanto en el *Corriere della Sera* como en *La Repubblica*. El origen periodístico del personaje y de los textos que conforman el libro explica el carácter breve y episódico de *Palomar*; así como su estructura en apariencia abierta y en forma de enhebramiento, sarta o construcción escalonada (una forma engañosa que desmienten, por ejemplo, el último capítulo, dedicado a la muerte —el final de la obra coincide con el final de la existencia—, o la propia advertencia inicial

siempre tenía prevista una sección de «Diálogos con el señor Mohole», para la que solo contaba con el título. Arrastré el proyecto durante años, sin abandonar la idea de que la culminación del libro sería la aparición de aquel personaje antitético, sobre el cual todavía no había escrito una sola línea.

Únicamente al final comprendí que Mohole no era en absoluto necesario porque Palomar era *también* Mohole: el lado oscuro y desencantado que aquel personaje, bien dispuesto por regla general, anidaba en su interior no tenía la menor necesidad de exteriorizarse en otro. Me di cuenta entonces de que el libro estaba hecho: en efecto, en *Palomar* [...] no quedan trazas de lo que he contado hasta aquí<sup>12</sup>.

Se me podrá preguntar por qué en lugar de referirme al libro que he escrito, hablo del que no he escrito si encima entre ambos no hay nada en común. Es probable, con todo, que uno no pueda referirse a su propio libro (que no debería requerir explicaciones del autor) sino «en negati-

---

del autor de que el texto sigue una secuencia integrada por la descripción, la narración y la meditación, refutando cualquier conjetura de composición aleatoria o episódica). *Cfr.*: «Many of my books are made up of brief texts collected together, short stories, or else they are books that have an overall structure but are composed of various texts. Building a book around an idea is very important for me [...] My way of writing prose is rather closer to the way a poet composes a poem. I am not a novelist who writes long novels. I concentrate an idea or an experience into a short synthetic text that goes side by side with other texts to form a series», «Italo Calvino. The Art of Fiction. núm. 130», *The Paris Review*, 124 (otoño de 1992), <https://www.theparisreview.org/interviews/2027/italo-calvino-the-art-of-fiction-no-130-italo-calvino>.

<sup>12</sup> Sea el lector consciente de la importancia de las revelaciones que el propio autor lleva a cabo acerca del proceso creativo de *Palomar*, de los estadios de su construcción y de sus opciones descartadas, de la decisión final de no incorporar al personaje antitético de Mohole porque la antinomia que el autor perseguía ya se producía en el propio Palomar. No es frecuente que un autor atienda a cuestiones propias del proceso de escritura, no conformándose con comentar el producto final.

vo», es decir, hablando de los proyectos de libros que han sido descartados para llegar a este<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Cfr. George Steiner, *Gramáticas de la creación*, Ediciones Siruela, Madrid, 2011, págs. 139-140, «Hay muchísimos más bocetos y maquetas que obras; lo rechazado excede inmensamente a lo conservado y realizado. He aludido al reiterado sentimiento de frustración, de pena que el artista tiene respecto a la obra publicada o terminada; cada uno de esos componentes es la expresión inevitablemente reducida o disminuida de posibilidades más ricas y más interiores. Para el artista, cada obra maestra comunica una recurrente derrota. Atrofia con perfección aparente, pero fundamentalmente falaz, dejando tras de sí las ilimitadas intuiciones del taller inacabadas. En la creación, y desde luego esta podría ser la diferencia cardinal con la invención, las soluciones son mendigos comparadas con la riqueza del problema»; y Giorgio Agamben, «Che cos'è l'atto di creazione?», *Il fuoco e il racconto*, nottetempo, Roma, 2014, págs. 47-49, «Contrariamente a un equivoco diffuso, la maestria non è perfezione formale, ma, proprio al contrario, conservazione della potenza nell'atto, salvazione dell'imperfezione nella forma perfetta. Nella tela del maestro o nella pagina del grande scrittore, la resistenza della potenza-di-non si segna nell'opera come l'intimo manierismo presente in ogni capolavoro [...]. Già l'abito contraddice in qualche modo l'ispirazione, che proviene da altrove e per definizione non può essere padroneggiata in un abito. In questo senso, la resistenza della potenza-di-non, disattivando l'abito, resta fedele all'ispirazione, quasi le impedisce di reificarsi nell'opera: l'artista ispirato è senz'opera». Cfr. Italo Calvino, «Situación 1978», *Ermitaño en París. Páginas autobiográficas*, Ediciones Siruela, Madrid, 2004, pág. 211, «Cada vez que intento escribir un libro debo justificarlo con un proyecto, un programa cuyas limitaciones veo en seguida. Entonces lo acompaño con otro proyecto, muchos proyectos y acabo bloqueándome». Y asimismo Italo Calvino, «¿Por qué escribe usted?», *Mundo escrito y mundo no escrito*, Ediciones Siruela, Madrid, 2006, pág. 131, «¿Por qué escribo? Porque estoy insatisfecho con lo que ya he escrito y quisiera corregirlo de alguna manera, completarlo y proponer una alternativa. [...] Escribir siempre fue un intento de borrar algo ya escrito y poner en su lugar algo que aún no sé si lograré escribir». Y todavía Italo Calvino, «Detrás del éxito», *Ermitaño en París. Páginas autobiográficas*, Ediciones Siruela, Madrid, 2004, pág. 259, «Paso bastantes años sin publicar, trabajando en torno a proyectos que continuamente entran en crisis [...]. Yo siempre siento la necesidad de justificar el hecho de que escribo, el hecho de que impongo a los demás algo que extraigo de mi cabeza y de lo que siempre

*Palomar* aparece ahora como un libro de poco grosor, pero en el curso de su elaboración ha sentido varias veces la tentación de convertirse en enciclopedia, en «discurso del método», en novela. Sin embargo, en vez de extenderse, lo que ha hecho es reducirse y condensarse progresivamente. De entrada, disponía de los artículos que, bajo el epígrafe «El observatorio del señor Palomar», había escrito de forma esporádica para el *Corriere della Sera* entre 1975 y 1977, pero solo algunos de ellos valían para el libro, a saber, los basados en la atención a terrenos de observación limitados —una jirafa en el zoológico, el embate de una ola, el escaparate de una tienda— que se convierten en narración a través de una obsesión de plenitud descriptiva<sup>14</sup>.

---

estoy inseguro e insatisfecho». Calvino, que casi siempre escribía con su ligera Olivetti Lettera 22 y parecía teclear unas veces como artista y otras como teórico, coincide con Steiner en darle importancia a lo que pudo haber sido y no fue, y no a otra cosa juega en *Si una noche de invierno un viajero* proponiendo que sea el lector el que imagine las diez historias inconclusas que el autor primero inicia y al cabo de ciertas páginas lúdica y deliberadamente trunca. A vueltas con el proceso incierto y el producto inacabado, con el proyecto desechado, descartado: también por eso es Calvino un gran escritor contemporáneo.

<sup>14</sup> Calvino especula con la técnica y los géneros poniéndole al lector las cartas boca arriba en su partida de naipes literaria. En efecto, el desarrollo de una descripción obsesiva llevada a un límite genera una suerte de narración que la voz narrativa acaba de perfilar evitando la conversión poco menos que automática de esa descripción en un ejercicio de estilo que a buen seguro hubiese resultado enojoso. Cumple darle a la reivindicación de la descripción que pretende Calvino el valor que realmente tiene, toda vez que el propio autor inició su trayectoria literaria en el terreno de la novela (y de una novela de corte neorrealista), y que señaló que en el predominio del adjetivo en la frase, en detrimento del verbo o el nombre, reside el problema fundamental de la ficción italiana contemporánea, *cf.*: «el de los adjetivos es un tema que me preocupa [...]. Hace mucho tiempo que quiero demostrar que los males de la prosa italiana provienen del hecho de que el significado decisivo de la frase se remite de forma continua a los adjetivos, mientras que sustantivos y verbos se van

Esta y no otra es la «experiencia Palomar», presente también en otros artículos que originalmente publiqué en primera persona en el diario *La Repubblica* en los años siguientes, cada vez que se me presentaba la ocasión de describir, por ejemplo, las bandadas de aves migratorias que se veían en Roma en el mes de noviembre o los planetas contemplados a través de la lente de un telescopio. Desde hace mucho tiempo tengo el empeño de revalorizar un ejercicio literario caído en desuso y que se juzga inútil: la descripción<sup>15</sup>. Cuando tengo ganas de escribir sobre algo que he visto, procuro plasmar mis impresiones desde «la realidad»,

---

volviendo cada vez más genéricos y menos cargados de significado. Eso le quita a la prosa toda robustez: no se representa el mundo, sino que se hace su reseña», Italo Calvino, *La nube de smog*, Ediciones Siruela, Madrid, 2011, pág. 22. No se refiere, obvio es, a la frecuencia de uso sino al alcance o relieve de una forma sobre las otras dos, y en la constatación de esta presunta contradicción radica precisamente la grandeza de un escritor que conoce la materia prima de su oficio, el lenguaje, como la palma de su mano.

<sup>15</sup> Calvino venía reivindicando el valor de la descripción desde hace tiempo, a la vez que crecían los ejercicios descriptivos en su obra desde los celeberrimos relatos de la década de 1950 reunidos en *Nuestros antepasados*. En una entrevista con Ferdinando Camon de 1973, apenas diez años antes de la publicación de *Palomar*, Calvino ya se refiere a su obstinado empeño en darle a la descripción el valor que ha perdido, *cf.*: «Se scrivesse adesso un racconto sui partigiani [...] dovrebbe essere il punto d'incontro tra un certo modo astratto, deduttivo, di costruire il racconto che ho elaborato negli ultimi anni, e un modo d'accumulazione di particolari dell'esperienza, di descrizione minuziosa di oggetti e luoghi e atti, che è un modo di scrivere di cui ogni tanto sento il bisogno anche se di rado sono riuscito a meterlo in atto», Italo Calvino, «Vorrei fermarmi a mettere un po' d'ordine», *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, Mondadori, Milán, 2012, pág. 186. *Palomar* encarna la feliz consecución de su empeño. El lector encontrará en la obra de Calvino ejemplos magníficos de la técnica de la descripción, con frecuencia ciertamente cercanos a la écfrasis, de un poder plástico inusual y fruto de la relación que en su obra entera se establece entre la escritura y la imagen, *ut pictura poesis*. *Cf.*: «Detrás de una puerta, bajo una glicina, unas niñas vestidas de blan-

impresiones que la mayoría de las veces quedan olvidadas en agendas y cuadernos de notas<sup>16</sup>.

Para la composición de *Palomar* emprendí la búsqueda de mis notas; así encontré, por ejemplo, una descripción de tortugas en el acto de copular, que ha pasado al libro sin cambios. Esta descripción es casi idéntica a la que figura en un poema de Giuseppe Conte, joven poeta y paisano mío; al releerlo en el hermoso volumen *Il oceano e il ragazzo* (editado por Rizzoli), me doy cuenta de que puedo pasar por un plagario, dado que su poema se publicó antes. Sin embargo, para mí se trata de una prueba de la objetividad

---

co hacían jugar a un ciego con una pelota playera; y un muchacho medio desnudo y con barba, el pelo hasta los hombros, con una caña en forma de horqueta arrancaba higos tunos de una vieja planta erizada de espinas blancas y largas; y los niños de una casa rica, tristes y con gafas, hacían pompas de jabón en una ventana», Italo Calvino, *La hormiga argentina*, Ediciones Siruela, Madrid, 2012, págs. 87-88; «Debajo de él se extendía un prado. El viento bajo movía en él una onda, entre los tupidos matojos de hierba con cambiantes matices de verde. Volaban impalpables plumas de las esferas de esas flores llamadas vilanos. En medio había un pino aislado, inalcanzable, con piñas oblongas. Los picapinos [...] se posaban en las frondas llenas de agujas [...] y picoteaban orugas y piñones», Italo Calvino, «El barón rampante», *Nuestros antepasados*, Ediciones Siruela, Madrid, 2004, págs. 140-141. Un puñado de descripciones de Calvino vale por páginas enteras de narración.

<sup>16</sup> Cfr. Italo Calvino, «El barón rampante», *Nuestros antepasados*, Ediciones Siruela, Madrid, 2004, pág. 315, «Yo confío mis pensamientos a este cuaderno, y no sabría expresarlos de otro modo». También algunos de los narradores de Calvino hacen uso de los cuadernos de los que se sirve el autor. Al margen de los cuadernos de notas como indicio del propio proceso creativo, se desperdigan por la obra de Calvino muestras de cierto afán clasificatorio que se relaciona con su formación científica. Un ejemplo cualquiera figura en el relato «La nube de smog», «Yo tenía una carpeta donde guardaba el material sobre radiaciones nucleares, porque, al recorrer los diarios con el ojo adiestrado para pescar noticias que pudieran servir, encontraba siempre algo sobre el tema y lo guardaba», Italo Calvino, *La nube de smog*, Ediciones Siruela, Madrid, 2011, pág. 112.

de la descripción, cuya fuerza se impone a las distintas expresiones literarias<sup>17</sup>.

Había además puesto a punto muchas páginas de experiencias de viaje sobre civilizaciones antiguas y lejanas: las he descartado todas porque el libro de impresiones de viaje del escritor italiano es un género del que todos nos sentimos saturados<sup>18</sup>. Además, los mínimos datos culturales, que irremediamente hay que ofrecer sobre todo cuanto se describe en textos de ese tipo, desentonaban en un libro como este, planteado sobre la base de una relación directa con lo que uno ve.

Sea como fuera, el problema de hacer frente a campos del saber que no domino sino en medida limitada era el más arduo de todos, pues Palomar no debía exhibir nunca aptitudes que no posee ni ineptitudes que por sí mismas carecen siempre de interés. En la sección que constituye el meollo del libro, «Palomar hace la compra», podrá com-

---

<sup>17</sup> El interés de Calvino radica en probar que es posible forzar al máximo el lenguaje para convertirlo no en instrumento de expresión sino en utensilio de reproducción, de modo que la luz de la objetividad reduzca la sombra de la subjetividad, y el cómputo o la relación (el afán clasificatorio del naturalista objetivo) venzan a la impresión íntima, actitud con la que Calvino coincide asimismo con Perec, *cf.*: «Cada tarde, escrupulosamente, con una conciencia maniática, me puse a llevar una especie de diario; era lo contrario de un diario íntimo; yo no consignaba allí sino hechos “objetivos”: la hora del despertar [...], mis traslados, mis compras, las personas que había encontrado o simplemente visto», Georges Perec, «Los lugares de un ardid», *Pensar/Clasificar*, Gedisa, Barcelona, 2001, pág. 52. *Vid.* Italo Calvino, «El mar de la objetividad», *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, Tusquets, Barcelona, 1995, págs. 52-59.

<sup>18</sup> Calvino, en contradicción con lo que asegura aquí, incluye los tres textos reunidos en el capítulo «Los viajes de Palomar», inspirados en viajes al Japón, a México y otros lugares exóticos. En su renuencia, en cualquier caso, a engrosar el libro con impresiones de viaje porque es consciente de que la narrativa italiana ya ha abusado sobradamente de este recurso, se pone de manifiesto su conocimiento, como lector enseñado y como editor, de la tradición y de las tendencias del mercado.

probarse si he sabido resolverlo; en esta parte, sobre las tiendas de alimentación de París, se aborda uno de los temas que más me atraen y que definiría como «las bases materiales de la existencia»<sup>19</sup>.

Porque, desde que acometí la tarea de recopilar estos textos, se me ocurrió definir determinados temas que veía aflorar repetidamente, por ejemplo, «orden y desorden en la naturaleza», «necesidad, posibilidad, infinito», «silencio y palabra»<sup>20</sup>. Este último era el más importante en la medida en que los rasgos de Palomar son, por un lado, su carácter taciturno, y, de otro, su pretensión de efectuar una «lectura del mundo» en sus aspectos no lingüísticos<sup>21</sup>. De vez

---

<sup>19</sup> Alusión al interés por las cuestiones banales o por las cosas sencillas de la vida cotidiana que, sin embargo, aisladas de la inercia perceptora por la desfamiliarización a la que la descripción metódica las somete, suscitan reflexiones filosóficas que podrían haber resultado menos efectivas de haber utilizado el narrador técnicas más convencionales.

<sup>20</sup> Sobre un platillo de la balanza coloca Calvino el lenguaje (diálogo del hombre con el mundo o con frecuencia manifestación de su mera función fática); sobre el otro el silencio (reflexión del hombre sobre sí mismo y el mundo). Del silencio elegido por el señor Palomar dice el autor que «è il silenzio di un uomo che vive in un mondo saturo di parole, in cui si è sovrachiati dal già detto. Palomar fa il calcolo di quante altre parole verranno provocate dal suo parlare o dal suo tacere e arriba a la conclusione amara: finisce per lo più col restare silenzioso», Italo Calvino, «L'occhio e il silenzio», *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, Mondadori, Milán, 2012, pág. 552. *Vid.* el capítulo «Del morderse la lengua».

<sup>21</sup> Acerca de la dicotomía palabra-imagen, tan presente en la obra de Calvino, y desde luego también en *Palomar*, texto en el que se pone de manifiesto el pensamiento lingüístico de Calvino y su conciencia del peligro de pronunciarse abandonando el refugio del silencio, así como de la fragilidad de la palabra, a pesar de su aparente contundencia, a la hora de transmitir el pensamiento, *cf.* Italo Calvino, «La enciclopedia de un visionario», *Colección de arena*, Ediciones Siruela, Madrid, 1998, págs. 178-179, «(La palabra hablada, que vemos colgar de los labios como una papilla negruzca, o bien extraída con caña de pescar de la boca abierta, despierta todavía cierta angustia). La palabra escrita es también viviente (basta pincharla con un alfiler para verla sangrar), pero goza de autonomía y corporeidad, puede llegar a ser tridimensional, policroma,

en cuando trazaba series de recuadros: cada recuadro correspondía a dos temas cruzados; y en cada uno de ellos debía poner el título de un texto ya escrito o pendiente de escribir<sup>22</sup>. Pero el plan, que se fundaba en conceptos teóricos, no era factible, ya que el libro solo aceptaba la inclusión de textos derivados de alguna situación que me hubiese tocado conocer sin necesidad de ir a buscarla.

La gestación de este pequeño libro ha sido larga no solo por lo dicho hasta ahora, sino porque además no dejaba de abrigar la esperanza de que el modo de observación del señor Palomar se extendiese al género humano, a sí mismo, para llegar por fin a alguna conclusión general. Conforme avanzaba, esa tarea me fue pareciendo cada vez más complicada. Los silencios del señor Palomar, que al principio del libro se traducen en un denso fluir de frases, se van haciendo más reflexivos y ansiosos al acercarse al final. Al releer el conjunto, reparo en que la historia de Palomar puede resumirse en dos frases: «Un hombre se pone en

---

levantarse colgando de globitos desde la página, o bajar a ella con paracaídas. Hay palabras que para tenerlas sujetas a la página hay que coserlas, haciendo pasar el hilo a través de los ojales de las letras anilladas»; y *vid.* Italo Calvino, «Mundo escrito y mundo no escrito», *Mundo escrito y mundo no escrito*, Ediciones Siruela, Madrid, 2002, págs. 106-115, un ensayo que transcribe la conferencia pronunciada por el autor en el marco de las 'James Lecture' de la New York University, en marzo de 1983, esencial para conocer la fuente inmediata de varias reflexiones presentes en *Palomar*; pues el texto corresponde al mismo año de la publicación de la obra que nos ocupa.

<sup>22</sup> El autor revela aquí una práctica o protocolo del proceso creativo ciertamente vinculado con el Oulipo. El empleo lúdico de series, recuadros, estructuras, entramados y mecanismos combinatorios es utilizado por Georges Perec en su novela *La vida instrucciones de uso*, que Calvino tuvo muy presente en la gestación de *Si una noche de invierno un viajero*, por ejemplo. *Vid.* Italo Calvino, «Cibernética y fantasmas (Apuntes sobre la narrativa como proceso combinatorio)», *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, Tusquets, 1995, págs. 186-203.

marcha para alcanzar, paso a paso, la sabiduría. Todavía no la ha alcanzado»<sup>23</sup>.

Italo Calvino

---

<sup>23</sup> En la entrevista de Maria Corti publicada en *Autografo*, II, 6 de octubre de 1985, Calvino confiesa que «si se puede rastrear una continuidad en mi primera formación —digamos entre los seis y los veintitrés años— es la que va desde *Pinocho* hasta *América* de Kafka [...]. El elemento unificador podría definirse así: aventura y soledad de un individuo extraviado en la vastedad del mundo hacia una iniciación y autoconstrucción interior», Italo Calvino, «Entrevista de Maria Corti», *Ermitaño en París. Páginas autobiográficas*, Ediciones Siruela, Madrid, 2004, pág. 272. Y el señor Palomar es un personaje que sigue a rajatabla la citada descripción, convertido tal vez en la quintaesencia de los héroes novelescos del período de formación del autor, un ser humano encerrado en una botella, abandonado a su suerte en el océano de la existencia y obligado, en consecuencia, a practicar la observación, la conjetura y la prudencia sin poder siquiera esperar recompensa ninguna porque el juego de la vida no tiene reglas. De esta concepción calviniana de la vida como desvalimiento surgen precisamente sus afinidades con el absurdo o la angustia grotesca y enajenada de Camus, Beckett o Brecht. En cualquier caso, el autor se complace en concluir este texto preliminar acerca de la creación de su *work in progress* con una síntesis que destaca el carácter filosófico que se esconde detrás de la apariencia lúdica y banal que pueda tener *Palomar*. Al señor Palomar le concierne la escala del conocimiento de Ramon Llull —*Liber de ascensu et descensu intellectus* (Montpellier, 1304)—, la vara de medir el ascenso al conocimiento inteligible desde el conocimiento sensible (de la ola del mar o el silbido de un mirlo a la conciencia de la existencia humana).