



El tarot como máquina narrativa.

Una aproximación a *El castillo de los destinos cruzados*, de Italo Calvino



Tesina de Licenciatura en Letras
Escuela de Ciencias Sociales, Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Río Negro
Sede Andina

Tesista: Daniela Hefner

Director: Dr. Nicolás Magaril

San Carlos de Bariloche, agosto del 2020

¿Nunca os ha sucedido, leyendo un libro, que os habéis ido parando continuamente a lo largo de la lectura, y no por desinterés, sino al contrario, a causa de una gran afluencia de ideas, de excitaciones, de asociaciones?

R. Barthes

Índice

Prólogo	4
I. Introducción a <i>El castillo de los destinos cruzados</i>	
I. 1. <i>El castillo de los destinos cruzados</i> como literatura potencial.....	7
I. 2. <i>El castillo de los destinos cruzados</i> y el lenguaje del tarot.....	12
I. 3. Recepción temprana en América Latina: Ángel Rama y Jaime Rest.....	17
II. <i>El castillo de los destinos cruzados</i> y la obra de Italo Calvino	
II. 1. Dos textos críticos claves	
II. 1. 1. Nota a <i>El castillo de los destinos cruzados</i>	21
II. 1. 2. <i>Seis propuestas para el próximo milenio</i>	24
II. 2. <i>El castillo de los destinos cruzados</i> dentro de la obra literaria de Calvino.....	29
II. 3. Otros dos casos de literatura potencial.....	31
III. Análisis de la obra	
III. 1. Estructura y ambiente narrativo.....	36
III. 2. Marco narrativo.....	40
III. 3. Intertextos: el caso de Shakespeare.....	43
III. 4. La noción de Inconsciente Colectivo.....	50
III. 5. El tarot como máquina narrativa.....	55
III. 5. 1. Primera estrategia: la carta con su imagen.....	58
III. 5. 2. Segunda estrategia: la carta sin su imagen.....	59
III. 5. 3. Tercera estrategia: un elemento de la carta.....	60
III. 5. 4. Cuarta estrategia: la carta por su significado semántico.....	61
III. 5. 5. Quinta estrategia: la carta por su significado simbólico.....	62
III. 6. El relato del narrador.....	66

IV. Conclusión	73
V. Anexos	
V. 1. Arcanos Mayores.....	78
V. 2. Disposición de las cartas.....	84
V. 3. Cuadros y cartas.....	86
V. 4. Arcanos Menores.....	87
VI. Bibliografía	89

Prólogo

Hoy luego de un largo camino llego al final de mi tesina, lo cual no sólo implica la culminación de una etapa, sino que además conlleva una enseñanza de vida. Más allá del aspecto teórico-práctico que aprendí, también tuve que atravesar procesos inevitables y no hay senderos alternativos para sortearlos. Esos procesos implican grandes esfuerzos: pasar días y días escribiendo, leyendo, corrigiendo e incluso teniendo que borrar aquellas páginas que al final no eran funcionales al trabajo. Como el tarot de *La Torre*, aquella imagen en que un rayo parte en dos un castillo y las personas caen al suelo, tuve que obligarme a desapegarme de lo que había construido para volver a comenzar.

Así, fue necesario desarrollar la capacidad de aceptación, de la autocrítica, pero también de la autovaloración para no caer en una psicosis. También aprendí a estar conmigo misma, a pasar horas y horas en soledad, renunciando muchas veces a aquella característica que nos hace humanos: lo social. Pero a pesar de ello, sentí el apoyo de todas las personas que me rodean, a pesar de que muchas de ellas estén lejos y, gracias a esos alientos, me fui recargando de energía para continuar. Por eso, quiero agradecer a todas las personas que estuvieron conmigo en este camino, ya sea física o emocionalmente. Gracias a mi familia, amigos, compañeros de trabajo y de la universidad, profesores y a mi tutor, que sin él esto no hubiera sido posible, ya que muchas veces me sentí en medio de un torbellino de palabras e ideas que necesitaban ordenarse y estructurarse para que pudieran ser volcadas en esta tesina.

También, me di cuenta de que, a cambio, obtuve paciencia, constancia y la capacidad de trabajar por un objetivo aunque, como sucede en las cumbres de los refugios, cuando pensaba que lo estaba alcanzando, en realidad faltaba más de lo que creía. Y, luego de caminar en zig-zag, como los famosos caracoles que hay en las montañas, llegué a la meta. Una meta feliz, pero fue un camino que implicó muchas subidas y dificultades y, finalmente, ahora que llego a la cima, puedo decir que valió la

pena, porque aprendí a disfrutar del recorrido. A pesar de las caídas y del cansancio, es un trayecto único y fructífero.

Recuerdo muchos momentos de ese camino. Por ejemplo, en algunos de esos estados de locura que produce la confección de la tesina, a veces, sentía que lo que me ocurría cuando escribía era el mismo proceso que describía Italo Calvino al relatar la producción del libro que tomé como objeto de estudio, *El castillo de los destinos cruzados*:

Pasaba varios meses, incluso un año entero, sin pensar en la cosa; y de pronto se me ocurría la idea de que podría volver a intentarlo de otro modo más sencillo, más rápido, de éxito seguro. Empezaba de nuevo a componer esquemas, a corregirlos, a complicarlos, me empantanaba de nuevo en esas arenas movedizas, me encerraba en una obsesión maniática. Algunas noches me despertaba para correr a anotar una corrección decisiva que después comportaba una cadena interminable de desplazamientos. Otras noches me acostaba con el alivio de haber encontrado la fórmula perfecta, y por la mañana, apenas despierto, la eliminaba (1977: 133).

Así como este autor se imponía exigencias estructurales y estilísticas, también descubrí que estaba inmersa en un juego, en donde palabras e imágenes alimentaban la creatividad y la imaginación. Entonces, para escribir la tesina me propuse jugar y, como le ocurre a los niños, a medida que jugaba comenzaba a descubrir nuevas cosas en los textos, a relacionar, a combinar, a experimentar, a crear y a disfrutar del presente. En consecuencia, como los más pequeños, fui perdiendo el miedo al fracaso, al qué dirán, a esas trabas mentales que nos autoimponemos para sabotarnos nuestros proyectos. En síntesis, fui cargándome de valentía y comencé a soñar, hasta que un día, el día de hoy, ese sueño se hizo realidad.

Ahora bien, ¿por qué escogí esta obra para estudiar? Esta elección tampoco fue fácil y rápida, ya que creo que delimitar el tema es uno de los aspectos más complejos al elaborar la tesina.

Desde chica me atrajo la escritura, pero curiosamente me gustaba más escribir que leer. Sin embargo, mis intereses siempre fueron diversos y, finalmente, me decidí a estudiar la carrera que hoy estoy culminando: Licenciatura en Letras. Con la escritura, podría llegar a redactar sobre todos esos temas que me interesaban y así abarcar, por lo menos con la imaginación, todos mis gustos. No obstante, hubo un momento en mi

segundo año en que pensé en abandonar la carrera y, gracias al aliento de mis más allegados y de los profesores, deseché esa idea. Tiempo después, agradecí dicha elección e incluso hoy puedo agradecer que estoy trabajando gracias a haber continuado con mis estudios.

En fin, volviendo a mis intereses, en la actualidad continúan siendo diversos y en principio creí que iba a realizar mi tesina de lingüística, luego de un tema que me llamó la atención de la materia “Filosofía, Literatura y Verdad” y finalmente opté por hacerla de literatura. No obstante, puedo decir que en *El castillo* se conjugan aspectos de estas tres disciplinas. Con respecto a la lingüística, me llevó a reflexionar sobre el proceso de escritura, sobre las propiedades del lenguaje, sobre los signos y los significados. Esta obra también incluye temáticas que incumben a la filosofía como lo referido al ser, a lo colectivo o a la existencia. Inclusive, este libro contiene cartas de tarot y, así, abarca un interés personal que surgió mientras cursaba mis últimos años de la carrera: el esoterismo y el autoconocimiento. Incluso, además de abarcar esas temáticas, *El castillo* contiene grandes historias de la literatura universal.

Y fue así como, a pesar de mis vacilaciones, esta obra captó mis diversos intereses y me brindó una última enseñanza: por más difícil que sea, nunca debemos dejar de buscar aquello que nos apasiona.

I. Introducción a *El castillo de los destinos cruzados*

I. 1. *El castillo de los destinos cruzados* como literatura potencial

La presente tesina tiene como objeto de estudio los procedimientos utilizados en la elaboración de un libro particular: *El castillo de los destinos cruzados* (1973) de Italo Calvino (Santiago de las Vegas, Cuba, 1923—Siena, Italia, 1985)¹.

El castillo de los destinos cruzados (de aquí en adelante *El castillo*) consta de dos secciones, la primera se titula de manera homónima y la segunda lleva el nombre de *La taberna de los destinos cruzados* (de aquí en adelante *La taberna*). Ambas, describen a un grupo de personas que luego de atravesar un bosque se refugian en un castillo, en la primera sección, y en una taberna, en la segunda. El narrador ingresa y se encuentra con el resto de los personajes sentados alrededor de una mesa, quienes, al igual que él, intentan conversar sobre sus aventuras, pero no logran emitir palabras. El narrador escucha sonidos, sin embargo, observa que el resto de los aventureros mueven los labios sin poder hablar, así, concluye que todos se han vuelto mudos. Afortunadamente, sobre la mesa hay un mazo de cartas de tarot, imágenes que cobran suma importancia porque a través de ellas, y acompañadas de gestos, los personajes intentan explicar sus respectivas historias. Estas aventuras son descritas por el narrador que interpreta las cartas que exponen los comensales, las cuales en su mayoría remiten a grandes figuras de relatos mitológicos y de la literatura universal.

Con respecto al sistema de cartomancia denominado tarot, en la sección de *El castillo* el mazo utilizado se llama “Visconti Sforza”, mientras que en *La taberna* las cartas son del tarot “Marsella”. El tarot de Visconti fue creado por un pintor anónimo para los Visconti-Sforza, la familia dominante de Milán. Las cartas ofrecen una visión de la vida nobiliaria en el Milán del Renacimiento, hogar de los Visconti desde el siglo XIII. Mientras que el tarot de Marsella está compuesto por dibujos de carácter medieval

¹ Cabe aclarar que trabajaremos con la primera edición en castellano de *El castillo de los destinos cruzados* que se publicó en Buenos Aires, traducida por Aurora Bernárdez en julio del año 1977.

y se considera que tiene elementos artísticos del vitral gótico, por la línea de trazo similar o por los colores. A lo largo de los relatos, el tarot cobra un rol central en el libro debido a que además de que es un elemento con el cual los personajes pueden comunicarse, sus miniaturas se encuentran al margen de los textos a medida que el narrador se refiere a ellas. Asimismo, al final de cada capítulo se disponen las cartas del tarot que fueron mencionadas y, a su vez, sucede lo mismo al culminar cada sección. Nos encontramos ante una obra que está confeccionada de un modo peculiar, tanto en su contenido como en su estructura, ya que combina la literatura con el lenguaje del tarot, a través de diversos procedimientos.

Cabe mencionar que en el mismo año de publicación de *El castillo*, en 1973, Calvino se unió a un grupo denominado Oulipo (acrónimo de «Ouvroir de littérature potentielle», en castellano «Taller de literatura potencial»), el cual se formó en París en 1960 gracias al escritor Raymond Queneau y al matemático François Le Lionnais. En ese contexto, *El castillo* surgió como una producción “oulipiana” y, según Calvino, fue el libro más calculado de los que escribió. Por lo tanto, para comprender la esencia de *El castillo*, es importante conocer las características que conforman este grupo. Para ello, nos basaremos en el libro *Oulipo: ejercicios de literatura potencial* (2016), publicado recientemente en la Argentina por la Editorial Caja Negra y traducido por el crítico literario Ezequiel Alemán, en el que se reúnen diversos textos de los integrantes del Oulipo.

Según se detalla en la introducción de *Oulipo: ejercicios de literatura potencial* realizada por el escritor francés Marcel Bénabou, uno de los integrantes del grupo, hasta el día de hoy continúan sumándose miembros al Oulipo, a quienes, dice, une “el interés por la escritura a partir de la restricción” (2016: 14). Esas restricciones son lingüísticas: se trata de reglas, metodologías o estructuras que se proponen para escribir sus obras, las cuales no surgen de la inspiración, sino a raíz de que obligan al lenguaje a salir de su funcionamiento rutinario. De esta manera, los oulipianos utilizan la restricción como método de creación, se proponen explorar las potencialidades de la literatura y de la lengua y, asimismo, proveer a los escritores del futuro de un abanico de nuevas técnicas de escritura. Gracias a ello, en *Oulipo: ejercicios de literatura potencial* se pueden

encontrar diversos ejercicios e ideas que legó el grupo con el fin de que sean utilizados como procedimientos.

Hasta el día de hoy, los textos del Oulipo siguen siendo traducidos a distintas lenguas, se están multiplicando las investigaciones universitarias sobre el grupo e incluso se comenzó a utilizar el adjetivo “oulipiano” en la crítica. Además, Oulipo no solo influyó a nivel literario, sino que también existen obras arquitectónicas que se nutrieron de sus ideas. Por ejemplo, en líneas del tranvía de la ciudad de Estrasburgo se encuentran textos oulipianos que refieren al diseño de las estaciones.

Es pertinente aclarar que Oulipo no es un movimiento literario ni una escuela literaria, sino que es un grupo de investigadores de “literatura potencial”. En el capítulo “Breve historia del Oulipo”, incluido en *Oulipo: ejercicios de literatura potencial*, Jean Lescure, otro escritor francés del grupo, afirma que Oulipo es potencial porque tiene dos tendencias principales: la analítica, que trabaja sobre las obras del pasado con el fin de buscar posibilidades de creación, y la sintética que “tiene por objetivo descubrir estructuras nuevas y brindar de cada estructura una pequeña cantidad de ejemplos” (56). Así, los integrantes del grupo se definieron irónicamente como “ratas que construyen un laberinto del cual se proponen salir” (55). Por lo tanto, Oulipo tiene como meta experimentar y, como esos laberintos están debidamente calculados y van más allá de la literatura, no solo está compuesto por escritores sino también por matemáticos y otros investigadores.

De esta forma, uno de los aspectos centrales del grupo es que combinan distintos procedimientos y es por ello que Oulipo produce literatura combinatoria. En el capítulo titulado “Para un análisis potencial de la literatura combinatoria” del libro recién mencionado, el matemático Claude Berge explica que el oulipiano “busca una configuración cada vez que dispone de un número finito de objetos, y pretende disponerlos de manera tal de respetar ciertas consignas establecidas de antemano; los cuadros latinos, las geometrías finitas (...) o una disposición de palabras y de frases” (64). Por ejemplo, una de las obras más conocidas del grupo es *Cien mil millones de poemas* (1961) de Raymond Queneau, quien escribe diez sonetos de catorce versos cada uno, pero el lector puede reemplazar cada verso por uno de los nueve equivalentes. En consecuencia, el lector puede componer 100.000.000.000.000 de poemas diferentes que

respetan la estructura del soneto. Esta posibilidad de combinación fue graficada y se calculó que no puede encontrarse jamás dos veces con un mismo verso. De igual manera, muchas otras producciones fueron graficadas generando así rigurosas figuras geométricas.

Se puede notar que el lector adquiere un rol clave para Oulipo, ya que la literatura potencial exige alguien que la descifre. Según Jaques Bens en el capítulo “Queneau oulipiano” del libro que venimos comentando, “la literatura potencial sería entonces aquella que espera un lector, que tiene necesidad de él para realizarse plenamente” (99). Por otra parte, para que exista la literatura experimental es primordial la reflexividad del autor sobre el lenguaje, ya que es su fuente de creación. De manera que el lector, el autor y el texto son los tres factores que hacen posible la literatura potencial.

En consecuencia, dado que *El castillo* fue escrito mediante procedimientos combinatorios premeditados, la propuesta de esta tesina es demostrar de qué manera fue elaborado. Ahora bien, si el grupo Oulipo se define como “el anti-azar” considerando que “los miembros del Oulipo no han escondido jamás el horror que sienten por lo aleatorio, por la cartomancia de salón” (100) y se opone a la inspiración como método de creación, ¿Calvino crea *El castillo* como un sistema lógico utilizando las cartas de tarot que son un sistema de cartomancia y se acercan más a la inspiración y a la intuición que a una lógica precisamente racional? ¿De qué manera emplea las cartas?

Algunos de los conceptos que tomamos del libro *Oulipo: ejercicios de literatura potencial* para esta tesina son los siguientes: restricción y literatura combinatoria, considerando que *El castillo* está elaborado a partir de un número finito de objetos que son las cartas de tarot y que se combinan con los textos del libro; las tendencias oulipianas analítica y sintética, ya que *El castillo* trabaja sobre las obras del pasado y, asimismo, descubre nuevas estructuras para el futuro; literatura potencial, teniendo en cuenta que *El castillo* contiene técnicas que son potenciales métodos de creación; y, por último, el rol del lector como figura clave, quien puede interpretar las historias que narran las imágenes de las cartas de tarot que aparecen en el margen del libro y además puede vincular los relatos con diversos textos de la literatura universal.

Si bien existen algunas investigaciones sobre distintos aspectos de *El castillo*, no abarcan los procedimientos en su conjunto. En el presente trabajo tomamos el concepto de procedimiento tal como lo emplea César Aira en “Raymond Roussel. La clave unificada” (2018)². Aira considera allí que un procedimiento es “un método para generar argumentos narrativos, historias” (67). Ahora bien, como “una vez escrita la historia, el procedimiento desaparece, queda oculto” (72), a lo largo de este trabajo intentaremos descifrarlo y tornarlo visible.

Para ello, teniendo en cuenta que Calvino afirma en uno de sus ensayos reunidos en *Punto y Aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad* (1983) que en su trabajo como escritor casi nunca puso en práctica aquello que predicaba, esta tesina también se propone analizar lo que el mismo autor enuncia sobre los procedimientos de *El castillo*, tal como lo realiza en la relevante Nota que coloca al final de la primera edición de esta obra, en octubre de 1973. Este texto es fundamental, por un lado, debido a que allí Calvino destaca el proceso de elaboración de su libro y, por tal motivo, expone cómo lo compuso y por otro lado, considerando que, hasta el momento, es un texto poco investigado.

A continuación, adelantamos la estructura de la tesina:

En el siguiente subcapítulo, considerando que es fundamental conocer la herramienta con la que Calvino elabora su obra, se desarrollará el concepto de tarot y su vínculo con el lenguaje y la literatura. Posteriormente, en el tercer subcapítulo se analizarán dos importantes textos críticos latinoamericanos de *El castillo*, que serán empleados a lo largo de la presente tesina.

En el segundo capítulo abordaremos algunas obras críticas y literarias de Calvino que serán de utilidad para poder examinar *El castillo*. En relación a la producción crítica se analizará la Nota a *El castillo* y luego un ensayo titulado *Seis propuestas para el próximo milenio* (1998), el cual se compone de seis conferencias que Calvino dictó en la Universidad de Harvard publicadas de forma póstuma y refieren a algunas de sus concepciones sobre la literatura. Luego, se detallarán los aspectos más importantes de la producción literaria de Calvino y, por último, se profundizará en dos

² Es importante destacar que Raymond Roussel ejerció una fuerte influencia en el grupo Oulipo.

casos que pueden considerarse “literatura potencial”: *Las ciudades invisibles* (1972) y *Si una noche de invierno un viajero* (1979). De esta manera, se identificarán algunas características que comparten las novelas de Calvino para poder reconocer, a lo largo del trabajo, las particularidades que presenta *El castillo*.

Finalmente, en el tercer capítulo profundizaremos en el análisis de *El castillo*. En primera instancia, se expondrá la estructura y el ambiente narrativo de la obra contrastando las dos secciones que la componen. Posteriormente, se describirán las características del marco narrativo. Después, se explicitarán alusiones a la literatura universal que pueden identificarse en los relatos y se analizará el caso de los personajes de Shakespeare: Hamlet, Lady Macbeth y el Rey Lear, figuras que conforman el capítulo “Tres historias de locura y destrucción” de *La taberna*. En el subcapítulo contiguo investigaremos la noción de inconsciente colectivo de Jung que es posible reconocer en la obra. Luego, se examinarán detenidamente las distintas estrategias de uso de las cartas de tarot que componen *El castillo*. Y, por último, se realizará el análisis de un relato que trata sobre la figura del personaje narrador.

De esta manera, llegaremos a la conclusión, en donde se resumirán los aspectos más importantes de la investigación para indagar sobre los resultados de la tesina y los problemas teórico-críticos que suscita la obra.

I. 2. *El castillo de los destinos cruzados* y el lenguaje del tarot

Para entender los procedimientos de *El castillo de los destinos cruzados* es fundamental conocer la herramienta con la que Calvino elabora su obra: el tarot.

Para ello, me basé en los libros que detallaré a continuación, seleccionados por pertenecer a distintas épocas y a diferentes enfoques. El primero que elegí fue *Curso Práctico de Tarot* (2007) de Jimena Fernández Pinto, publicado por la Editorial Obelisco de Barcelona, ya que es un estudio que integra los trabajos de importantes investigadores del tarot. Luego, escogí *La vía del Tarot* (2004) de Alejandro Jodorowsky y Marianne Costa, teniendo en cuenta que Jodorowsky es uno de los más grandes expertos en la temática y que este libro es el resultado de treinta años de

estudio. También, consideré *Jung y El Tarot* (1988) de Sallie Nichols, debido a que es una interpretación del tarot en términos de la psicología junguiana y la autora profundiza en el poder que tienen las imágenes simbólicas y arquetípicas de las cartas del tarot sobre la psique. Además, incluí conceptos de la la “Nota preliminar” de Jaime Rest a *El castillo* de la edición publicada en Buenos Aires en el año 1977.

Para comenzar, es pertinente comprender cómo se componen las cartas de tarot, las cuales se diferencian de las barajas españolas que se utilizan de manera lúdica. A pesar de que ambos mazos tienen imágenes diferentes, existe la creencia de que las barajas españolas se originaron como resultado de modificaciones de las cartas de tarot. Incluso, en Europa Central, es la misma baraja de tarot la que utilizan tanto para jugar como para practicar cartomancia (Nichols, 2008: 17). Sin embargo, en contraste con las cuarenta barajas españolas, el mazo de tarot se conforma de setenta y ocho cartas de origen desconocido, con veintidós barajas denominadas arcanos mayores y cincuenta y seis arcanos menores.

Todas las cartas de tarot se caracterizan por transmitir mensajes simbólicos: “los arcanos mayores apuntan a las grandes creencias vitales, mientras que los arcanos menores señalan experiencias más concretas. Estos últimos se componen de cuatro palos (bastos, copas, espadas y oros) que contienen catorce cartas cada uno” (Fernández Pinto, 2007: 8). Se las denomina “arcanos”, palabra que deriva del latín “secreto”, ya que remite a un sentido oculto. Jodorowsky considera adecuado este término en la medida en que utilizamos el tarot, dice, “no como un divertimento sino como un juego cargado de sentido no explícito que poco a poco conviene descubrir” (2004: 51).

Los arcanos menores visualmente se asemejan a las barajas españolas, pero los arcanos mayores presentan diversas particularidades. En este sentido, vale la pena citar lo que resume Rest en la Nota mencionada más arriba:

Los arcanos mayores se integran con símbolos de índole muy diversa y aun heterogénea pues incluyen imágenes bíblicas (el Juicio Final, el Diablo, la Casa de Dios que parece aludir al frustrado proyecto de la Torre de Babel), referencias a las virtudes cristianas (Justicia, Fuerza, Templanza), astros acompañados de signos zodiacales (la Luna con cáncer, el Sol con géminis, la Estrella sobre acuario), los dos grandes poderes representados por el Papa con tiara y el Emperador con cetro (acompañados en otras dos

barajas por sus respectivas Papisa y Emperatriz) (...) el tarot nos ofrece un libro que representa el mundo (1977: 7)³.

Es sugerente la comparación que realiza Rest del tarot como un libro que representa al mundo, teniendo en cuenta que Calvino emplea este “libro” para elaborar su propio libro. Ahora bien, ¿cuál es el origen de la palabra tarot? Jodorowsky lo define de la siguiente manera:

La palabra <<Tarot>> sería egipcia (*tar*: camino; *ro*, *rogt* real), indo-tártara (*tan-tara*: zodiaco), hebrea (*tora*: ley), latina (*roía*: rueda; *orat*: habla), sánscrita (*tat*: el todo; *tar-o* estrella fija), china (*tao*: principio indefinible), etc. Diferentes grupos étnicos, religiones, sociedades secretas, han reivindicado su paternidad: gitanos, judíos, cristianos, musulmanes, masones, rosacruces, alquimistas, artistas (Dalí), gurús (Osho), etc. Encuentran en él influencias del Antiguo Testamento, de los Evangelios y el Apocalipsis (en cartas como El Mundo, El Colgado, Templanza, El Diablo, El Papa, El Juicio), de las enseñanzas tántricas, del Yijing\l Ching, de los códices aztecas, de la mitología grecolatina (2004: 21).

A partir de lo expuesto, podemos deducir que el tarot condensa elementos de múltiples civilizaciones y culturas y es por ello que el origen del concepto es incierto. Asimismo, está relacionado con diversas corrientes de autoconocimiento. Algunas de ellas son: la cábala, en donde las cartas representan veintidós etapas de un sistema que grafica la creación del mundo llamado árbol sefirótico o árbol de la vida, el cual implica un camino iniciático espiritual; la astrología, ya que contienen símbolos de planetas y signos zodiacales que significan distintos tipos de energía; la numerología, debido a que cada carta está numerada y cada número tiene una significación diferente; la alquimia, ya que las cartas muestran combinaciones de elementos; entre otras.

Si consideramos el uso literario del tarot en *El castillo*, es pertinente mencionar otras dos definiciones. Por un lado, desde la perspectiva junguiana el tarot representa “un viaje a nuestra propia profundidad” (Nichols, 2008: 17), un viaje que a través de símbolos nos revela aspectos de nosotros mismos. Desde esta representación, el símbolo tiene un significado trascendental y, por ello, es de difícil traducción. Para nuestro trabajo es importante esta afirmación teniendo en cuenta que en *El castillo*, que está

³ En el anexo N° V. 1. se pueden observar las imágenes de los Arcanos Mayores, tanto del Tarot de Marsella como del Tarot Visconti.

compuesto por cartas de tarot, el narrador realiza interpretaciones de aquellos símbolos complejos y trascendentales, en base a las historias que los personajes van relatando. Por otro lado, la tarotista y escritora Fernández Pinto lo define como un sistema de conocimiento, “un mapa de ruta, un gran libro sin palabras pero con imágenes que sugieren ideas y contenidos (...) Es una vía para escuchar al mejor consejero que tenemos: nosotros mismos (...) Es una máquina de imaginar (...) Es una práctica herramienta” (2007: 8). Podemos observar que esta característica del tarot de ser una máquina de imaginar se expresa potencialmente en *El castillo* ya que todo el libro se estructura a partir de los contenidos que sugieren las cartas.

Como pudimos ver hay distintas versiones del origen del tarot y, también, de su etimología. Es por ello que, a raíz del origen oculto del tarot, no existe un mazo considerado original. Aún así, se calcula que surgió alrededor del año 1400 en Italia, por lo que no solo perduró en el tiempo, sino que también se difundió en todo el mundo y, actualmente, pueden contabilizarse cientos de mazos de tarot diferentes.

Así como existen diferentes mazos, la utilización de las cartas tampoco es homogénea, ya que hay varias técnicas para leer el tarot ante la particularidad que posee este lenguaje de transmitir mensajes simbólicos. Fernández Pinto sugiere “dialogar” con el tarot. Por su parte, Nichols expone que “cuando leemos las cartas, hacemos una pregunta, repartimos después un número específico de cartas de una manera dada y estudiamos su simbolismo y relación para encontrar una respuesta a nuestra pregunta” (2008: 505). En tanto que Rest afirma que el tarot es un lenguaje representativo en el que cada carta posee un valor semántico complejo que, al combinarse con las demás, elabora mensajes de una variedad ilimitada (1977: 8).

En este punto, es pertinente analizar el mecanismo que utiliza Calvino con las cartas, ya que las emplea de una manera original. A diferencia de la lectura tradicional en donde el consultante primero realiza una pregunta relacionada a su situación actual y futura y luego busca las respuestas en las cartas que se muestran de manera azarosa, Calvino invierte el juego y logra que el punto de partida sea la imagen, sin una pregunta previa, para que nos dé información sobre el estado actual y el pasado de los personajes. De manera que estos personajes que eligen las cartas deliberadamente para contar sus

historias son los informantes y los consultantes serían el resto de los comensales y el lector.

Además de que se considere al tarot como un lenguaje, éste expresaría mensajes que provienen del inconsciente, es decir, de lo “no consciente”. En este sentido, el tarot puede compararse con los sueños porque “las imágenes no derivan de nuestro ordenado intelecto sino más bien a pesar de él, ya que se nos presentan de una manera carente de lógica” (Nichols, 2008: 23). Nos encontramos ante un sistema que debe ser leído a través de una lógica más intuitiva que racional. Y para ello, el consultante recurre a un tarólogo, quien es experto en la lectura de las cartas de tarot, ya que “revelan en mayor grado un valor mágico” (Rest, 1977: 10). Según Jodorowsky, se puede considerar que la función del tarólogo “consiste en traducir un mensaje procedente del inconsciente de la persona y hacérselo entender de un modo que ésta pueda captar en su vida cotidiana y aplicar a sus preocupaciones más vitales” (2004: 496). Además, afirma que es un lenguaje en el que la frase básica está compuesta por la lectura de tres cartas (495).

De esta manera, pudo observarse que el tarot es un sistema de lenguaje que responde a una pregunta de manera simbólica, con respuestas que están en nuestro inconsciente y que por eso no podemos acceder a ellas fácilmente. Es importante destacar esta característica porque el propio Calvino consideró el aspecto inconsciente del tarot, concepto que analizaremos en el tercer capítulo del trabajo. También pudimos notar que el tarot puede vincularse con la literatura en tanto que equivale a un libro que expresa el mundo a través de imágenes que sugieren ideas, que contiene múltiples lecturas y que, por ello, estimula la imaginación. Además, vimos que el tarot posee una riqueza simbólica, sugerente y potencial para el lenguaje literario.

En suma, algunas definiciones del tarot mencionadas en el presente subcapítulo que nos parece adecuado resaltar son: el tarot como una máquina de imaginar, como una práctica herramienta, como un sistema de conocimiento y como un lenguaje representativo, complejo, múltiple y trascendental. Así, de estas características pudo valerle Calvino en la elaboración de *El castillo*.

Ahora bien, la obra de Calvino no es el único caso de uso literario del tarot, según señala Rest, “la utilización literaria del tarot ha sido frecuente en los siglos XIX y

XX, especialmente en la poesía” (1977: 12). Por ejemplo, algunos de los escritores más destacados que emplearon el tarot en sus poesías fueron: Gérard de Nerval, Thomas Stearns Eliot y William Butler Yeats. No obstante, a diferencia de Calvino, estos tres autores no colocan las imágenes de las cartas alrededor de sus poemas y, a su vez, emplearon los nombres de algunas cartas de tarot valiéndose de la riqueza simbólica que poseen las cartas.

Si bien en el último capítulo realizaremos el análisis de las estrategias de utilización de las cartas de tarot de *El castillo*, podemos adelantar que en esta obra los personajes resignifican cada imagen según el mensaje que desean transmitir y de acuerdo al resto de las cartas que se encuentran alrededor. Así, Calvino expuso que para elaborar *El castillo* interpretó el tarot según una iconología imaginaria, sin basarse en su lectura simbólica⁴. Cabe aclarar que la iconología tiene el propósito de profundizar en los diversos sentidos de las imágenes en el arte. Por tal motivo, estudia las imágenes, emblemas, alegorías y monumentos con que los artistas han representado a los personajes mitológicos, religiosos, históricos, etc. En consecuencia, *El castillo* sería el resultado de una conjugación de múltiples interpretaciones imaginarias derivadas de las artísticas cartas del tarot, reflejadas en diversas historias de la mitología y de la literatura universal.

I. 3. Recepción temprana en América Latina: Ángel Rama y Jaime Rest.

En la presente tesina tomaremos dos textos que merecen un análisis aparte ya que poseen una gran relevancia crítica y, por tal motivo, incluiremos sus ideas más importantes en diversos capítulos. El primero es “El arte de narrar con naipes” del crítico uruguayo Ángel Rama, publicado en agosto de 1974 en la revista *Crisis* en Buenos Aires. Este texto fue presentado a tan solo un año de la publicación de la obra de Calvino, por lo que es uno de los primeros análisis en castellano de dicha obra. El otro texto crítico que utilizaremos es la “Nota preliminar” de Jaime Rest mencionada en

⁴ En el Anexo N° V.1. además de que se detallan las imágenes de los arcanos mayores del tarot, se incluyen las interpretaciones que realiza el personaje narrador en *El castillo* y en *La taberna*.

el subcapítulo anterior. También es uno de los primeros artículos de crítica literaria argentina acerca de este libro.

Ahora bien, ¿qué aporta cada uno y qué diferencias encontramos entre ellos? Comenzando por “El arte de narrar con naipes” Rama introduce a Calvino destacando que este autor entre los años 1968 y 1973 realizó una exploración literaria riesgosa y argumenta que *El castillo* es uno de los resultados de dicha exploración. Luego, describe la trama de la obra para llegar al tema central de su texto: el lenguaje del tarot. En relación a ello, uno de los aspectos que menciona es que Calvino se basó en el interés de los semiólogos por la cartomancia, en tanto que “aparte de las operaciones que hacen de la cartomancia un elaborado sistema de signos, en ella se develan operaciones claves de cualquier sistema narrativo” (1974: 33).

Rama argumenta que el lenguaje del tarot está compuesto por tres elementos: las cartas que equivalen a los signos, el código que las unifica de acuerdo a esquemas literarios que son universales y el azar que es el elemento variable que desencadena la libertad de organización del mensaje. Posteriormente, afirma que la obra de Calvino es típicamente estructural considerando que está organizada según la relación que guardan entre sí los elementos que la constituyen los cuales, en este caso, corresponden a las cartas del tarot. Luego, Rama se pregunta cuáles son los límites de este sistema y, para ello, acude al capítulo del libro titulado “Ahora me toca a mí” en donde el narrador realiza un relato de su propia vida y reflexiona sobre su oficio: la escritura. De allí, destaca que el sistema de cartomancia es como la escritura, ya que pertenece a la especie, a la civilización que dispone de un patrimonio común, a la memoria de la cultura humana.

En consecuencia, este autor analiza el rol de invención del escritor, es decir, ¿qué lugar ocupa en aquel sistema que va más allá de lo individual?:

Hay una chispa, en cada uno de los cuentecillos de Calvino, que puede percibirse en una serie de invenciones imprevistas (cuando debe operar la función conmutadora permutando los significados de las cartas) que no nos parece traducir simplemente el juego combinatorio del sistema y que además se asocia con otras chispas similares registradas en muchos libros anteriores (36).

Posteriormente, Rama finaliza su texto otorgándole una mayor importancia a la expresión de la individualidad de Calvino más que al sistema combinatorio que logra en *El castillo de los destinos cruzados*. Llama la atención que Rama, si bien menciona que la particularidad de Calvino se ve expresada especialmente en dos de sus libros, *Le cosmicomiche* y *Ti con zero*, no detalla cuáles son aquellas particularidades que conforman su obra, únicamente acota que se tratan de una “serie de invenciones imprevistas”. En virtud de ello, cabe aclarar que en la presente tesina se abordarán las características generales de la obra de Calvino con el fin de profundizar en los aspectos que comparten algunas de las producciones literarias del autor.

En lo que respecta a la “Nota preliminar” de Jaime Rest, a diferencia del texto de Rama, profundiza en el tarot: en su historia, en sus significados y en su uso literario. El texto comienza con una descripción de la composición del tarot y de algunos de sus símbolos. Luego, detalla sus posibles orígenes y, a partir de ello, su significado. Un concepto que destaca es el del “emblema”, el cual está conformado de una imagen (*cifra* o *jeroglífico*) y de un texto (*mote* o *letra*). Rest plantea que el tarot “podría ser considerado el producto de un lenguaje emparentado al emblema, si bien este último suele ilustrar preceptos morales en tanto que las figuras del tarot revelan en mayor grado un valor mágico” (1977: 10). También, agrega que las láminas de significación jeroglífica gravitaron en las artes visuales y luego en la literatura. Después, alude a la exploración que realiza Carl G. Jung del tarot en relación a su investigación sobre los arquetipos y el inconsciente colectivo. De manera que estas láminas serían un reflejo simbólico de diversos procesos psicológicos que son inherentes a la humanidad. Cabe aclarar que estos conceptos serán analizados en el tercer capítulo de la presente tesina.

De este modo, Rest analiza el uso del tarot que hace Calvino y afirma que “ha logrado exceder la mera confirmación de un juego, de un procedimiento adivinatorio o de una técnica narrativa” y menciona brevemente el marco narrativo de *El castillo*. Por último, finaliza su texto con la pregunta de si hay método en el azar y afirma que la respuesta puede ser sugerida por el narrador. Podemos notar grandes diferencias entre ambos textos, mientras que el primero se enfoca en el uso del tarot en *El castillo*, el segundo describe el tarot a un nivel más general, pero ambos se focalizan en este sistema de cartomancia.

Además, comparten otros aspectos. Por ejemplo, la noción del tarot como lenguaje. Sin embargo, mientras que para Rama el lenguaje de las imágenes-cartas es extremadamente simple, para Rest cada figura posee un complejo valor semántico. A su vez, ambos mencionan que se trata de un sistema combinatorio: para Rama, con límites pre-establecidos que “hasta podrían tasarse si contáramos con la ayuda de una computadora” (1974: 34); y para Rest es un “intrincado sistema combinatorio destinado a elaborar mensajes de ilimitada variedad: como todo lenguaje, comprende un reducido número de signos cuya sintaxis permite expresar toda suerte de enunciados, sin posibilidad de agotamiento” (1977: 8). También encontramos el concepto del azar en relación al método de *El castillo*, Rama argumenta que es el tercer elemento del lenguaje del tarot y Rest se lo cuestiona: “¿hay método en el azar? Aunque resulta enigmática, esta cuestión tal vez no se halle fuera del alcance de toda conjetura. Con su perverso mazo de barajas, el narrador acaso nos sugiera una respuesta” (14).

Puede notarse que en los dos textos se describen aspectos generales del uso del tarot, pero no incorporan ejemplos concretos del procedimiento de Calvino. En el capítulo III de la presente tesina, que corresponde al análisis de *El castillo*, abordaremos el uso literario del tarot, entre otros temas, con el fin de comprender en la práctica cómo funciona este sistema y, a partir de ello, dilucidar su complejidad.

II. *El castillo de los destinos cruzados* y la obra de Italo Calvino

II. 1. Dos textos críticos claves

II. 1. 1. Nota a *El castillo de los destinos cruzados*

Como vimos en el capítulo anterior, *El castillo* fue publicado en su primera edición con una relevante Nota de Italo Calvino, en la que describe cómo fue el proceso de elaboración del libro. En principio, el autor menciona que el plan de componer *El castillo* utilizando el tarot como una máquina narrativa combinatoria surgió a partir de un “Seminario internacional sobre la estructura del relato” realizado en 1968. Allí, el semiólogo Paolo Fabri presentó una ponencia sobre *El relato de la cartomancia y el lenguaje de los emblemas* y Calvino extrajo la idea de que el significado de cada carta de tarot dependía del lugar que ocupaba en relación al resto. Luego, afirma que a partir de ese concepto se movió de manera autónoma según las exigencias internas de su texto.

Recordemos que en *El castillo* hay dos mazos de cartas: el Tarot de Visconti, utilizado en la primera parte de la obra, y el de Marsella, empleado en la segunda parte. Calvino afirma que para la primera sección construyó un “cuadro mágico” como una especie de crucigrama. En dicho cuadro las imágenes de las cartas que usó en cada capítulo están colocadas en horizontal o en vertical y algunas pertenecen a las dos filas, es decir, que están en más de una historia. Este cuadrado está compuesto por setenta y tres cartas que se estructuran en un diagrama aproximado de ocho filas por ocho columnas.

Con respecto a la elaboración de *La taberna*, Calvino comenta que tuvo más dificultades: “pasaba días enteros descomponiendo y recomponiendo mi *puzzle*, imaginaba nuevas reglas del juego, trazaba cientos de esquemas, en forma de cuadrado, pero siempre había cartas esenciales que quedaban afuera” (1977: 140). Por tal motivo, argumenta que la segunda sección no tiene el rigor que posee *El castillo*, las cartas no responden a un recorrido regular y pueden volver a presentarse en todos los relatos, incluso, más de una vez en cada uno. Así, las setenta y ocho cartas que componen *La*

taberna están dispuestas formando un cuadrado de nueve filas por nueve columnas, aunque le falta la carta del centro, la primera y la última⁵. Además, coloca alrededor de las cartas el nombre de doce relatos de *La taberna*.

En este sentido, Calvino manifiesta que las cartas debían seguir una estructura: “sentía que el juego solo tenía sentido si se cumplía según ciertas normas férreas; era preciso una necesidad general de construcción que condicionara el ensamble de cada historia en las otras; si no, todo era gratuito” (140). Puede notarse la manera en que Calvino se propone cumplir con restricciones, como plantea el grupo Oulipo, para construir su obra con una base fundada en normas autoimpuestas. Con respecto a lo “gratuito” cabe mencionar lo que escribe Marcel Bénabou en *Oulipo: ejercicios de literatura potencial*: “todos los escritores, incluso aquellos que disimulan mejor su formalismo, admiten que siempre hay exigencias a las cuales su obra no puede sustraerse” (2016: 12). Así, los oulipistas exploran esas normas ya que “en lugar de bloquear la imaginación estas exigencias arbitrarias la despiertan, la estimulan” (13).

Considerando que las imágenes se “leen” más rápido que las palabras y están colocadas alrededor de cada relato, esta modalidad de lectura que ofrece *El castillo* invita al lector a imaginarse las posibles historias que pueden extraerse de las cartas de tarot que visualiza. De esta manera, en relación a la lectura de las cartas de tarot, el narrador las interpreta de manera inversa a su uso habitual que es el predictivo, ya que sus personajes describen los hechos que les ocurrieron en el pasado. Ahora bien, ¿cómo lo realiza? Calvino explica que disponía varias cartas de tarot al azar y cuando reconocía un sentido, sin basarse en su significado simbólico original, relataba una historia. Es curioso que el autor nombre el azar, considerando que el grupo de Oulipo se oponía a este concepto. Sin embargo, como plantea Rama, el azar es un factor clave del procedimiento.

También, Calvino afirma que las imágenes de cada mazo lo remitían a un ambiente: el de Visconti a la época del *Quattrocento*, es decir, a la primera fase del movimiento conocido como Renacimiento; mientras que el de Marsella lo llevaba a las escenas del poema caballeresco *Orlando Furioso* (1516) de Ludovico Ariosto. Por lo tanto, cada mazo responde a un contexto diferente y, considerando que “toda imagen

⁵ En el anexo N° V. 2. pueden verse los diagramas de los relatos de *El castillo* y de *La taberna*.

funciona para nosotros según nuestra memoria cultural” (Rama, 1974: 35), Calvino explicitó que deseaba generar un tercer texto, con el mismo tipo de operación, pero con material visual moderno: las historietas dramáticas. A pesar de su deseo, finalmente no ejecutó su idea, aunque la describe al concluir su Nota:

Algunas personas salvadas de una catástrofe misteriosa se refugian en un motel semidestruido, donde sólo ha quedado una hoja chamuscada de periódico: la página de las historietas. Los sobrevivientes que han perdido la palabra de terror, cuentan sus historias con ayuda de las viñetas, pero no siguiendo el orden de cada *strip*, sino pasando de una a otra en columnas verticales o en diagonal. No he ido más allá de formular la idea tal como acabo de exponerla. Mi interés teórico y expresivo por este tipo de experimento se ha agotado. Es hora (desde todo punto de vista) de pasar a otra cosa (1977:143).

De igual manera, en uno de los últimos relatos de *El castillo*, el personaje narrador describe que el procedimiento “que consiste en alinear tarots y extraer historias podría hacerlo también con cuadros de museos: poner por ejemplo un *San Jerónimo* en el lugar del *Ermitaño*, un *San Jorge* en el lugar del *Caballero de Espadas* y ver qué sale (119)”⁶. En consecuencia, puede notarse que Calvino responde a otro de los objetivos principales del grupo Oulipo al indagar en la potencialidad de su método con el fin de brindar una pequeña cantidad de ejemplos y los explicita como una nueva técnica de escritura.

A continuación se detallan las ideas que desarrolla Calvino en su Nota que serán analizadas en los siguientes capítulos.

En primer lugar, expuso que “al lado del *Castillo*, la *Taberna* sólo podía tener sentido si el lenguaje de los dos textos reproducía la diferencia de los estilos figurativos de las miniaturas refinadas del Renacimiento y los toscos grabados de los tarots de Marsella” (141). Por tal motivo, realizaremos un análisis contrastivo entre estas dos secciones, con el fin de identificar si existen estas diferencias.

Además, Calvino expresa que cuando intentó generar un tercer texto repitiendo una operación análoga, pero con material visual moderno se preguntó “cuál es el equivalente contemporáneo de los tarots como representantes del inconsciente

⁶ En el Anexo N° V. 3. pueden observarse los dos cuadros de pintura mencionados junto con las cartas del *Ermitaño* y del *Caballero de Espadas*.

colectivo” (142). En consecuencia, estudiaremos qué significa este concepto y cómo se manifiesta en *El castillo*.

Y, finalmente, consideraré la siguiente afirmación que realiza en su Nota:

En cuanto a la vastísima bibliografía, sobre la cartomancia y la interpretación simbólica de los tarots, si bien como es lógico tomé el debido conocimiento de ella, no creo que haya influido mucho en mi trabajo. Me he aplicado sobre todo a mirar los tarots con atención, con la mirada del que no sabe qué son, y a sacar sugerencias y asociaciones, a interpretarlos según una iconología imaginaria (138).

Examinaremos si efectivamente el aspecto simbólico de las cartas está reflejado o no en los textos de *El castillo*, de esta manera, abordaremos de qué forma se interpretan las cartas, considerando que responderían a una iconología imaginaria y cómo interviene el azar.

II. 1. 2. *Seis propuestas para el próximo milenio*

Teniendo un panorama general de la estructura de *El castillo*, podemos profundizar en la pregunta sobre cómo Calvino llegó a utilizar el tarot para crear sus historias. En este sentido, es pertinente considerar su ensayo *Seis propuestas para el próximo milenio* (1998), teniendo en cuenta que allí describe distintos aspectos que considera relevantes para toda literatura y, asimismo, porque en diversas ocasiones hace referencia a *El castillo*.

Uno de los aspectos que este autor destaca para la literatura es la “Multiplicidad”, que se manifiesta en “la novela contemporánea como enciclopedia, método de conocimiento, y sobre todo como red de conexiones entre los hechos, entre las personas, entre las cosas del mundo” (Calvino, 2000: 106). Calvino, en esta propuesta, destaca el modelo de red de los posibles en los relatos y considera al mundo como un sistema de sistemas, lo que genera que exista una multiplicidad de métodos interpretativos. Por lo tanto, afirma que concuerda con Borges en “esta idea de infinitos universos contemporáneos en la que todas las posibilidades han de realizarse en todas las combinaciones posibles” (118). Para cumplir con este principio en *El castillo*,

Calvino aprovecha la potencialidad literaria y combinatoria que le brindan las cartas de tarot. Por consiguiente, interpreta de diferentes maneras distintas figuras y así genera todos los relatos de su libro:

El mismo principio de muestrario de multiplicidad potencial de lo narrable se halla en la base de otro libro mío, *El castillo* (...), que quiere ser una especie de máquina de multiplicar las narraciones partiendo de elementos icónicos de muchos significados posibles, como una baraja de tarot. Mi temperamento me lleva a la concentración de la invención y de la expresión con el sentido de las potencialidades infinitas (119).

Para ejemplificar la potencialidad y multiplicidad de *El castillo* podemos observar las representaciones que hay de una misma carta. Pongamos como ejemplo el tercer arcano del tarot: *La Emperatriz*⁷. En la primera sección, está representada como una esposa de alto linaje; en un capítulo de la segunda parte como un personaje de atributos reales, en otro relato como una divinidad entronizada o ángel coronado (el narrador menciona que lo que se ve detrás de los hombros podrían ser el respaldo del trono, pero también un par de alas torpemente calcadas en el dibujo); y, en cambio, en otra historia aparece como una emperatriz adúltera y asesina. Es decir que el tarot en *El castillo* se convierte en una herramienta funcional para la literatura, ya que a través de él se pueden generar múltiples interpretaciones y, por lo tanto, múltiples narraciones en tanto que interpretar un dibujo desencadena más de una narración.

Inclusive dentro de los mismo relatos de *El castillo* hay alusiones a esta característica de “multiplicidad”. Por ejemplo, el siguiente texto corresponde a un comentario de uno de los personajes, que es el Fausto, en el relato “Dos historias en las que uno se busca y se pierde”:

No hay un todo que se dé de una vez; hay un número infinito de elementos cuyas combinaciones se multiplican por miles de millares, y de éstas sólo unas pocas encuentran una forma y un sentido y se imponen en medio de un polvillo sin sentido y sin forma, como las setenta y ocho cartas del mazo del tarot en cuyas combinaciones aparecen secuencias de historias que se deshacen enseguida (Calvino, 1977: 111).

Asimismo, *El castillo* manifiesta la propiedad de la novela de ser una red de conexiones entre los hechos, las personas y el mundo gracias a que incluye relaciones

⁷ Se sugiere observar la carta en el Anexo V.I.

entre textos de diferentes escritores y épocas. Así, encontramos a personajes de variadas obras literarias reconocidas, como la figura recién mencionada: el Fausto. A su vez, *El castillo* contiene conceptos que se derivan de las cartas de tarot y se vinculan con variadas corrientes de pensamiento. Por ejemplo, alude al cristianismo a través de términos como el de arcángel; a la astrología a través del signo de Libra y luego a la diosa Venus; a la cábala o al judaísmo al incluir los conceptos el Árbol de la Vida y el Sabbat; a corrientes orientales como el budismo al incluir el término del tao o la rueda de samsara, a la alquimia mediante el símbolo del Santo Grial, entre otros. De esta manera, al exponer diversos conocimientos de la humanidad y al generar una red de conexiones, demuestra la característica enciclopédica de la literatura y la pone al servicio de su experimento literario y combinatorio.

Otro concepto de *Seis propuestas para el próximo milenio* que Calvino considera relevante y que aplica en *El castillo* es el de “Visibilidad”, en el que reflexiona sobre la imagen y, en consecuencia, sobre la imaginación. Afirma que para escribir sus cuentos siempre parte de una imagen visual y, posteriormente, deja que la escritura fluya. Por ello propone que, si bien muchas veces los razonamientos y expresiones verbales imponen su lógica, las soluciones visuales terminan siendo determinantes:

La operación que en edad madura me llevó a extraer historias de la sucesión de las misteriosas figuras de los tarots, interpretando la misma figura de una manera cada vez diferente, tiene seguramente sus raíces en aquel fantaseo infantil delante de las páginas llenas de imágenes. Lo que intenté en *El castillo de los destinos cruzados* es una especie de iconografía fantástica, no solo con los tarots sino con los cuadros de la gran pintura (2000: 96).

Podemos notar que Calvino empleó las imágenes del tarot considerándolas estimulantes para la imaginación. Inclusive, no solo es estimulante para el autor, sino que genera este mismo efecto en el lector quien, como señalamos anteriormente, se encuentra con una forma de lectura particular: múltiple, vincular y creativa.

Si bien Calvino menciona en *El castillo* que podría haber realizado el mismo procedimiento con los cuadros y en uno de sus relatos describe las imágenes de algunos de ellos, no incluye las miniaturas de las pinturas en los bordes de los textos como sí lo

hace con el tarot. Ahora bien, si el lector no tiene la posibilidad de observar las pinturas al lado de los textos, ¿aplicaría el mismo procedimiento?

Así, teniendo en cuenta que las imágenes se perciben más rápido que las palabras, la “Visibilidad” y la interpretación son aspectos muy importantes de *El castillo*, sabiendo que el lector puede conjeturar cómo continúan las historias al tener la iconografía de las cartas de tarot frente a sus ojos. A propósito de esto, Calvino afirma que se reconoce en la definición de imaginación como “repertorio de lo potencial”. Y esto lo podemos encontrar dramatizado en las distintas versiones que imagina el narrador ante la tirada de las cartas de los sucesivos personajes, tanto de *El castillo* como de *La taberna*. Pongamos como ejemplo un fragmento del capítulo “Ahora me toca a mí” de la segunda sección del libro:

Esperábamos impacientes otra carta más explicativa; y vino *El Sol*. (...) La interpretación de este pasaje del relato no era fácil: podía querer decir simplemente “era un hermoso día de sol” y en este caso nuestro narrador malgastaba sus cartas para referirnos detalles secundarios. Tal vez más que en el significado alegórico de la figura convenía detenerse en el literal: se había visto a un niño corriendo semidesnudo por las cercanías del castillo (...) volvimos a pensar en los dibujos o bordados solares de la capa (...) tal vez aquella capa, que el caballero había olvidado (1977: 116).

A diferencia de lo que ocurría con las interpretaciones de la carta *La Emperatriz* que pertenecían a relatos distintos, en este caso, también hay varias narraciones a partir de un arcano, *El Sol*, pero dentro de un mismo relato. De modo que en *El castillo* el principio de “Visibilidad” también se vincula con el de “Multiplicidad”, ya que este tipo de lectura genera alternativas del argumento de los relatos: lo visible se vuelve múltiple.

Pudimos ver la importancia que Calvino le otorga a la imaginación, pero también es necesario destacar su atención al detalle, su predilección por las formas geométricas y la “Exactitud”, siendo este último otro concepto que considera relevante en *Seis propuestas para el próximo milenio*. Para este autor, la “Exactitud” se genera a partir de tres aspectos fundamentales: “un diseño de la obra bien definido y bien calculado, la evocación de imágenes nítidas, incisivas y memorables y un lenguaje lo más preciso posible como léxico y como expresión de los matices del pensamiento y de la imaginación” (2000: 63). Y *El castillo* cumple con todas estas características. El lector se encuentra frente a una obra que no solo es original por la combinación de los

relatos con el tarot, sino también porque ha sido una obra especialmente calculada, considerando que la interpretación de cada carta depende del lugar que ocupa en el conjunto.

De esta manera, ante la pregunta inicial de cómo Calvino llegó a utilizar el tarot para crear sus historias, no podemos dejar de mencionar el aspecto que este autor considera central para generar todos sus relatos: cumplir voluntariamente con una regla difícil y seguirla hasta sus últimas consecuencias. En este sentido, es pertinente volver a la Nota de Calvino:

Me pasaba días enteros descomponiendo y recomponiendo mi puzzle, imaginaba nuevas reglas del juego, trazaba cientos de esquemas, en forma de cuadrado, de rombo, de estrella, pero siempre había cartas esenciales que quedaban afuera y cartas superfluas que terminaban en el medio, y los esquemas se volvían tan complicados (cobrando a veces también una tercera dimensión, volviéndose cúbicos, poliédricos) que yo mismo me perdía (1977: 140).

En *El castillo* este autor logra comunicar dos lenguajes que son diferentes, sin que por ello pierdan sus particularidades: el de las imágenes de las cartas de tarot y el de la narrativa. Así, llegamos a otra de las reflexiones de *Seis propuestas para el próximo milenio* sobre el gran problema de la teoría literaria: la función de la literatura. Para Calvino consiste en “establecer una comunicación entre lo que es diferente en cuanto es diferente, sin atenuar la diferencia sino exaltándola, según la vocación propia del lenguaje escrito” (2000: 53).

En suma, en la obra que analizamos se cumplen los tres aspectos que Calvino considera centrales para la literatura en general: la Multiplicidad, la Visibilidad y la Exactitud. Además, en su ensayo menciona los conceptos de “Levedad” y de “Rapidez”. En líneas generales, podemos definir al primero como aquello que es preciso y determinado y, al segundo, como la capacidad de vincular con desenvoltura puntos alejados en el tiempo y en el espacio. Si observamos la estructura de *El castillo*, también emergen estos dos últimos aspectos, ya que las cartas fueron colocadas según un orden determinado para poder contar cada historia, cada una de las cuales se vincula con las otras unificando diferentes contextos distanciados en el tiempo y en el espacio. Cabe aclarar que Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio* deseaba incluir un

capítulo titulado “Consistencia” y así completar las “seis propuestas”, pero no logró redactarlo antes de su muerte.

Por último, hay que considerar que lo expuesto en el ensayo mencionado se refiere al milenio que comienza en el año 2000, por lo que las características que menciona se proyectan en el período actual. De esta forma, considerando que *El castillo* cumple con dichas características nos encontramos con una obra que, publicada en el año 1973, se adelanta en el tiempo y es comparable al concepto de “hipertexto”, el cual ofrece al lector la oportunidad de crear una ruta propia a través de diversos vínculos en herramientas virtuales. Cabe aclarar que este término fue acuñado en el año 1965 por Theodor Holm Nelson quien fundó un proyecto llamado “Xanadú” que consistía en crear una biblioteca en línea con toda la literatura de la humanidad. De manera similar, Calvino desarrolla su libro incluyendo múltiples relatos de la literatura universal y potenciales historias que se desprenden de enlaces “no virtuales” que son las cartas del tarot.

Así, a pesar de que la creación de hipertextos fue posible gracias a la utilización de medios digitales, podemos ver que en *El castillo* hay hipertextos “no digitales”, ya que es una estructura que permite saltar de una historia a otra en un mismo texto a través de las “imágenes enlaces”, acompañadas de referencias de la literatura universal. Inclusive gracias a la riqueza simbólica de las cartas del tarot los hipertextos se vuelven potenciales.

II. 2. *El castillo de los destinos cruzados* dentro de la obra literaria de Calvino.

Además de contextualizar *El castillo* dentro de la producción del grupo Oulipo, nos parece adecuado situar esta obra dentro de la producción literaria de Calvino. Para ello, a continuación se expone brevemente la trayectoria de este autor en el ámbito de la literatura.

El punto de partida de la narrativa de Calvino se relaciona con el neorrealismo, que más que una escuela fue una manera de sentir común a los jóvenes escritores

después de la Segunda Guerra Mundial, quienes se consideraban depositarios de una nueva realidad social. Bajo este ambiente intelectual, Calvino concibió una breve novela *El sendero de los nidos de araña* (1947) y un cierto número de cuentos agrupados bajo el título de *Por último, el cuervo* (1949). Con su primera novela, Calvino muestra su inquietud inicial: elaborar una obra en donde el lector sea el eje esencial, ya que es el destinatario de la narración.

El segundo momento de la narrativa de Calvino corresponde a su “período fantástico”. El primer gran éxito del autor fue *El vizconde demediado* (1951), con el que se consagró literariamente. Es la primera parte de la trilogía *Nuestros antepasados* (1960), en el que reflexiona sobre el hombre moderno, que completan *El barón rampante* (1957) y *El caballero inexistente* (1959). *Nuestros antepasados* tiene como tema fundamental la libertad del individuo, la libertad de ser, de actuar y de posicionarse en un mundo en constantes transformaciones. De acuerdo con lo que afirma Juan Diego Tamayo:

Atendiendo a la sugerencia de Elio Vittorini, Calvino abandona la literatura realista y social para dedicarse a una especie de narración de tipo fantástica, pero que podía ser leída en diferentes niveles interpretativos. Nos encontramos ante la trilogía llamada *Nuestros antepasados*, que puede definirse como una alegoría del hombre contemporáneo (2019: 62).

Así, en esta trilogía, el lector continúa siendo clave ya que de él depende el poder percibir más de un nivel de lectura. Asimismo, estos libros se caracterizan por ser el resultado de las investigaciones de Calvino sobre la fábula tradicional italiana y la literatura medieval. Las causas del cambio de estilo de este escritor pueden verse en el siguiente fragmento de su Nota del libro *Nuestros Antepasados*:

Estábamos en plena guerra fría, en el aire se respiraba una tensión, una laceración sorda, que no se manifestaba en imágenes visibles, pero dominaba nuestros ánimos. De forma que al escribir una historia completamente fantástica me encontraba, sin darme cuenta, expresando no sólo el sufrimiento de ese momento en particular, sino también el impulso para salir de él; es decir, no aceptaba pasivamente la realidad negativa, sino que conseguía restituir el movimiento, la fanfarronería, la crudeza, la economía de estilo, el optimismo despiadado que habían sido propios de la literatura de la Resistencia (2012: 433).

Posteriormente, empezó a publicar los famosos cuentos que luego formarían parte de *Las cósmicas* (1965). Así llegamos a los años sesenta, período en el que Calvino llega a la conclusión de que la literatura es un artificio, un juego combinatorio. Luego de pasar por una escritura ideológica, y de la revisión de la misma en su periodo fantástico, se centrará en los mecanismos que hacen visible la estructura de la narración para el lector, buscando aumentar en éste la complicidad. De acuerdo con lo que afirma Juan Diego Tamayo:

En Calvino encontramos lo que puede llamarse una obra: es decir, una elaboración estética que se sitúa en el rigor de la búsqueda de una construcción personal que abarca toda una época y busca dar cuenta de los principios que la rigen, de sus preocupaciones teóricas y personales, que subyacen en el ser que vive en el seno de una cultura que contempla y construye con los presupuestos de su saber narrativo (2019: 61).

De esta nueva manera de trabajar, en la que los textos hacen referencia una y otra vez a su propia génesis y al relato que el lector está leyendo, surgieron obras memorables como *El castillo de los destinos cruzados* (1969), que nos compete en este trabajo, *Las ciudades invisibles* (1972) y *Si una noche de invierno un viajero* (1979). Esto significa que existen otras obras de Calvino que responden al período combinatorio y experimental del autor. No obstante, si bien comparten algunos aspectos, cada una de ellas tiene importantes particularidades.

II. 3. Otros dos casos de literatura potencial

Para continuar dilucidando la singularidad de *El castillo* a continuación indagaremos brevemente en los dos libros mencionados que responden al período combinatorio y experimental del autor. El primero es *Las ciudades invisibles* (1972), obra en la que de entrada, en la nota preliminar, Calvino nos ofrece un panorama del procedimiento de elaboración: “el libro nació lentamente, con intervalos a veces largos, como poemas que fui escribiendo, según las más diversas inspiraciones” (2012: 5). Luego, el autor expone de qué manera organizó su obra, indicando que está compuesto de fragmentos de conversaciones entre Marco Polo y Kublai Kan que encabezan y cierran cada capítulo.

Así en cada subcapítulo se describe una ciudad diferente, cada una titulada con el nombre de una mujer. Ciudades que son ficticias, pero afirma que “debería servir de punto de partida de una reflexión válida para cualquier ciudad o para la ciudad en general” (5).

Ahora bien, ¿por qué *Las ciudades invisibles* sería una obra potencial y combinatoria? En primer lugar, puede decirse que el libro permite otras formas de lectura, dado que las ciudades se pueden agrupar también por las características que representan: “una estructura con facetas en la que cada breve texto linda con los otros en una sucesión que no implica una consecuencia o una jerarquía, sino una red dentro de la cual se pueden seguir múltiples recorridos y extraer conclusiones plurales y ramificadas” (Calvino, 2000: 76).

En este punto, es sugerente volver al concepto de “hipertextualidad”, en primer lugar, porque *Las ciudades invisibles* puede leerse de manera “no secuencial”. En segundo término, debido a que el nombre del proyecto “Xanadú”, que consistía en concebir un documento global que abarcara todo lo escrito en el mundo gracias al uso de hipertextos, surgió del poema "Kubla Khan" (1816) de Samuel Taylor Coleridge. Xanadú era la capital del Imperio mongol de Kublai Kan y es el lugar en el que se desarrolla el poema. A su vez, “Kubla Khan” contiene un prefacio en el que, al igual que ocurre con *Las ciudades invisibles*, se describe el proceso de composición, el cual habría sido producto de un sueño de Coleridge inducido por el consumo de opio. Mientras que *Las ciudades invisibles* fue un texto reflexivo y premeditado:

A medida que escribía ciudades, iba desarrollando reflexiones sobre mi trabajo, como comentarios de Marco Polo y del Kan, y estas reflexiones tomaban cada una por su lado; y yo trataba de que cada una avanzara por cuenta propia. Así es como llegué a tener otro conjunto de textos que procuré que corrieran paralelos al resto, haciendo un poco de montaje en el sentido de que ciertos diálogos se interrumpen y después se reanudan; en una palabra, el libro se discute y se interroga a medida que se va haciendo (Calvino, 2012: 6).

Si bien en ambos casos, *Las ciudades invisibles* y el poema "Kubla Khan", encontramos prefacios que desarrollan el proceso de composición de la obra, vemos que estos procedimientos difieren entre sí. El poema "Kubla Khan" fue creado mediante un método de creación “más espontáneo”, mientras que en *Las ciudades invisibles* ocurre

lo contrario y es comparable a lo que plantea Edgar Allan Poe en su ensayo *Filosofía de la composición* (1846): “No hay nada más evidente que el que todo plan digno de este nombre ha de construirse hasta el desenlace antes de coger la pluma” (1908: 131). De manera similar Calvino plantea que un libro debe tener una construcción en el que pueda descubrirse una trama, un itinerario y un desenlace. Cabe aclarar que con este ensayo Poe es uno de los precursores con respecto a la “develación” de métodos de composición de una obra: “A menudo he pensado qué interesante artículo de revista podría escribir cualquier autor que quisiera -es decir, que pudiera- detallar paso a paso el proceso por el cual cualquiera de sus obras alcanzó su último y definitivo término” (132). Y esto es justamente lo que realiza Calvino.

Así, *Las ciudades invisibles* cumple también con la característica de Exactitud de Calvino, entendida esta última en dos sentidos: “Por una parte la reducción de los acontecimientos contingentes a esquemas abstractos con los que se pueden efectuar operaciones y demostrar teoremas; y por otra, el esfuerzo de las palabras por expresar con la mayor precisión posible el aspecto sensible de las cosas” (2000: 78). De hecho, el autor ejemplifica estas características con un fragmento de *Las ciudades invisibles* en el que Kublai Kan equipara el conocimiento de su imperio con el tablero de ajedrez:

Al contemplar estos paisajes esenciales, Kublai reflexionaba sobre el orden invisible que rige las ciudades, las reglas a las que responde su surgir y cobrar forma y prosperar y adaptarse a las estaciones y marchitarse y caer en ruinas. A veces le parecía que estaba a punto de descubrir un sistema coherente y armonioso por debajo de las infinitas deformidades y desarmonías, pero ningún modelo resistía la comparación con el juego de ajedrez (2012: 53).

El otro libro de Calvino que puede definirse como literatura potencial y combinatoria es *Si una noche de invierno un viajero* (1979). Está formado por capítulos redactados en un estilo narrativo distinto, ya que cada uno de los diez capítulos que componen el libro se corresponde con el inicio de diez novelas diferentes que lee el personaje principal que es un lector y tiene en su mano *Si una noche de invierno un viajero*. Así, esta estructura se corresponde con el contenido de la novela y los títulos de los capítulos son los títulos de los relatos que lee el personaje principal.

Al igual que ocurre en *Las ciudades invisibles*, en *Si una noche de invierno un viajero* también puede identificarse el concepto de multiplicidad de Calvino:

Lo que toma forma en las grandes novelas del siglo XX es la idea de una enciclopedia abierta, adjetivo que contradice desde luego el sustantivo enciclopedia, nacido etimológicamente de la pretensión de agotar el conocimiento del mundo encerrándolo en un círculo. Hoy ha dejado de ser concebible una totalidad que no sea potencial, conjetural, múltiple (2000: 115).

De este modo, se agrega el aspecto potencial del libro: así como se incluyen estos diez fragmentos podrían seguir sumándose más historias que el personaje lector seguiría leyendo. Cada relato es potencial en el sentido de que no tiene una conclusión, en consecuencia, el lector puede imaginar potencialmente diferentes finales. Por lo tanto, también en este caso el lector adquiere un rol clave y es mencionado en sucesivas partes de *Si una noche de invierno un viajero*, el cual comienza de la siguiente manera:

Estás a punto de empezar a leer la nueva novela de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*. Relájate. Recógete. Aleja de ti cualquier otra idea. Deja que el mundo que te rodea se esfume en lo indistinto. La puerta es mejor cerrarla; al otro lado siempre está la televisión encendida. Dilo enseguida, a los demás: «¡No, no quiero ver la televisión!» Alza la voz, si no te oyen: «¡Estoy leyendo! ¡No quiero que me molesten!» Quizá no te han oído, con todo ese estruendo; dilo más fuerte, grita: «¡Estoy empezando a leer la nueva novela de Italo Calvino!» O no lo digas si no quieres; esperemos que te dejen en paz (1999: 23).

Se puede observar que *Si una noche de invierno un viajero* es un libro de literatura experimental en el que su propia particularidad de elaboración es parte del argumento y, tal como sucede en *El castillo*, el procedimiento cobra importancia para la ficción que ese mismo procedimiento posibilita. Dicho de otro modo, en ambos casos encontramos una literatura “metaficcional”. En su libro *The Meaning of Metafiction* (1981) Inger Christensen consigna una serie de definiciones de “metaficción” formuladas por distintos críticos y teóricos de la literatura que resulta oportuno mencionar aquí. Larry McCaffery sostiene que “the defining characteristic of metafiction is its direct and immediate concern with fiction-making itself” (1981: 10). Christensen menciona también la idea de Robert Scholes según la cual la metaficción es fundamentalmente una “self-reflective fiction”. Por su parte, Stanley Fogel establece una definición que resulta especialmente útil en el contexto del presente trabajo:

"metafiction entails exploration of the theory of fiction through fiction itself. Writers of metafiction...scrutinize all facets of the literary construct -language, the conventions of plot and character, the relation of the artists to his art and to his reader" (1981:10).

Puede notarse que el concepto de metaficción describe estas obras de Calvino, quien a través de sus autorreflexiones plasmadas en las Notas o en los Prólogos deja explícito su propio proceso de composición. Asimismo, es notoria la exploración de la teoría de la ficción a través de la ficción misma, cuando, por ejemplo, los personajes meditan sobre los contenidos de la obra. Para explicitar este punto podemos tomar el siguiente pasaje de *Si una noche de invierno un viajero*: “—Resumiendo: *Sin temor al viento y al vértigo no es Asomándose desde la abrupta costa que a su vez no es Fuera del poblado de Malbork el cual es muy distinto de Si una noche de invierno un viajero. Solo nos queda remontarnos a los orígenes de toda esta confusión*” (1979: 106). Allí los personajes se percatan de que cada capítulo de la obra corresponde a una novela diferente. O en el caso de *El castillo*:

No sé cuánto tiempo hace (horas o años) que Fausto y Parsifal están empeñados en encontrar su itinerario, tarot tras tarot, sobre la mesa de la taberna. Pero cada vez que se inclinan sobre las cartas su historia se lee de otra manera, sufre correcciones, variantes, se resiente de los humores de la jornada o del curso de los pensamientos, oscila entre dos polos: el todo y la nada” (1977: 111).

El narrador describe lo que realizan los personajes de Fausto y Parsifal y al hacerlo alude al procedimiento del uso literario del tarot con el que se generan todas las historias de la obra. En suma, este tipo de literatura requiere de un lector despierto que, en vez de leer en automático, pueda hacerlo consciente de todos los elementos que entran en juego: un autor, un texto y un lector.

Para finalizar, cabe aclarar que si bien pudimos observar que en la producción literaria de Calvino existen libros que comparten algunas características, veremos que *El castillo* abarca múltiples aspectos: tanto el estilo de literatura medieval como lo expuesto en *Seis propuestas para el próximo milenio* y las cualidades del grupo Oulipo. Asimismo, muchas de estas cualidades se potencian debido a que no solo están presentes en los textos de *El castillo* sino también en el lenguaje que expresan las cartas de tarot.

III. Análisis de la obra

III. 1. Estructura y ambiente narrativo

Vimos que *El castillo* está compuesto por dos secciones y que cada una comienza con un relato que enmarca las historias de manera similar. Toda la trama se desarrolla en un mismo escenario y en una noche y así se componen los dieciséis capítulos (ocho corresponden a *El castillo* y los otros ocho a *La taberna*). Este escenario es detallado en cada parte mediante un capítulo introductorio titulado “El castillo”, en la primera sección, y “La taberna”, en la segunda. Ambos, contextualizan las narraciones de los siguientes siete capítulos. Es decir que *El castillo* y *La taberna* pueden considerarse relatos de narración enmarcada. Esto significa que hay una historia principal que sirve de marco para unificar diversos relatos. A su vez, estos relatos introductorios, a diferencia del resto de los capítulos, son los únicos que carecen de las imágenes de las cartas de tarot, debido a que todavía no se mencionan los nombres de las cartas, ya que los personajes aún no cuentan sus historias con el tarot.

Para describir este argumento, nos parece oportuno aludir a la historia de “La torre de Babel”, representada de manera simbólica por la carta N° 16 del tarot, número que equivale a la cantidad de capítulos que componen las dos partes de *El castillo*:

Quizá la primera imagen con la que se asocia esta carta es la de la Torre de Babel, un edificio construido por Nemrod para asaltar el cielo. Según el relato bíblico, este acto impío de Nemrod provocó la ira y la venganza de Dios. La confusión de lenguas en la tierra fue el resultado que produjo. La conexión entre esta torre del Tarot y la de Babel es posible, pues las dos figuras humanas aquí representadas tentaron la ira del cielo, siendo lanzadas desde su posición de elevada seguridad a otra de peligro y confusión (Nichols, 2008: 391).

Si bien en el relato de Calvino no hay una confusión de lenguas, sino un mutismo de lenguas, la consecuencia sería la misma: falta de comunicación entre las personas, quienes deben encontrar recursos alternativos para poder “hacerse entender”. Asimismo, la torre por definición es una parte del castillo, por lo que también conceptualmente nos sitúa en un mismo ambiente. Esta carta, además, la consideramos adecuada para describir la composición del libro, debido a que la torre representa las

estructuras, reales o mentales, y en la imagen de la carta se puede observar que un rayo la quiebra y esto es justamente lo que realiza Calvino: rompe las estructuras para generar una obra experimental⁸. Esto puede vincularse con lo que afirma Aira con respecto al procedimiento, ya que gracias a éste el escritor se libera de sus propias invenciones, que de algún modo siempre serán más o menos previsibles, ya que saldrán de su experiencia y de su memoria. De esta manera, Aira plantea que “una invención realmente ‘nueva’ nunca va a salir de nuestros viejos procesos mentales, donde todo ya está condicionado y resabido. Sólo el azar de una maquinación ajena a nosotros nos dará eso nuevo” (2018: 69).⁹ En tal sentido, lo que produce el procedimiento estaría libre de condicionamientos.

Ahora bien, ¿qué diferencias existen entre *El castillo* y *La taberna*? Recordemos que el autor buscó dos mazos distintos para crear sus historias: siendo el tarot de Visconti el que utilizó para *El castillo* y el tarot de Marsella el que usó para *La taberna*. Asimismo, afirmó que el lenguaje debía representar en *El castillo* las miniaturas refinadas de las cartas de Visconti, en contraste con los toscos trazos del tarot de Marsella que debía reflejar *La taberna*.

De esta manera, es pertinente analizar las características del lenguaje que menciona el escritor. A pesar de que el texto original está redactado en italiano, a continuación mencionaré algunas diferencias que se pueden ver en castellano en el nivel léxico-semántico. Esto implica que el léxico utilizado se corresponde con la distinción entre lo “refinado” del Tarot de Visconti, definido como algo que es muy delicado y que es el resultado de mucha y cuidada elaboración, en contraste con lo “tosco” del Tarot de Marsella, que está hecho sin refinamiento y con materiales vulgares.

Empezando por el título, semánticamente el castillo nos sumerge en un ambiente más delicado que la taberna, siendo esta última más chica y más tosca. Luego, esta diferencia continúa presentándose en el cuerpo del texto, siendo la descripción de “El

⁸ Se sugiere observar los Arcanos Mayores en el Anexo N° V. 1.

⁹ Cabe destacar que Calvino un año antes de *El castillo* publicó, junto con los escritores André Balthazar, Julio Cortázar y Joyce Mansour, un libro titulado *La fosse de Babel* (1972). Allí, también realiza una obra experimental con el lenguaje, ya que le ofrece al lector “frases adhesivas” para que las combine y sea partícipe de la creación de dicho libro.

castillo” más elegante que la de “La taberna”. Por ejemplo, en “El castillo”, el narrador escribe lo siguiente: “Me parecía hallarme en una rica corte (...) por la calma y la soltura que reinaban entre los comensales, todos de bella apariencia y vestidos con atildada elegancia” (1977: 18). En cambio, en “La taberna” Calvino nos introduce allí con la siguiente descripción:

Hay *bastos*, ramas apretadas, troncos, hojas, como antes afuera, *espadas* que nos asestan golpes tajantes en medio de las hojas, las emboscadas en la oscuridad donde nos habíamos perdido, por suerte al final vimos una luz, una puerta, hay *oros* que brillan, *copas*, esta mesa con vasos y platos, escudillas de sopa humeante, botellas de vino, estamos a salvo pero todavía medio muertos de espanto, lo que le ha tocado ver con sus ojos, en la oscuridad, en el silencio, aquí ahora hay ruido, cómo haré para hacerme oír, no oigo mi voz (65).

Además de la distinción entre el refinamiento y la calma del castillo en contraste con la tosquedad y el espanto de la taberna, hay diferencias a nivel de sintaxis. Mientras que en “El castillo” hay oraciones de un tamaño relativamente breve, en “La taberna” tienen una gran extensión, creando un efecto más tenso para la lectura. Así, el capítulo introductorio “La taberna” está compuesto por un total de cuatro oraciones, en contraste con las veinte que forman “El castillo”.

Cabe señalar que si analizamos los inicios de los capítulos siguientes a “El castillo” y a “La taberna”, el autor utiliza la misma carta, *El Caballero de Copas*¹⁰, en ambos casos para describir al personaje. En la “Historia del ingrato castigado” de *El castillo* el relato comienza de la siguiente manera:

Al presentársenos bajo la figura del *Caballero de Copas* —un joven rosado y rubio que ostentaba una capa refulgente de soles bordados y ofrecía en la mano tendida un presente como los de los Reyes Magos—, probablemente nuestro comensal quería informarnos de su rica condición, de su inclinación al lujo y a la prodigalidad (21).

Mientras que la “Historia del indeciso” de *La taberna* comienza del siguiente modo:

Parecería que el *Caballero de Copas* fuera realmente él. No sólo en la cara ansiosa, de ojos desorbitados, en los largos cabellos encanecidos que le caen sobre los hombros se nota el parecido, sino también en las manos que mueve sobre la mesa como si no supiera dónde ponerlas y que ahí en la figura sostienen, la derecha una copa demasiado grande,

¹⁰ En el anexo N° V. 4. pueden observarse los Arcanos Menores.

en equilibrio sobre la palma, y la izquierda las riendas, apenas con la punta de los dedos. (69).

A pesar de que ambas historias comienzan con la misma carta, pertenecen a distintos mazos por lo que se describen de maneras diferentes. La “Historia del ingrato castigado” de *El castillo* trata de un caballero que, luego de una batalla, es rescatado por una mujer en el bosque de la diosa griega Cibele. Con la mujer que lo rescató decide contraer matrimonio, sin embargo, no lo logra ya que una ménade (divinidad de la mitología griega) lo ataca y muere. La causa de la muerte del caballero era que se había negado a unirse a las Ménades del bosque, ya que hubiese tenido que perderse a sí mismo para fundirse en lo indiferenciado del bosque. En tanto que en la “Historia del indeciso” de *La taberna* un joven también muere, pero la historia relata las consecuencias de dudar entre dos mujeres para casarse y no elegir qué camino tomar. En estos relatos ya no se observan diferencias en la sintaxis, pero sí la distinción se mantiene en el léxico. De esta manera, se puede notar que la narrativa concuerda con las imágenes que muestran los tarots: el mazo más refinado (de Visconti) relata *El castillo*, y el más tosco (de Marsella) *La taberna*.

Además, esta dinámica se mantiene en el resto de los capítulos y se puede observar en la manera en que los personajes se mueven para iniciar sus relatos. Por ejemplo, en *El castillo*:

Entre los comensales que todavía no habían contado nada había uno ligero como un jockey o un duendecillo, que cada tanto brincaba y soltaba trinos como si su mutismo y el nuestro fuesen para él una oportunidad de diversión sin igual. Observándolo me di cuenta de que bien podía ser él el caballero inglés, y lo invité explícitamente a que contara su historia tendiéndole la figura del mazo que a mi parecer más se le asemejaba: la alegre cabriola del Caballero de Bastos (49).

En cambio, a lo largo de los relatos de *La taberna* el movimiento de los personajes se describe de una manera más arrebatada. Esto puede notarse en el siguiente fragmento del inicio de la “Historia del bosque vengador”: “en cierto momento las cartas se le escapan por todos lados y él debe sujetarlas bien con las manos, con los antebrazos, con los codos, y así las esconde aún del que trata de entender la historia que está contando” (79). O, por ejemplo, al inicio del relato “Dos historias en las que uno se

busca y se pierde”: “Los parroquianos de la taberna se empujan en torno de la mesa que ha ido cubriéndose de cartas, tratando de extraer sus historias del revoltijo de tarots” (103).

En suma, en la obra de Calvino forma y contenido, imagen y texto, son conceptos que mantienen una relación simbiótica: cada uno se desarrolla en relación al otro. Nos encontramos frente a un libro en donde las imágenes se leen y los textos son producto de las imágenes. Así, hay una retroalimentación entre las cartas y los relatos, ya que el lector puede ver primero las imágenes, imaginar posibles historias, luego dirigirse hacia el texto y volver a las láminas para comprender mejor la escena, realizando de esta forma una lectura no-lineal. Además, el lector tiene “libre albedrío” en el orden en que “lee” las imágenes y los textos.

III. 2. Marco narrativo

A pesar de las diferencias mencionadas anteriormente, *El castillo* y *La taberna* se asemejan en que ambos son relatos de narración enmarcada. Ahora bien, con este tipo de estructura literaria sumado a las imágenes de las cartas de los mazos que pueden visualizarse en esta obra y a las referencias que hay de algunos personajes de la literatura universal como *Orlando Furioso* (1532), *Parsifal* (poema épico del siglo XIII), *El Rey Lear* (1606) o *Hamlet* (1609), que veremos en el subcapítulo siguiente, *El castillo* nos remite a una época que fue de gran interés para Calvino: la medieval.

Una característica de la literatura medieval es el contenido moral de sus historias. Así como *Nuestros Antepasados* invita al lector a meditar sobre el ser humano, en *El castillo* encontramos reflexiones sobre, por ejemplo, el lenguaje, la persistencia de historias que son universales y el papel del autor y el lector, temas que retomaremos en los siguientes subcapítulos. De manera que además de que esta obra sea considerada dentro del período “combinatorio” de Calvino contiene temas medievales que también son típicos de su “ciclo fantástico”.

Cabe mencionar que como una de las misiones del grupo Oulipo “consiste en examinar antiguas obras literarias para encontrar las huellas (...) de la utilización de estructuras, formas o restricciones” (Queneau, 2016: 11), esta obra puede compararse con *El Decamerón*, escrito por Boccaccio entre 1351 y 1353, o con los *Los cuentos de Canterbury*, de Chaucer entre 1387 y 1400, entre otros relatos que poseen el mismo tipo de narración enmarcada: una historia principal que sirve de base para múltiples relatos que podrían llegar a ser infinitos. En *El Decamerón* el relato marco consiste en que un grupo de jóvenes, compuesto por siete mujeres y tres hombres, decide huir de la peste negra que amenazaba la ciudad de Florencia y se retiran a una villa a las afueras de la ciudad. Para entretenerse, a lo largo de diez días cada integrante relata un cuento, lo que genera que toda la obra contenga cien historias. Y en *Los cuentos de Canterbury* los relatos también son narrados por un grupo, pero en este caso son veintinueve integrantes y están realizando una peregrinación. Así, a lo largo de un viaje de Londres a Canterbury los personajes narran un total de veinticuatro cuentos.

Estas tres obras coinciden además en que contienen literatura medieval. En los tres casos encontramos personajes medievales típicos como caballeros, mercaderes, monjes frailes, monjas, condes, reyes, entre otros, en ambientes medievales típicos como castillos, iglesias, viajes a caballo, etc. Asimismo, en el caso de *El castillo*, estas figuras están representadas en las imágenes de los mazos de tarot y quienes narran sus historias se reconocen en ellas.

En *El castillo*, *El Decamerón* y *Los cuentos de Canterbury* hay una introducción que describe el relato marco y está narrada en primera persona. Luego, en *El Decamerón* y *Los cuentos de Canterbury* el resto de los capítulos son narrados por distintos personajes, mientras que en *El castillo*, a pesar de que en cada capítulo hay un personaje diferente que se comunica a través de las cartas, toda la obra es relatada por el mismo narrador que descifra los mensajes de las imágenes. Y este narrador, a diferencia de las otras dos obras mencionadas, es un personaje más que, como lo hace el resto, también describe su historia a través del tarot. Así, esta figura que cumple el rol de intérprete o traductor de la imagen al texto posibilita la creación de todos los relatos del libro, el cual se restringe a la narración de algunas historias, pero este marco es potencialmente infinito. En consecuencia, la potencialidad narrativa de *El castillo* existe

de manera doble: por un lado, debido a que pueden haber potenciales interpretaciones de las cartas de tarot y, por el otro, porque podrían existir infinitos personajes que relatan sus historias a través de las cartas.

Esto implica que el lector de *El castillo*, que debe estar despierto ante los distintos mecanismos metaficcionales de la obra, está sumergido en un mundo literario que ofrece múltiples estímulos y posibilidades. Así, *El castillo* es aquel libro al que alude el epígrafe de la presente tesina, correspondiente al ensayo de Roland Barthes titulado “Escribir la lectura”: “¿Nunca os ha sucedido, leyendo un libro, que os habéis ido parando continuamente a lo largo de la lectura, y no por desinterés, sino al contrario, a causa de una gran afluencia de ideas, de excitaciones, de asociaciones?” (1967: 35).

De esta forma, volvemos a encontrarnos con las características de “Multiplicidad” y “Potencialidad” también en el marco narrativo de *El castillo*. Por su parte Rama afirma que en esta obra “la mecánica es la misma y está copiada, con alarde de ‘primitivo’, de la manera de presentar sus obras los maestros de la cuentística medieval, Boccaccio y Chaucer” (1974: 32). En consecuencia, así como *El castillo* cumple con la tendencia sintética del grupo Oulipo de brindar una pequeña cantidad de ejemplos de cada estructura, también manifiesta la tendencia analítica: trabaja sobre las obras del pasado buscando posibilidades que van más allá de las que los autores habían imaginado. Inclusive, los miembros del grupo plantean que estructuras que creían inéditas habían sido descubiertas o inventadas en el pasado. Así califican esos textos como “plagios por anticipación” con el fin de que cada uno reciba el reconocimiento que se le debe (Queneau, 2016: 41).

En suma, *El castillo* tanto en estructura como en contenido puede considerarse un relato de tipo medieval a pesar de que, en cuanto a su procedimiento, es una obra típicamente experimental del siglo XX.

III. 3. Intertextos: el caso de Shakespeare

Como vimos, en *El castillo* hay referencias a diversos personajes de la literatura universal. Para tomar dimensión de tal variedad podemos mencionar a algunos de ellos.

En la primera sección encontramos en el capítulo N.º 1, “Historia del ingrato castigado”, a Cibeles (diosa de la mitología griega); en el cap. N.º 2, “Historia del Alquimista que vendió su Alma”, al Fausto y Mefistófeles (de *El Fausto*, publicado en 1832 por Goethe); en el cap. N.º 3, “Historia de la esposa condenada”, a Belcebú (significa “el señor de las moscas”, figura tenebrosa a partir de la cual William Golding escribió su novela titulada de manera homónima en 1954); en el cap. N.º 5, “Historia de Orlando loco de amor”, a Orlando, Angélica, Medoro y Carlomagno (de *Orlando Furioso*, publicado en 1532 por Ludovico Ariosto). En el capítulo N.º 6, “Historia de Astolfo en la luna”, se repiten personajes de *Orlando Furioso*, aparece Astolfo y también menciona el drama de Píramo y Tisbe (de la mitología griega y romana) y en el cap. N.º 7, “Todas las demás historias”, hay personajes de los capítulos anteriores y se agrega la historia de Troya (de la mitología griega).

En la segunda parte, *La taberna*, también podemos detectar múltiples figuras de la literatura, por ejemplo: en el capítulo N.º 1, “Historia del indeciso”, a Madame Sosotris (de *La tierra baldía* publicada por Eliot en 1922); en el cap. N.º 5, “Dos historias en las que uno se busca y se pierde”, a Parsifal (poema épico medieval del siglo XIII de Wolfram von Eschenbach), Fausto, Mefistófeles, Don Juan Tenorio (drama romántico publicado en 1844 por José Zorrilla), Rey Midas (personaje de la mitología griega) y al Rey pescador (personaje de leyendas artúricas); en el cap. N.º 6, “Ahora me toca a mí”, a Justine y Juliette (novela del Marqués de Sade, publicada en 1796), Edipo (mitología griega) y al Egotista de Grenoble (*Memorias del Egotismo* de Stendhal en 1892) y en el cap. N.º 7, “Tres historias de locura y destrucción”, a Hamlet, Gertrudis, Ofelia, Claudio, Laertes, Polonio y Fortimbras (de *Hamlet* de Shakespeare del 1609); Lady Macbeth, Macbeth, Macduff y Banquo (de *Macbeth* de Shakespeare del 1606); Rey Lear, Cordelia, Regan, Goneril y Kent (de *Rey Lear* de Shakespeare del 1606).

1606); y también se encuentra *Vida de Santa María Egipciaca* (poema medieval hagiográfico de la primera mitad del siglo XIII).

A veces, los rasgos físicos de los personajes son descritos a través de las imágenes de las cartas, por ejemplo, el arcano *El Emperador* en uno de los capítulos representa a Zeus, *La Estrella* es Lady Macbeth, o el arcano *El Carro* representa a Edipo emprendiendo el viaje a Tebas. Y, en otros casos, son mencionados por el narrador sin que aparezcan las cartas que los describen físicamente: “La historia de las relaciones entre jóvenes y viejos era la que venía a contarnos Hamlet” (1977: 130). En el siguiente capítulo se explicitarán más ejemplos del uso literario del tarot.

Ahora bien, visto la cantidad de referencias literarias de *El castillo* puede notarse la diversidad de hipertextos y enlaces “no digitales” y, asimismo, la manera en que todo ello hace de esta obra una enciclopedia potencial de la literatura universal. También se refleja el concepto de multiplicidad: entendiendo a la novela como una gran red de conexiones entre los personajes literarios de distintos géneros (tales como el mito, la poesía o la narrativa), tradiciones literarias y épocas. Incluso estos vínculos “no virtuales” no solo incumben a la literatura ya que también hay alusiones a obras de arte.

Para comprender mejor la manera en que aparecen estas referencias, profundizaremos en uno de los ejemplos mencionados, el cual corresponde al último capítulo de *La taberna* titulado “Tres historias de locura y destrucción”. Este relato ejemplifica la temática medieval mencionada en el apartado anterior, debido a que incluye las historias de las siguientes obras de Shakespeare: *Hamlet* (1609) *Macbeth* (1606) y *El Rey Lear* (1606).

Calvino logra combinar las tres obras shakesperianas para que, adaptadas a los mecanismos del uso literario del tarot, puedan ser contadas en un solo relato. Al inicio del capítulo, el narrador refiere que las figuras de los arcanos podrán tratar de elevarse y “batir alas con palabras más empenachadas de esas que se escuchan en el paraíso de un teatro” (1977: 127). Así, se introduce al lector en un contexto teatral. Luego, se alude a que tres personajes señalaban de manera solemne la misma carta: *La Torre*, la cual, podría representar el castillo de Elsinor o de Dunsinane o el palacio en donde la figura

del *Rey de Copas*¹¹ fue expulsado. Esos tres personajes son Hamlet, Lady Macbeth y el Rey Lear: “los tres que empezaban a disputar ahora lo hacían con gestos solemnes, como si declamaran, y si apuntaban los tres con un dedo la misma carta, con la otra mano y con muecas evocadoras se las ingeniaban para dar a entender que aquellas figuras debían interpretarse así y no de otro modo” (127).

Así, se genera un ambiente medieval a través de la imagen del castillo. En primer lugar *La Torre* nos remite a Hamlet:

Hete aquí que ahora en la carta cuyo nombre varía según los usos y los idiomas: *Torre*, *Casa de Dios*, *Casa del Diablo*, un joven que lleva la espada (...) reconoce las escarpas del castillo de Elsinor cuando una aparición que desmaya de terror a los centinelas atraviesa la oscuridad de la noche (127).

En el párrafo siguiente se alude a Lady Macbeth: “Lo interrumpe una dama de ojos exorbitados que pretende reconocer en esa misma *Torre* el castillo de Dunsinane cuando se desencadena la venganza que las brujas oscuramente han anunciado” (128). Y en el párrafo contiguo se incluye al Rey Lear: “Pero al Arcano de la Torre y del Rayo apunta también el dedo tembloroso de un anciano, que con la otra mano levanta la figura del *Rey de Copas*, pues no queda en su persona desvalida ninguno de los atributos reales: nada en el mundo le han dejado sus dos hijas desnaturalizadas” (128). De modo que vuelve a manifestarse el principio de multiplicidad “multiplicado”, ya que las posibilidades de interpretación de una carta aumentan por las historias de los tres personajes que la utilizan.

Nótese que no se menciona textualmente a los personajes, sino que se ubica al lector en estas obras a través de las escenas shakesperianas. Por lo tanto, los niveles de interpretación, aspecto clave de toda la obra de *El castillo*, dependen, en parte, del bagaje literario del lector, ya que si tiene conocimiento de las obras de Shakespeare comprenderá de entrada que los personajes que aparecen en este capítulo son de este autor. No obstante, las historias de estas figuras se mezclan y no están ordenadas. En este sentido, si se desea identificar a qué obras refieren ciertos fragmentos de “Tres historias de locura y destrucción” se debe tener muy presente la literatura de

¹¹ En el anexo N° V. 4. pueden observarse los Arcanos Menores mencionados.

Shakespeare. Ahora bien, ¿de qué manera se narran estas historias en un mismo capítulo?

Como vimos, al inicio comienza a narrar el personaje Hamlet, luego Lady Macbeth y, por último, el Rey Lear. Luego de esta presentación se desarrollan sus relatos en ese mismo orden y, posteriormente, se desordena la secuencia.

A veces, los personajes aluden a las mismas barajas para referir a sus relatos, ya que estarían expuestas sobre la mesa que comparten. Por ejemplo, además del caso inicial de *La Torre*, *El Ermitaño* también aparece en los tres casos. En la historia que representa Hamlet, este arcano señala al “viejo Polonio”. En el caso de Lady Macbeth, en cambio, con la misma carta se juegan diferentes interpretaciones: es una aparición espectral, la sombra encapuchada del personaje Banquo o su marido. Y, por último, es la imagen en la que se reconoce el Rey Lear.

Si analizamos el caso de *Hamlet* veremos que al inicio de “Tres historias de locura y destrucción” se incluye un diálogo muy similar al de la obra de Shakespeare. Por ejemplo, en *El castillo* se explicita un comentario del momento en que Hamlet ve al fantasma, que es su padre: “—¿Por qué se han abierto las pesadas fauces de tu sepulcro y tu cadáver vuelve a vestirse de acero y a visitar nuestro mundo sublunar erizando los rayos de la Luna?” (128). En tanto que en la obra de Shakespeare esta escena se representa de la siguiente manera:

HAMLET. —¡Ángeles del cielo, amparadnos! Dime, ¿estás en estado de gracia o eres alma en pena? ¿Traes dulces brisas del Paraíso o ráfagas pestilentes del Infierno? ¿Vienes con buenas o malas intenciones? Quiero hablarte. Te llamaré Hamlet, Rey, padre, soberano. Respóndeme. Satisface mi curiosidad. Dime por qué tu cuerpo, que la muerte se llevó, se ha despojado de su mortaja. ¿Cómo es que el sepulcro donde te enterramos ha corrido su pesada losa de mármol y te ha dado libertad? ¿Por qué te presentas así ante nosotros, con tu armadura, a la indecisa luz de la luna, infundiendo el horror y el espanto en nuestras mentes? Dinos cuál es tu propósito y qué deseas que hagamos (2007: 11).

En *El castillo* el diálogo se resume y es representado con el arcano de *La Luna*, término que es mencionado en la traducción del relato original, al igual que se repite “sepulcro”. Posteriormente podemos ver otro ejemplo, ya que en la obra de Shakespeare uno de los personajes, Polonio, en relación a las actitudes de Hamlet comenta: “POLONIO.— (*aparte*) (Me parece que hay cierto método en su locura) ¿Os gustaría

estar al resguardo del aire señor?” (2007: 19), mientras que en el relato de *El castillo* se incluye la siguiente oración: “Si la suya es una neurosis, en toda neurosis hay método y en todo método neurosis. (Bien lo sabemos los que estamos clavados en este juego de tarots.)” (1977: 130). En este caso, si bien las oraciones son similares, en la obra de Calvino se agrega una aclaración respecto al procedimiento del tarot, generando nuevamente un artilugio metaficcional.

También, podemos observar que en unas pocas líneas el narrador expone lo que le ocurre a Ofelia, la manera en que murió, y el plan de Hamlet:

Además su madre lo ha sorprendido (*El enamorado*) delirando por Ofelia: el diagnóstico es rápido, llamémosle locura de amor y así todo se explica. En todo caso saldrá perdiendo Ofelia, pobre ángel: el Arcano que la designa es *La Templanza* y ya anticipa su fin acuático (130).

Luego, se alude a la escena en donde Hamlet mata a Polonio, el padre de Ofelia, y el narrador expresa su parecer de la historia de la siguiente manera:

No pegas una Hamlet: no has aplacado la sombra de tu padre y has dejado huérfana a la muchacha que amabas. A las abstractas especulaciones de la mente te destinaba tu carácter: no por nada la *Sota de Oros* te retrata absorto en la contemplación de un dibujo circular, tal vez el *mandala*, diagrama de una armonía ultraterrena (131).

De modo que se genera un efecto particular en el que el narrador expresa su opinión, aunque no pueda comunicarse verbalmente con Hamlet. A su vez, en uno de los últimos párrafos en los que se alude a *Hamlet* se hace referencia nuevamente a la *Sota de Oros*, debido a que el narrador cree comprender lo que quiso decir el personaje al mostrar esa carta: “Oculto entre las tumbas del cementerio, Hamlet piensa en la *Muerte* alzando la calavera sin quijada de Yorick el bufón. (¡Entonces es ese el objeto redondeado que sostiene en su mano la *Sota de Oros!*)” (133).

Por último, en el relato de Calvino se detalla de la siguiente manera el final de *Hamlet*: “En la *Copa* el rey Claudio ha vertido una perla que es una pastilla de veneno para el sobrino: —¡no, Gertrudis, no bebas! Pero la reina tiene sed: ¡demasiado tarde! Demasiado tarde la espada de Hamlet traspasa al rey, ya está terminando el quinto acto”

(133). Así en este capítulo se explicita que Hamlet mata al rey con su espada. En cambio, en la obra de Shakespeare mueren los cuatro personajes:

Música, tambores, cañonazos, humareda en escena, luces de todos colores, en especial rojo. HAMLET y LAERTES, espadas en mano, CLAUDIO, con las dos copas en la mano, y GERTRUDIS convergen en el centro del tablado, entre el humo, las luces y el ruido, y ejecutan una danza o mimo de la muerte, cayendo los cuatro al suelo (2007: 75).

Con respecto a los casos de los otros dos personajes de “Tres historias de locura y destrucción”, el Rey Lear y Lady Macbeth, el mecanismo es similar.

En el caso de *El Rey Lear* cabe destacar el relato de Shakespeare, en el que este personaje intenta repartir su reino en base al amor que les profanaban sus tres hijas. Cordelia, su última hija, le confiesa a su padre que para ella era imposible expresar su amor en palabras. No obstante, el Rey Lear lo toma como una ofensa y decide dehestrarla:

LEAR. —¡Que así sea! ¡Y que tu dote sean tus verdades! Por la aterrorizada brillantez de este sol, por los misterios de Hécate y de la noche; por todas las revoluciones de las órbitas que la vida nos dan y nos la quitan; aquí abandono mi paternal cuidado, la cercanía y la igualdad de sangre, y como extraña para mí y mi corazón tente ya para siempre. Los bárbaros escitas o aquellos que abusan de su descendencia para saciar sus apetitos, serán para mi pecho tan bien recibidos, compadecidos y disculpados como tú, la que fuiste mi hija (1986: 676).

Si analizamos “Tres historias de locura y destrucción” el narrador se pregunta qué ha ocurrido con Cordelia, luego de que haya sido desheredada, y se responde incluyendo otra referencia intertextual: “¿Dónde ha terminado Cordelia? Tal vez sin más asilo ni ropas para cubrirse, se ha refugiado en estas landas desiertas, y bebe el agua de los fosos, y como a María Egipcíaca, los pájaros le traen granos de mijo para alimentarla” (1977: 132). Así, el narrador se refiere al poema hagiográfico de *Santa María Egipcíaca* publicado en el año 1451. Este poema relata el arrepentimiento de una joven prostituta que, después de reconocer sus pecados, pasa el resto de su vida como asceta en el desierto. De esta manera, en este fragmento, encontramos una doble intertextualidad.

Con respecto a *Macbeth* cabe aclarar que el personaje que narra la historia en “Tres historias de locura y destrucción” no es Macbeth, sino su esposa: Lady Macbeth.

Por ejemplo, a través de las cartas de la *Papisa*, la *Luna* y la *Rueda*, se desarrolla la escena en que se encuentran las tres brujas cocinando antes de que ingrese Macbeth a consultar su destino:

Y así como cobra un sentido la siniestra conjunción de cartas: *Papisa* o bruja profética, *Luna* o noche en la que el gato maúlla tres veces y gruñe el puercoespín, y escorpiones sapos víboras se dejan atrapar para hacer el caldo, *Rueda* o revoltijo del gorgoteante caldero en el que se deshacen momias de hechiceras, hiel de cabra, pelo de murciélago (...) del mismo modo los signos más insensatos que las brujas mezclan en sus menjunjes terminan también por encontrar un sentido que los confirma y te hacen a ti y a tu lógica papilla (128).

Mientras que en la obra de Shakespeare esta escena se manifiesta de la siguiente forma:

Bruja 1° —Tres veces ya ha maullado gato atrigrado. *Bruja 2°* —Sí, tres veces maulló; y una el cerdo gruñó. *Bruja 3°* —Llegó la hora prevista. *Todas* —Llegó, llegó, llegó, dice el harpista. *Bruja 1°* —Danzad en derredor del calderon; y llenadle de linfa ponzoñosa (...) Piel de sierpe palustre, hierve y cuece en nuestro calderón; con un remo de rana y del triste murciélago la lana; y con lengua de perro y aguijón de escamoso escorpión (2007: 60).

Luego se expresa la profecía de que Macbeth debe desconfiar de Macduff. Por tal motivo, Macbeth decide matarlo y al final de la obra de Shakespeare se desarrolla una batalla entre ambos:

Macb. —Labio maldito pronunció esas palabras que adormecen en mi pecho el valor. También malditos para siempre jamás los tenebrosos espíritus y nunca más creídos, que con dobles sentencias nos confunden y su oráculo cumplen al oído y se le niegan luego a la esperanza (97).

En tanto que en “Tres historias de locura y destrucción” se explicita la última escena con las cartas de *El Sol* y de *El Mundo*: “y que finalmente Macbeth se vea obligado a decir —Estoy cansado de que *El Sol* siga en el cielo, no veo la hora de que se desbarate la sintaxis del *Mundo*, de que se mezclen las cartas del juego, las hojas del infolio, los fragmentos de espejo del desastre” (1977: 134). De esta manera, se genera un nexo entre el contenido y la forma de *El castillo*, debido a que con esta oración

culmina la obra y no aparecen más cartas de tarot en el relato, generando nuevamente un efecto metaficcional.

Calvino adapta el contenido de las tres historias de Shakespeare, que tienen rasgos en común como las temáticas del amor, el poder, la herencia, los duelos, el odio, la venganza, la muerte, entre otros, para realizar un nuevo relato con su método. Estas divergencias entre las historias de Shakespeare y el relato de Calvino pueden verse tanto en la forma, en tanto que las obras shakesperianas son obras teatrales más extensas y “Tres historias de locura y destrucción” es una narración literaria más breve; como en contenido ya que, por ejemplo, en los relatos originales los tres personajes mueren, a diferencia de lo que ocurre en el capítulo de *La taberna*, quienes si estarían muertos no podrían relatar lo sucedido. Asimismo, a pesar de que en “Tres historias de locura y destrucción” se resumen las obras originales, la potencialidad de las imágenes parece compensar esta diferencia.

III. 4. La noción de Inconsciente Colectivo

Vimos que Calvino refiere a una de las ideas fundamentales del psicólogo Carl Gustav Jung a través del concepto de inconsciente colectivo, ya que en la Nota a *El castillo* se pregunta “cuál es el equivalente contemporáneo de los tarots como representantes del inconsciente colectivo” (1977: 142). Además, Calvino menciona a Jung en el capítulo “Visibilidad” de *Seis propuestas para el próximo milenio*. Allí, se propone situar su concepción de imaginación en alguna de las siguientes perspectivas: la del crítico Jean Starobinski, que aísla el conocimiento imaginativo en lo individual, o la de Jung, quien “se remite a la idea de imaginación como participación en la verdad del mundo” (2000: 91). Calvino, entre las dos posturas mencionadas, se identifica más con la de Jung: “siempre he buscado en la imaginación un medio para alcanzar un conocimiento extraindividual, extrasubjetivo; por lo tanto, sería justo que me declarase más cerca de la segunda posición, la identificación con el alma del mundo” (93).

Para profundizar en lo que plantea Calvino es pertinente aludir a lo que Jung argumenta en sus propios textos. Para ello, nos basaremos en un conjunto de escritos de

Jung datados entre los años 1916 y 1954 que fueron agrupados en el volumen N° 8 de la obra completa de este autor titulado *La dinámica de lo inconsciente* (1960), también utilizaremos el volumen N° 9 que contiene escritos de entre los años 1933 y 1955 agrupados en el libro *Arquetipos e Inconsciente colectivo* (1970) y utilizaremos las siguientes dos obras que fueron publicadas de forma póstuma: *El hombre y sus símbolos* (1964) y *Formaciones de lo inconsciente* (1976). Por último, retomaremos el libro *Jung y El Tarot*, el cual hemos mencionado en el capítulo N.º 1 del presente trabajo.

En primer lugar, para ahondar en el concepto de inconsciente colectivo, cabe aclarar que desde la perspectiva junguiana existe la mente consciente, el inconsciente individual y el inconsciente colectivo. Este último lo poseen todas las personas y se compone de experiencias acumuladas por la humanidad que forman patrones ancestrales que Jung denominó “arquetipos”: “forma inconsciente preexistente, que determina el psiquismo y produce una representación simbólica que aparece en los sueños, el arte y la religión” (2015: 2). Esto significa que las imágenes de los arquetipos son representaciones simbólicas, flexibles y su forma puede variar de acuerdo a cada persona, sin embargo, su carácter esencial es universal:

He elegido la expresión “colectivo” porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino universal, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano salis*, los mismos en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre (...), a los contenidos de lo inconsciente colectivo los denominamos *arquetipos* (1970: 10).

De manera que el inconsciente colectivo, según Jung, “es una especie de imagen del mundo atemporal y, en cierto modo, eterna” (2004: 376). Según señala Nichols, en *Jung y El Tarot* desde la perspectiva junguiana se argumenta que en todas las culturas “han soñado, hecho historias y cantado acerca del arquetipo del Héroe, del Amante, del Loco, del Mago, del Diablo, del Salvador y del Sabio (...) los Arcanos del Tarot representan a todas estas imágenes arquetípicas” (2008: 28). Jung fue pionero en asignar importancia al simbolismo del tarot por considerarlo representativo de los arquetipos: “de acuerdo con todas las apariencias, las series de imágenes del Tarot son derivados de los arquetipos de la transformación” (Jung, 1970: 40).

Así, desde esta perspectiva, puede entenderse al tarot como un sistema de representación simbólica de la memoria colectiva de la humanidad. Si bien no existe un libro específico de Jung sobre las cartas del tarot, podemos citar una conferencia que fue documentada en *Visions: Notes of the Seminar given in 1930-1934*, editada por la psicóloga Claire Douglas, en la que Jung define el tarot de la siguiente manera:

Son imágenes psicológicas, símbolos con los que uno juega, de la misma forma que el inconsciente parece jugar con su contenido. Se combinan en cierta forma, y las diferentes combinaciones corresponden al desarrollo lúdico de los eventos de la historia de la humanidad (...) ideas arquetípicas, de una naturaleza diferenciada, que se mezclan con los constituyentes ordinarios del flujo del inconsciente, y de esta forma es aplicable como un método intuitivo con la intención de entender el flujo de la vida (1993).

Esta definición también podría aplicarse a la descripción de las cartas de tarot utilizadas por los personajes de *El castillo*: símbolos con los que uno juega que se combinan de cierta forma y estas combinaciones expresan eventos de la historia de la humanidad que, en este caso, estarían representados a través de los relatos que aluden a diversos mitos y obras de la literatura universal. Así, el narrador interpreta las imágenes a través de un “método intuitivo” para entender el flujo de la vida de cada personaje.

Por ejemplo, en el relato analizado en el subcapítulo anterior, “Tres Historias de locura y destrucción” de *El castillo*, el narrador refiere al “mandala” (del sánscrito: “círculo”), el cual desde la perspectiva junguiana es un arquetipo con una gran carga simbólica. El narrador lo menciona al describir la carta de la *Sota de Oros*, a través de la cual alude a Hamlet: “A las abstractas especulaciones de la mente te destinaba tu carácter: no por nada la *Sota de Oros* te retrata absorto en la contemplación de un dibujo circular, tal vez el *mandala*, diagrama de una armonía ultraterrena” (131). Para Jung, el mandala es considerado el arquetipo principal del orden interior, ya que representa la integración de la personalidad: “ya el símbolo del círculo aparezca en el primitivo culto solar, en la religión moderna, en mitos y sueños, en dibujos *mandalas* de los monjes tibetanos (...), siempre señala el único aspecto más vital de la vida: su completamiento definitivo” (1995: 240). En el último capítulo de la presente tesina, se desarrollarán otros arquetipos: el del *self* y el de la sombra, en tanto que pueden compararse con procesos que se describen en el relato “Ahora me toca a mí” de *El castillo*.

De manera que Calvino, a pesar de lo expuesto en su Nota a *El castillo*, sí acudiría a simbolismos en sus historias. Y no es un dato menor que en *Seis propuestas para el próximo milenio* afirme que “el simbolismo de un objeto puede ser más o menos explícito, pero existe siempre” (2000: 43). Además, a través de la utilización de las cartas de tarot Calvino reactivaría su contenido simbólico con significados que “rebasan los límites epocales y (...) van de la indeterminación de oscuros símbolos hasta los significados unívocos y necesarios de simples signos” (Rama, 1987: 34). En consecuencia, ¿Calvino podría afirmar que las cartas representan el inconsciente colectivo, el cual es simbólico, mencionando al mismo tiempo que no se basó en el significado simbólico de las cartas? En este sentido es pertinente considerar lo que plantea Rama:

Es posible que, en la práctica cartomántica, esta segunda eventualidad (de las cartas de tarot entendidas como símbolos con significados unívocos de simples signos) haya sido la más frecuente, lo que conduciría a desechar las representaciones del inconsciente colectivo de que habla al pasar Calvino para explicar las imágenes usadas en las cartas (34).

A partir de estas disyuntivas, retomaremos la temática del simbolismo en el siguiente capítulo, analizando específicamente el uso simbólico de las cartas de tarot en *El castillo*. No obstante, en base a lo expuesto anteriormente podemos decir que Calvino al utilizar el tarot emplea una herramienta compleja que es simbólica, que está relacionada con los arquetipos y con el inconsciente colectivo y que ello se ve reflejado en fragmentos de *El castillo*.

Para continuar analizando cómo se representan estos conceptos en *El castillo*, podemos tomar el caso del arcano N.º 9 del tarot llamado *El Ermitaño*: “en la terminología junguiana el Ermitaño representa el arquetipo del Viejo Sabio. Al igual que Lao-tzu, cuyo nombre significa ‘anciano’, el fraile aquí representado encarna una sabiduría que no se halla en los libros” (Nichols, 2008: 233). Es por ello que al arquetipo del “viejo sabio” en muchas ocasiones se lo vincula con la figura denominada “chamán” (incluso así se llama al arcano N.º 9 en el Tarot Celta). Asimismo, en la actualidad podemos ver que está representado en historias y películas como por ejemplo con el personaje de Gandalf en *El señor de los anillos* o de Dumbledore en *Harry Potter*, entre otras. “En los mitos y en los cuentos de hadas, cuando el héroe que va en

busca del tesoro ha perdido su camino o ha vencido en una prueba, suele aparecer el Anciano que le entrega nueva luz y esperanza” (235). Ahora bien, ¿qué representa esta carta en *El castillo*? En el capítulo “Historia de Astolfo en la luna” la carta alude a un sabio al que recurre Astolfo para pedirle un consejo:

¿Qué debía hacer Astolfo? Aún tenía en sus manos una buena carta: el Arcano llamado *El Ermitaño*, representado como un viejo giboso con la clepsidra en la mano, un adivino que invierte el tiempo irreversible y antes del antes ve el después. Entonces a este sabio nigromante se dirige Astolfo para saber dónde encontrar la razón de Orlando (1977: 51).

O en “Todas las demás historias” representa el adivino al que le consultan cuál sería el fin de la guerra de Troya:

Así mientras Astolfo comenzaba a referir su aventura, una de las damas más bellas del grupo que se había presentado con el perfil de mujer enamorada de la *Reina de Oros*, ya disponía del punto de llegada del camino de aquél, *El Ermitaño* y el *Nueve de Espadas*, que le servían porque su historia empezaba precisamente así: ella dirigiéndose a un adivino para saber cuál sería el fin de la guerra que desde hacía años la tenía sitiada en una ciudad extranjera, y *El Juicio* y *La Torre* le traían la noticia de que los Dioses habían decretado tiempo atrás la caída de Troya (55).

De esta manera, puede notarse que si bien el uso literario de la baraja *El Ermitaño* en *El castillo* no siempre se corresponde con el arquetipo del “viejo sabio”, en estos casos pudimos identificarlo. En suma, en *El castillo* se expresarían algunos de los arquetipos que describe Jung, como por ejemplo el mandala, el *self*, la sombra y *El Ermitaño*.

Entonces, volviendo a la primera cuestión que menciona Calvino en su nota: la intención de generar un tercer texto (además del *El castillo* y *La taberna*) que represente el inconsciente colectivo con un mazo diferente, podemos conjeturar que, aunque solo se basara en las imágenes de las cartas de tarot para generar historias, también trabajó con la idea de que el tarot representa arquetipos y, por lo tanto, el inconsciente colectivo.

Por otro lado, con respecto a la alusión a Jung del capítulo “Visibilidad” de *Seis propuestas para el próximo milenio* en donde Calvino se identifica con el concepto junguiano de imaginación como participación en la verdad del mundo y con la

identificación con el alma del mundo, cabe destacar lo que plantea luego en ese mismo texto: “los escritores más cercanos a nosotros establecen enlaces con emisores terrenos como el inconsciente individual o colectivo” (2000: 89). Para comprender lo expuesto es pertinente citar lo que afirma Jung con respecto a los “emisores terrenos”:

Un oscuro impulso decide en último término acerca de la creación; lo inconsciente a priori obliga a la configuración, y uno no sabe que la consciencia de otro es guiada por los mismos motivos, pues se tiene la sensación de estar entregado a un azar ilimitadamente subjetivo. Por encima de todo el procedimiento parece cernirse una oscura *presciencia* no solo con respecto a la creación, sino también a su sentido. (...) A partir de estas experiencias y reflexiones, he comprobado que existen ciertas *condiciones colectivas inconscientes* que actúan como reguladores y como propulsores de la imaginación creativa y que dan lugar a las correspondientes creaciones, aprovechando para sus fines el material consciente disponible (2004: 205).

Esto significa que el inconsciente colectivo, definido por Jung como una “masa hereditaria psíquica”, además de estar representado en el tarot de manera simbólica, actúa como una fuente de imaginación de la humanidad que se ve reflejada en los sueños, en el arte, en la religión y también en la literatura. En consecuencia, este concepto junguiano escapa del ámbito de las intenciones y trasciende los métodos y procedimientos rigurosos de *El castillo*, ya que además de que podemos encontrar referencias a algunos arquetipos en el libro, el mismo Calvino para escribir reconoce que existen “procesos que, aunque no partan del cielo, escapan del ámbito de nuestras intenciones y de nuestro control, asumiendo respecto del individuo una suerte de trascendencia” (2000: 90).

III. 5. El tarot como máquina narrativa

Antes de analizar los distintos modos de uso de las cartas de tarot en *El castillo*, presentaremos algunas consideraciones que realizan los críticos latinoamericanos que mencionamos en los capítulos anteriores.

Rama plantea que “el procedimiento descansa sobre las combinaciones que rige el puro azar (...) el cual dispone una carta tras otra en una sucesión, según van saliendo del mazo” (1974: 33). En este sentido, es notorio que el narrador a lo largo de *El*

castillo haga referencia al azar como parte de su procedimiento en diversos relatos. Por ejemplo, en “Historia de Orlando loco de amor” se pregunta a partir de la carta de *La Justicia*: “¿Era pues la imagen de la Razón aquella rubia justiciera de la espada y la balanza con quien al cabo tenía que arreglar cuentas? ¿Era la Razón del relato que se esconde debajo del Azar combinatorio de los tarots desparramados?” (1977: 48). O al inicio de “Dos historias en las que uno se busca y se pierde” al narrar el escenario en el que los personajes van encontrando las cartas de un mosaico para extraer sus historias: “¿Es sólo resultado del azar, ese diseño, o bien alguno de nosotros lo va ensamblando pacientemente?” (103).

A partir de estas citas podemos ver que si bien existe el concepto de azar en *El castillo* está ligado a procedimientos intencionales. No obstante, el mismo narrador se cuestiona si tiene fundamentos racionales.

Además de lo que plantea Rama con respecto al azar, también alude al valor artístico de las cartas de tarot y de los relatos de *El castillo*:

Tratándose de una experiencia típicamente estructural, resulta que el valor artístico de cada cuento no podrá buscarse fuera del contexto literario en que se encuentra situado. (...) El valor de cada carta derivará de la suma de permutaciones posibles en las diversas historias en que ingresa como unidad de la acción. Y el valor de un cuento solo podrá fijarse con relación a las variaciones que establecen los cuentos construidos por los mismos elementos (1987: 36).

Por su parte, Rest argumenta que Calvino, “ha organizado un conjunto de anécdotas —o “destinos”— que comparten sus elementos estructurales y se entrecruzan entre sí para mostrar sus aptitudes de vertebrarse en un diseño único” (1977: 13). Y también incluye el concepto del azar, pero no como una afirmación como el caso de Rama, sino como una pregunta sin respuesta aparente: “¿hay método en el azar?” (14).

En consecuencia, ambos críticos consideran como aspectos fundamentales en el procedimiento, por un lado, la conexión entre los relatos, generados por las cartas de tarot, que a su vez forman la estructura de *El castillo* y, por otro lado, incluyen el concepto de azar.

Calvino desarrolla en su Nota que gracias a las interpretaciones iconológicas de las cartas de tarot generó todos los relatos de su obra. En tal sentido, es pertinente

indagar en el significado de “ícono”, según lo que plantea Umberto Eco en su libro *Signo* (1973):

El ícono es un signo que hace referencia a su objeto en virtud de una semejanza, de sus propiedades intrínsecas, que de alguna manera corresponden a las propiedades del objeto. Como más tarde dirá Morris (...), un signo es icónico en cuanto posee las propiedades de su denotado. Así, son iconos una fotografía, un dibujo, un diagrama, y también una fórmula lógica y sobre todo una imagen mental (1988: 57).

Entonces, la interpretación iconológica refiere, en efecto, a la descripción de imágenes y en el presente capítulo abordaremos la manera en que realizó esas descripciones.

Recordemos que los personajes de *El castillo* reunidos disponen las cartas sobre la mesa para armar sus relatos. Y es el narrador quien las interpreta y arma las secuencias narrativas que deduce de las cartas de tarot que escogen los comensales. A su vez, lo relatado por el narrador va dirigido solo hacia el lector, ya que no puede entablar conversación ni exponer al resto de los personajes la interpretación que realizó.

A lo largo de la obra, hemos podido identificar la existencia de cinco estrategias de uso de las cartas de tarot para generar secuencias narrativas, las cuales explicaré mediante ejemplos de dos capítulos correspondientes a la sección de *El castillo* y tres que se incluyen en *La taberna*: “Historia del alquimista que vendió su alma” (de *El castillo*) en la que aparece el personaje de El Fausto; “Todas las demás historias” (de *El castillo*) en donde hay relatos de figuras mitológicas y personajes de distintos capítulos de *El castillo*; “Historia del indeciso” (de *La taberna*) que trata sobre un joven que debe tomar decisiones en distintas disyuntivas; “Ahora me toca a mí” (de *La taberna*) en donde el personaje narrador escribe sobre sí mismo y, además, incluye relatos de Justine y Juliete y de Edipo; y “Tres historias de locura y destrucción” (de *La taberna*) que vimos en el capítulo III. 3.

Cabe destacar que además de que en *El castillo* se incluyen personajes de la literatura universal, generando relaciones intertextuales, también se observan numerosas combinaciones intratextuales. Por ejemplo, a veces el narrador menciona una carta que previamente le sirvió para otra historia: en “Todas las demás historias” de *El castillo* escribe que “los arcanos *Carro Amor Luna Loco* (que ya habían servido para el sueño

de Angélica, la locura de Orlando, el viaje del Hipogrifo) eran disputados ahora entre la profecía del adivino a Helena de Troya: —Entrará con los vencedores una mujer en un carro, una reina o una diosa, y tu Paris se enamorará de ella” (1977: 56). También en el relato “Ahora me toca a mí” de *La taberna* el narrador, al contar su historia, refiere indirectamente al relato de *Fausto* cuando describe su oficio como escritor: “¿Qué *Diablo* querrá aceptarla como pago y asegurarme el éxito de la obra?” (114). El Fausto también es uno de los personajes de la “Historia del alquimista que vendió su alma” (de *El castillo*) y el relato finaliza de la siguiente manera: “—¿Temes que nuestras almas caigan en manos del Diablo? —habrían preguntado los de la Ciudad. —No: que no tengáis alma que darle” (34). De modo que también a través de las cartas hay alusiones a personajes que se repiten en ambas secciones.

III. 5. 1. Primera estrategia: la carta con su imagen

Comenzando por lo que puede observarse en la mayoría de los casos, alguno de los comensales elige una carta para comenzar a relatar su historia. Luego, el narrador menciona la carta que dicho personaje escogió. El nombre está indicado en el texto en cursiva y su imagen está colocada al margen del texto. A veces, describe la totalidad de la carta, en algunas ocasiones solo uno o algunos elementos de ella y, en otras, no la describe y solo menciona su nombre.

En muchas ocasiones, el narrador describe las características físicas de los personajes a través de alguna de las primeras cartas que escogen ellos mismos. Por ejemplo, en “Historia del alquimista que vendió su alma” el narrador refiere que Fausto “adelantó a la altura de las dos cartas, por la derecha, la figura del *Rey de Copas* (que podía pasar por un retrato suyo de juventud y —en realidad— exageradamente lisonjero)” (1977: 29). En “Todas las demás historias” se incluye el siguiente diálogo: “Sabrás que ya has vencido al Príncipe de la Discontinuidad —y quitándose la máscara, reveló su verdadero rostro (*La Muerte*), es decir, una calavera amarilla y roma” (58). En “Historia del indeciso”: “Es cierto parecería realmente que el *Caballero de Copas* fuera él. No sólo en la cara, ansiosa, de ojos desencajados, en los largos cabellos encanecidos

que se le caen sobre los hombros se nota la semejanza, sino también en las manos” (69). Y en “Tres historias de locura y destrucción”: “Este puede ser entonces el sentido del Arcano *La Estrella*, en el que Lady Macbeth se reconoce en cambio a sí misma sonámbula, levantándose de noche sin vestirse, contemplando con ojos cerrados las manchas de sangre de sus manos” (132). Nótese que el narrador altera la descripción de la imagen, ya que la mujer representada en el tarot mantiene sus ojos abiertos¹².

Asimismo, a partir del léxico utilizado, como el uso de verbos en pretérito imperfecto de subjuntivo (“parecería”) o expresiones como “para mí” o “puede ser” el narrador deja explícito que la lectura que realiza es en base a su interpretación y que por ello no es determinante.

Para ejemplificar el caso en que el narrador se enfoca en uno o en algunos elementos de la carta, podemos tomar el caso de “Ahora me toca a mí”:

El *Dos de Oros* es para mí también un signo de intercambio (...), implicado en la circulación como las monedas de oro, (...) la letra siempre pronta a aumentar por sí misma y a adornarse con las flores de lo sublime, mírala historiada y florecida en su superficie significante, la letra elemento primero de las Bellas Letras, aunque envolviendo siempre en sus espirales significantes el circulante del significado, la letra Ese que serpentea para significar que allí está siempre pronta a significar significados, el signo significante que adopta la forma de una Ese para que sus significados tomen también forma de ese (114).

En este ejemplo, el narrador se detiene en la letra “ese” que refleja la imagen del *Dos de Oros* y, asimismo, en las flores y en las monedas que contiene la carta. Nótese que a partir de cada detalle pueden generarse múltiples narraciones, las cuales también pueden combinarse entre sí.

III. 5. 2. Segunda estrategia: la carta sin su imagen

La segunda estrategia es mencionar el nombre de la carta teniendo en cuenta que el lector ya conoce la imagen. Por lo tanto, en este caso, no aparece en el margen. Por ejemplo, en “Todas las demás historias” se incluye el siguiente episodio de la historia

¹² Pueden observarse las imágenes de los Arcanos Mayores en el Anexo V. 1 y de los Arcanos Menores en el Anexo V. 4.

de Troya sin las imágenes de las cartas: “dirigiéndose a un adivino para saber cuál sería el fin de la guerra que desde hacía años la tenía sitiada en una ciudad extranjera, y *El Juicio* y *La Torre* le traían la noticia de que los Dioses habían decretado tiempo atrás la caída de Troya” (56). Calvino menciona en su Nota al libro que las cartas de *El Diablo* y *La Torre* han desaparecido del Tarot de Visconti, por tal motivo, las imágenes de dichos arcanos no aparecen en los relatos de *El castillo*. Aún así, en esta ocasión, tampoco colocó la de *El Juicio*, carta que sí aparece en otros relatos. Podemos observar otro ejemplo de esta estrategia en “Ahora me toca a mí”:

Y la historia que hemos de tratar de leer en estos tarots será la de dos hermanas que podrían ser la Reina de Copas y la Reina de Espadas, una angélica y la otra perversa. En el convento donde la primera ha tomado el velo, apenas se vuelve, un *Ermitaño* la tumba aprovecha de sus encantos por la espalda; a ella, que se queja, le dice la abadesa o *Papisa*: —No conocés el mundo, Justine (115).

Ninguno de los dos últimos arcanos mencionados se encuentra en el margen. Y en “Tres historias de locura y destrucción” sucede lo mismo: “y el usurpador sabrá que Macduff, nacido de un tajo de espada, es quien con un tajo de *Espada* le cortará la cabeza” (128). Como puede notarse, a veces, menciona el nombre de los distintos “palos” sin mencionar una carta en particular (tampoco hay ninguna carta de espadas en el margen de la página). De esta manera, el narrador recurre a la memoria visual del lector.

III. 5. 3. Tercera estrategia: un elemento de la carta

De acuerdo con lo que plantea Rama, la primera carta de la historia es la que resultará más “liberada”, en el sentido en que su significado no está vinculado a una anterior. Por otro lado, en cada carta, uno de los elementos que la componen es el de mayor atención y éste impone una reestructuración general al resto de los elementos que pone a su servicio (1974: 35). Esta característica que describe Rama, sobre el elemento de la carta que implica una mayor atención, puede verse reflejada en esta estrategia. A diferencia de la primera estrategia, la tercera consiste en que el narrador no menciona

explícitamente el nombre de la carta, pero aparece en el margen y da cuenta de ella a través de algún elemento.

Por ejemplo, en “Historia del alquimista que vendió su alma” la imagen del *Cinco de Copas* que aparece al margen describe un elemento: una de las copas de la carta que está en horizontal: “Pero podíamos entenderlo también como un discurso sobre el alma, y sobre el cuerpo como vaso del alma. (Una de las cinco copas estaba volcada, como si estuviese vacía.)” (32). En el caso de “Historia del indeciso” el narrador alude al arcano *La Emperatriz* destacando la silla en la que se sienta de la siguiente manera: “Imaginemos que (...) estuviera sentado un personaje con atributos reales, divinidad entronizada o ángel coronado. (Detrás de los hombros se le ven dos prominencias que podrían ser el respaldo del trono, pero también un par de alas torpemente calcadas en el dibujo)” (72). Y en “Tres historias de locura y destrucción” el narrador enfatiza el contacto de la espada sobre la cabeza de la figura de la *Sota de Espadas*: “Un joven que lleva la espada —se diría— para rascarse la cabeza bajo la suelta cabellera rubia (127)”.

Así, a pesar de que el nombre de la carta no esté mencionada en el párrafo, el lector a través de las imágenes narrativas puede vincular los textos con las cartas.

III. 5. 4. Cuarta estrategia: la carta por su significado semántico

La cuarta estrategia implica nombrar la carta por su significado semántico, es decir, solo por lo que significa el nombre de la carta y no por el contenido visual de ella. En este caso, se suele ver la imagen en el margen, pero en ocasiones no aparece y, a veces, se modifica el nombre de la carta para adecuarla a la sintaxis.

Esta estrategia puede observarse en el siguiente fragmento de “Todas las demás historias”: “Es decir, esta reina contemplaba a un feroz bandido (como tal al menos se lo habían descrito) colgado de un instrumento de tortura, bajo *El Sol*, por veredicto de *La Justicia*” (56). En este caso, no están las imágenes de las cartas de tarot. En cambio, en la “Historia del indeciso” sí aparecen en el margen las figuras de la *Reina de Espadas* y la *Reina de Bastos*: “Lo mismo le da irse como ha venido; pero al volverse

ve dos *Reinas* asomadas a dos balcones, uno frente al otro, a los dos lados de la plaza” (73). Nótese que el autor modifica la sintaxis para aludir a dichas cartas del tarot.

Otro caso es “Ahora me toca a mí”: “Tu hermana Juliette puede iniciarte en los promiscuos secretos del *Amor*; de ella podrás aprender que hay quien goza haciendo girar la *Rueda* de los suplicios y quien estando *Colgado* de los pies” (115). Y en “Tres historias de locura y destrucción”: “Estoy cansado de que *El Sol* siga en el cielo, no veo la hora de que se desbarate la sintaxis del *Mundo*, de que se mezclen las cartas del juego, las hojas del infolio, los fragmentos del espejo del desastre” (134). En estos casos no aparecen en la página ninguna de las cartas mencionadas.

De manera que con este mecanismo el narrador más que centrarse en los detalles de las cartas alude a conceptos o a temáticas más generales que se desprenden de ellas: el mundo, el amor, la justicia, etc.

III. 5. 5. Quinta estrategia: la carta por su significado simbólico

Así llegamos a la quinta y última estrategia, que implica referirse a la carta a través de su significado simbólico y, en estos casos, la figura se encuentra al margen del texto. En este punto, consideramos la definición de símbolo de acuerdo a lo que afirma Jung en su libro *El hombre y sus símbolos*: “una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio” (1995: 20) o, dicho de otro modo, según lo expuesto por Nichols en *Jung y el Tarot*:

Para definir el ámbito de un símbolo, Jung siempre señaló la diferencia existente entre un símbolo y un signo. Decía que un *signo* denota un objeto específico o una idea que se puede traducir en palabras (una cruz roja denota un puesto de auxilio o farmacia, una humareda, la existencia de fuego). Por el contrario, un *símbolo* no puede ser presentado de ninguna otra manera y su significado trasciende lo meramente dibujado; por ejemplo, la Esfinge, la Cruz (24).

Asimismo, al inicio de este trabajo, vimos que la iconología suele definirse como el estudio de las imágenes, emblemas, alegorías y monumentos con que los artistas han representado a los personajes mitológicos, religiosos, históricos, etc. En tal

sentido es pertinente mencionar lo que desarrolla Erwin Panofsky en su libro *El significado en las artes visuales* (1955):

Una interpretación realmente exhaustiva de la significación intrínseca o contenido podría demostrar incluso que los procedimientos técnicos propios de una determinada región, período o artista (...) son sintomáticos de la misma actitud de base que se puede discernir en todas las otras cualidades específicas de su estilo. Al concebir así las formas puras, los motivos, las imágenes, las historias y alegorías como otras tantas manifestaciones de principios subyacentes, venimos a interpretar estos elementos como lo que Ernst Cassirer llamó valores simbólicos (49).

Según plantea Cassirer es la red simbólica y no la razón lo que distingue al hombre del resto de los seres vivos, en virtud de que esta última no puede abarcar las formas de la vida cultural humana en toda su riqueza y diversidad; mientras que todas las manifestaciones de la cultura del hombre tienen carácter simbólico. Es por esto básicamente que Cassirer considera al hombre, más que un animal racional, un animal simbólico (Montero Pachano, 2005).

En consecuencia, toda interpretación iconológica sería simbólica: “El descubrimiento y la interpretación de estos valores simbólicos (que con frecuencia ignora el propio artista y que incluso puede ser que difieran de los que deliberadamente intentaba éste expresar) constituye el objeto de lo que podemos llamar iconología” (Panofsky, 1955: 50). Esto significa que aunque Calvino afirmó en su Nota que interpretó el tarot según una iconología imaginaria, desde este enfoque, también realizó una interpretación simbólica. Sabiendo además que, según Nichols, “los dibujos de las cartas del tarot cuentan una historia simbólica” (2008: 24), veremos de qué manera esta característica del tarot estaría plasmada en *El castillo*.

Tomemos como ejemplo la “Historia del alquimista que vendió su alma”, al inicio del relato, encontramos al *As de Copas*¹³ que el narrador lo relaciona con el símbolo de la copa del Santo Grial: “La hipótesis más probable que se me ocurrió (y como a mí creo que a otros silenciosos espectadores) era que aquella carta representaba la Fuente de la Vida, el punto supremo de la búsqueda del alquimista” (1977: 30). Esta

¹³ Puede observarse esta carta en el Anexo N° V. 4.

descripción concuerda con lo que escribe Jodorowsky sobre la copa: “símbolo crístico del Grial, cáliz, instrumento absolutamente receptivo” (2004: 69).

Posteriormente, en el mismo relato, el narrador menciona la carta de *La Estrella* relacionándola con su significado simbólico: “—¡El alma!—había respondido, pues, Mefistófeles: un concepto que no puede representarse sino con la figura de la Psique, jovencita que alumbra con su lámpara las tinieblas, como se ve en el Arcano *La Estrella*” (1977: 32). Y, según la teoría arquetípica de Jung, dicha carta, “es una parte importante de la psique, pero cuando el ego es superactivo solemos perder el contacto con ella: cuando el ego se ve disminuido, como sucede en la Estrella, podemos encontrarla de nuevo” (Nichols, 2008: 415).

Por último, en el mismo capítulo, el narrador relata que “en la *Rueda de la fortuna*, mirándolo bien, las metamorfosis animales tal vez sólo fueran el primer paso de una regresión de lo humano a lo vegetal y a lo mineral” (1977: 34). En este caso, se puede notar que el narrador realiza una interpretación simbólica de la carta al relacionarla con la “Rueda del Samsara”. Este símbolo, también llamado “Rueda de la vida”, “Rueda de la fortuna” o “Arcano N° 10”, para distintas tradiciones filosóficas representa las etapas por las cuales transita un alma, teniendo en cuenta la existencia de la reencarnación. Así la vida comenzaría en el reino mineral, luego en el vegetal, en el animal y, por último, en el humano. La rueda simboliza el ciclo de nacimiento, muerte y reencarnación: “La Rueda se mueve a través del tiempo, saltando en continuos ciclos de vida, muerte y renacimiento” (Nichols, 2008: 262).

Si analizamos la “Historia del indeciso” la estrategia puede notarse en el siguiente fragmento: “Ahora la potencia coronada blande una balanza y una espada, atributos del ángel que vela por las decisiones y los equilibrios desde lo alto de la constelación de Libra” (1977: 73). De esta manera, el narrador hace referencia al tarot de *La Justicia* y según la perspectiva junguiana del tarot, el simbolismo de esta carta está íntimamente relacionado con el signo de Libra:

De hecho la Justicia está relacionada con Libra a través de su antecesora Astrea. Ésta fue la última hija de Zeus y Themis, descendió a la Tierra durante la edad de oro y tuvo una influencia benéfica sobre la humanidad. Las constantes peleas entre los hombres y su impiedad hicieron que volviera a los cielos, pues la falta de armonía era contraria a su naturaleza (Nichols, 2008: 225).

Cabe destacar que Libra es el único signo que Calvino menciona en *El castillo* y que coincide con su signo natal, según indicó el autor en el capítulo “Exactitud” de *Seis propuestas para el próximo milenio*:

Para los antiguos egipcios el símbolo de precisión era una pluma que servía de pesa en el platillo de la balanza donde se pesaban las almas. Aquella pluma ligera se llamaba Maat, diosa de la balanza (...) En recuerdo de su amistad inicio esta conferencia sobre la exactitud en la literatura con el nombre de Maat, diosa de la balanza. Tanto más cuanto que la Balanza, Libra, es mi signo zodiacal (2000: 63).

Además de este ejemplo, el relato de “La Historia del indeciso” de *El castillo* se desarrolla en concordancia con el significado simbólico de la carta de *Los Enamorados*, llamada también *La Indecisión*, por significar una disyuntiva, en principio, ante dos mujeres. Significado que el narrador relata de la siguiente manera:

Y entonces, las dos mujeres estaban indicando dos caminos diferentes que se abren para quien aún tiene que encontrarse a sí mismo: la vía de las pasiones, que es siempre una vía de hecho, agresiva, de trazos tajantes, y la vía de la sabiduría, que requiere pensar y aprender poco a poco (1977: 73).

Al igual que ocurre en el relato de *El castillo*, el significado simbólico de la carta refiere a que el joven debe decidir entre las dos vías recién mencionadas, según se detalla desde la perspectiva junguiana:

Es evidente que el joven que aquí vemos está emocionalmente comprometido con estas mujeres, cuerpo y alma. Quizá una de ellas atrae más su pasión sexual, mientras la otra tiene en vilo sus sentimientos secretos y su aspiración espiritual. (...) Está aparentemente destrozado por los impulsos en conflicto, dividido en su interior (Nichols, 2008: 186).

Por lo tanto, matizando lo que el propio Calvino afirma en la Nota a *El castillo*, a saber, que no se basó en la interpretación simbólica del tarot, y considerando, asimismo, que sí estudió dicha simbología [tal como reconoce en su ensayo *Seis propuestas para el próximo milenio*: “El libro en cuestión que leí cuando estudiaba la simbología de los tarots, se titula *Histoire de notre image* de André Virel (...) un estudioso de lo imaginario colectivo, de escuela -creo- junguiana” (2000: 60)], podemos

concluir diciendo que Calvino incluye, en efecto, interpretaciones simbólicas e incluso éstas ocupan un lugar destacado en el funcionamiento del tarot como máquina narrativa.

III. 6. El relato del narrador

Así como a lo largo de la obra de Calvino encontramos los relatos que transmiten los diferentes personajes a través de las barajas del tarot, en el capítulo “Ahora me toca a mí” de *La taberna* el narrador procura realizar lo mismo y contar su historia al resto de los comensales mediante las cartas. Para comenzar, se identifica con la carta del *Rey de Bastos* ya que contiene un elemento que se asemeja a un bolígrafo. Según el relato, esta carta lo describe ya que la figura sostiene un instrumento puntiagudo con la punta hacia abajo como lo está haciendo en ese momento.

De esta manera, considerando que en la historia los únicos elementos que hay sobre la mesa son las cartas de tarot, el relato inicia con una descripción en la que el lector lee al narrador que expresa que está escribiendo su propia historia. Y en este punto, podemos preguntarnos ¿a quién estamos leyendo?, ¿en qué tiempo y espacio se encuentra el personaje narrador que afirma que está escribiendo en un escenario en donde no podría hacerlo? Puede notarse nuevamente la característica metaficcional de *El castillo*, ya que este tipo de narrativa se caracteriza por su naturaleza autorreflexiva, autorreferencial y autoconsciente. A lo largo del capítulo, veremos que el narrador alude sucesivas veces al proceso de escritura.

Luego, el relato sigue desarrollándose en relación con este concepto, como vimos, vincula el *Dos de Oros* con el intercambio y éste con el signo de escritura y luego con la “ese”, ya que el motivo de la carta visualmente se asimila a dicha letra y, de igual manera, relaciona las *Copas* de otra carta con los tinteros. Después, continúa refiriendo a cartas con las que siente que puede identificarse, siempre vinculado al oficio de la escritura. No obstante, en medio de esa descripción incluye otras historias de la siguiente forma: “En este caso al hombre que escribe no le queda sino un modelo inigualable que proponerse: el Marqués llamado el Divino a fuerza de diabólico, que exploró con la palabra los negros confines de lo pensable. (Y la historia que hemos de

tratar de leer en estos tarots será la de dos hermanas (...)” (115). Estas dos hermanas son Justine y Juliette del Marqués de Sade. El narrador incluye este relato entre paréntesis y agrega luego, en relación a este procedimiento, que “todo esto es como un sueño que la palabra lleva en sí y que pasando por el que escribe se libera y lo libera” (116).

Posteriormente, desarrolla el mito de Edipo en donde continúa problematizando el concepto de escritura y el rol del autor: “La escritura, en fin, tiene un subsuelo que pertenece a la especie, o por lo menos a la civilización, o por lo menos a ciertas categorías de réditos (...) ¿Y eso, poco o mucho exquisitamente propio y personal que creí poner?” (117). En relación a esta cita de Calvino, Rama plantea lo siguiente:

Calvino (...) dispone de un patrimonio común, que es el mismo con el cual ‘adivina’ la cartomántica al desencadenar los sistemas combinatorios y que no puede ponerse a la cuenta de una suma de conocimientos concretos sino a las leyes formales capaces de excitar la relación de determinados paradigmas culturales (llámense personajes, acciones, ideas, sentimientos) y proveer, casi sin participación humana nos atreveríamos a decir, las prodigiosas invenciones narrativas (1987: 36).

Así, puede interpretarse que el narrador considera la concepción del tarot como literatura universal y/o inconsciente colectivo: “basta verificar si en alguna parte del cuadro de los tarots se consigue leer la historia que, por lo que enseña su doctrina, se esconde en la trama de todas las historias” (Calvino, 1977: 116). Luego vuelve a identificarse con distintas cartas del tarot. Elige el arcano del *Prestidigitador*, por ser como él un generador de efectos con cierto número de figuras. Como menciona Rest, y como ocurre en el Arcano N.º 1 del tarot del mazo Rider-Waite, “el Prestidigitador (...) se cubre con un sombrero que traza el signo matemático de infinito, en manifiesta referencia al número de combinaciones posibles” (8). Además, el significado de esta carta desde la perspectiva junguiana también puede relacionarse con el personaje del narrador:

El loco es un amateur, el Mago un serio profesional (...) él es un artista dedicado a su trabajo; cuando una de sus obras falla, se siente involucrado y trata de comprender por qué sucedió. (...) le interesa descubrir cuál es el principio creativo que se esconde detrás de la diversidad. (...) el Mago nos revela otra verdad, esto es, que bajo el nombre que tienen <<las diez mil cosas>>, todas las manifestaciones lo son de Una sola, todos los elementos son Uno y todas las energías son Una (Nichols, 2008: 76).

De esta manera, el primer arcano del tarot refiere a la unidad, concepto que puede vincularse con diversos fragmentos del relato, como el siguiente: “el oficio de escribir uniforma las vidas individuales, un hombre en su escritorio se parece a cualquier otro hombre en su escritorio” (Calvino, 1977: 120). Además, indica un punto de partida, es el principio creativo para la formulación de un orden. En este punto puede notarse nuevamente que emerge el aspecto simbólico del tarot.

Asimismo, el narrador expresa que el procedimiento de generar efectos con cierto número de figuras podría haberlo realizado con cuadros. Por tal motivo, alude a algunas obras de arte y ya no coloca en el margen las imágenes de las cartas de tarot, ni tampoco las imágenes de los cuadros a los que refiere. En consecuencia, en un principio narra su historia a través de las cartas, pero luego, continúa su relato mencionando situaciones de las pinturas y, de este modo, finaliza su relato omitiendo las cartas de tarot.

Ahora bien, el procedimiento de utilizar cuadros y crear historias ¿generaría el mismo efecto que las cartas de tarot? El narrador ejemplifica que podría colocar un cuadro de *San Jerónimo* en el lugar del *Ermitaño* o un *San Jorge* en el lugar del *Caballero de Espadas* y “ver qué sale”¹⁴. No obstante, ¿los cuadros podrían representar el inconsciente colectivo? ¿Tienen la misma potencialidad que las simbólicas cartas de tarot? Según expresa Jacques Bens en el libro *Oulipo: taller de literatura potencial*: “la potencialidad es incierta, pero no azarosa. Se sabe perfectamente lo que puede producir, pero se ignora si se producirá” (2016: 100).

De acuerdo con la perspectiva junguiana los arquetipos aparecen en diversas manifestaciones artísticas. Por ello, los podríamos encontrar en las cartas de tarot, en cuadros e incluso en películas. A su vez, si analizamos el relato, a medida que el narrador medita en las escenas de dichos cuadros reflexiona sobre distintos procesos internos que pueden compararse con dos arquetipos que describe Jung: el de la sombra y el del *self*.

Según Jung, la sombra “representa cualidades y atributos desconocidos o poco conocidos del ego” (1995: 168). Por tal motivo, representa lo inconsciente y, según este

¹⁴ En el Anexo V.3 puede observarse esta comparación.

autor, es uno de los arquetipos más ancestrales y transculturales de la humanidad. También, se encuentra representada por la figura del dragón, quien es domesticado por el héroe y, así, demuestra el camino de integración con la sombra. El narrador menciona esta idea en su historia, dentro de una de sus reflexiones en relación con los cuadros de museo, cuando alude a los de *San Jorge*:

De aquí a decir que el dragón es la psicología hay un solo paso; más aún, lo que enfrenta *San Jorge* es la psique, el fondo oscuro de sí mismo, un enemigo que ya ha causado estragos en muchos jóvenes y jovencitas, un enemigo interior que se convierte en objeto de extrañeza execrable. ¿Es la historia de una energía proyectada en el mundo o es el diario de una introversión? (Calvino, 1977: 123).

La respuesta a esta pregunta se enlaza con el otro arquetipo que se puede identificar en el relato: el del *self*. Este concepto es entendido por Jung como la integración de todos los aspectos que forman la personalidad: “Cada ser humano tiene originariamente una sensación de totalidad, una sensación poderosa y completa del ‘sí-mismo’. Y del ‘sí-mismo’, la totalidad de la psique, el individualizado ego-consciencia emerge cuando se desarrolla el individuo” (1995: 168). Esta idea del *self* o “sí-mismo” sería la etapa siguiente de la sombra, ya que en el *self* la sombra se hizo consciente y fue integrada y el narrador alude a ello en “Ahora me toca a mí” a continuación de las reflexiones sobre el cuadro de *San Jorge*:

Otras pinturas representan la etapa siguiente (el dragón tumbado es una mancha en el suelo, un involucro desinflado) y en ellas se celebra la reconciliación con la naturaleza que impulsa a árboles y rocas a ocupar todo el cuadro, relegando a un ángulo las figuras del guerrero y del monstruo (...) la espada de *San Jorge* está suspendida en el aire, todos contenemos la respiración, al punto de comprender que el dragón no es sólo el enemigo, lo diverso, lo otro, sino también nosotros, una parte de nosotros mismos y que debemos juzgarla (1977: 123).

De este modo, podría plantearse que, si bien no están colocadas las imágenes de las pinturas en el libro, el mecanismo de los cuadros de museo funciona de la misma manera que el uso literario de las cartas de tarot, en tanto que ambos generan potenciales historias y, asimismo, pueden funcionar como representantes simbólicos de los arquetipos de la humanidad.

En este punto cabe mencionar que en *Seis propuestas para el próximo milenio* Calvino refiere al *self* para explicar que desearía escribir “fuera del *self*, una obra que permitiese salir de la perspectiva limitada de un yo individual, no sólo para entrar en otros yoes semejantes al nuestro, sino para hacer hablar a lo que no tiene palabra” (2000: 122). Y esto es justamente lo que le ocurre al narrador de *El castillo* cuando menciona en “Todas las demás historias” lo siguiente: “¿Y mi historia? No consigo reconocerla en medio de las otras” (1977: 55). O cuando en el mismo relato escribe: “El bosque, el castillo, los tarots me han conducido a esto: a perder mi historia, a confundirla en el polvillo de las historias, a librarme de ella” (60).

Para finalizar, nos parece adecuado retomar el concepto de procedimiento, no solo porque a través de él Calvino elaboró *El castillo* y un original método de narración literaria, sino porque además es el procedimiento el que le permite librarse de su historia y de sus condicionamientos personales. Tal como comenta Aira de Roussel, Calvino “al utilizar un mecanismo movido por lo ilimitado del azar, puede operar con una latitud sin fronteras personales” (2018: 78).

A partir de lo expuesto, se desprenden dos cuestiones. La primera es la aparente “muerte del autor”, en el mismo sentido en que lo plantea Barthes en su ensayo titulado de manera homónima, en tanto que concibe la escritura como “la destrucción de toda voz, de todo origen” (1967: 65). Barthes minimiza la estimación sobre el “autor” que existió a lo largo de la historia argumentando que la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, es decir en el lector.

Desde este enfoque cabría preguntarse, por ejemplo, ante el siguiente fragmento de “Ahora me toca a mí” de *El castillo*:

Descarto un tarot, descarto otro, me encuentro con pocas cartas en la mano. *El caballero de Espadas*, *El Ermitaño*, *El Prestidigitador* son siempre yo tal como he imaginado ser (...) Tal vez ha llegado el momento de admitir que el tarot Número Uno es el único que representa honestamente lo que he conseguido ser: un prestidigitador o ilusionista que dispone sobre su mostrador de feria cierto número de figuras y que desplazándolas, conectándolas e intercambiándolas obtiene cierta cantidad de efectos (1977: 119).

¿Quién está hablando? ¿El personaje narrador buscando entre las figuras de los tarots qué carta lo identifica para mostrársela al resto de los comensales? ¿El individuo

Calvino que está describiéndose a sí mismo? ¿El autor Calvino, quien alude al procedimiento que está utilizando para generar los relatos de *El castillo*? Como afirma Barthes no sería posible averiguarlo, ya que es el lenguaje y no el autor “el que habla”. De manera que Barthes concibe al texto como “un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (1967: 69) que está formado de escrituras múltiples. Y este aspecto es posible identificarlo a lo largo de los sucesivos relatos de *El castillo*. Pongamos como ejemplo el siguiente fragmento que corresponde a la historia de *Hamlet* del capítulo “Tres historias de locura y destrucción”: “Oculto entre las tumbas del cementerio, Hamlet piensa en la *Muerte* alzando la calavera sin quijada de Yorick el bufón” (1977: 133). Considerando que Shakespeare escribió *Hamlet* ¿quién sería el autor de este fragmento? Siguiendo a Barthes, el único poder que tiene el escritor es el de mezclar las escrituras y en *El castillo* se explicita esta característica.

Esto conlleva la relevancia del rol del lector, ya que sin él todo procedimiento perdería su sentido, porque no habría nadie que lo descifre. Este lector, a su vez, en *El castillo* utiliza todo su bagaje cultural para leer una obra que está colmada de alusiones a la literatura universal y de referencias culturales. Además, no hay un procedimiento explícito sobre la lectura de las cartas de tarot y los textos. En este sentido, como vimos, el lector puede imaginar a partir de las cartas las posibles historias o, viceversa, puede primero leer los relatos para luego observar de qué imágenes se sucedieron.

De manera que podemos identificar que a través del procedimiento hay una muerte del autor y un nacimiento del lector. No obstante, pudimos observar que algunos de esos procedimientos Calvino los emplea en diferentes obras y, por tal motivo, a esta etapa se la denominó su “período combinatorio”. Entonces, más allá de que exista una “aparente muerte del autor” en cada libro, hay algo del escritor que permanece en todas sus obras y que no puede eliminarse. Como afirma Rama, “Calvino salva su derecho a existir como un individuo, agente de la historia y de la cultura: como ser humano y como escritor” (1974: 36).

El segundo aspecto que cobra relevancia gracias al procedimiento es el azar, debido a que hace posible su funcionamiento. De esta manera, de acuerdo con lo que plantea Rama: las cartas-signos y el código con que se las lee serían dos elementos rígidos del método y la variable sería el azar, “que desencadena la libertad de

organización del mensaje” (34). Esto significa que gracias al azar Calvino puede realizar una propia sintaxis: un procedimiento combinatorio con límites preestablecidos, generando múltiples resultados y, por ello, entre otros aspectos, responde a la literatura combinatoria del grupo Oulipo. El procedimiento “no necesita ser muy creativo o rebuscado, basta que sirva al propósito de poner el azar al servicio de una formación lingüística cualquiera” (Aira, 2018: 78). No obstante, no sería el caso de *El castillo* ya que el azar no está al servicio de “una formación lingüística cualquiera”, sino de un gran mecanismo narrativo generado a partir de la conjunción de las imágenes del tarot con la literatura universal.

IV. Conclusión

Para concluir, a continuación se realizará una breve síntesis de lo expuesto en la investigación.

En el capítulo inicial se presentó la trama de *El castillo* y se describieron las características que conforma Oulipo. Para ello, se desarrollaron los siguientes conceptos: restricción y literatura combinatoria, la tendencia analítica y la sintética, la literatura potencial y el rol del lector. A su vez, consideramos la génesis de *El castillo* como un procedimiento generado a partir de las cartas de tarot y se abordó la inscripción de esta obra al grupo Oulipo.

En la segunda parte del primer capítulo, se desarrolló el significado del tarot a partir de trabajos de estudiosos en la temática. Los principales conceptos que se abordaron a partir del análisis del tarot fueron el inconsciente, lo simbólico y el uso literario del tarot. A partir de ello, pudieron reflejarse los vínculos que existen entre el tarot y la literatura como dos lenguajes que confluyen hacia un mismo objetivo: narrar.

En la última parte del capítulo, se presentaron las ideas centrales de dos relevantes artículos críticos latinoamericanos de *El castillo*: “El arte de narrar con naipes” de Rama y la “Nota preliminar” de Jaime Rest a *El castillo*. Así, vimos los puntos en común y las diferencias entre estos dos textos y, por último, identificamos un importante aspecto que no abordan, el cual se analizó a lo largo del presente trabajo: la puesta en práctica del tarot como máquina narrativa en *El castillo*.

En el segundo capítulo, abordamos la obra de Calvino. En primera instancia, de dos textos críticos de suma importancia para la presente tesina. Comenzamos con la Nota que Calvino realiza a su libro, considerando que es una pieza clave, porque reflexiona sobre el propio proceso de composición de *El castillo*. A partir de este texto, identificamos sus aseveraciones para analizar en el resto de los capítulos si efectivamente aplica lo que afirma que realiza. El segundo texto que consideramos fue *Seis propuestas para el próximo milenio* y se desarrollaron teórico-críticamente tres

conceptos de este ensayo: Multiplicidad, Visibilidad y Exactitud, los cuales pudimos verlos funcionando literariamente en *El castillo*.

Posteriormente, en una segunda instancia, se realizó un recorrido por la producción literaria de Calvino y se puntualizó en dos libros correspondientes al período combinatorio del autor: *Las ciudades invisibles* y *Si una noche de invierno un viajero*. De esta manera, se pudieron observar algunas características que se repiten en las producciones literarias de dicho período de Calvino como la utilización de un procedimiento, la exactitud, la multiplicidad, la importancia en el lector, entre otros. No obstante, como cada procedimiento presenta su propia particularidad, se analizó en el siguiente capítulo cuáles son las singularidades que presenta *El castillo*.

Así llegamos al tercer y último capítulo, en donde profundizamos en el estudio de los procedimientos de *El castillo*. En primer lugar, se describió la estructura y el ambiente narrativo de la obra, realizando un análisis contrastivo de las dos partes que componen el libro: *El castillo* y *La taberna*. Allí, por ejemplo, pudimos comprobar una de las aseveraciones de Calvino: el lenguaje de los dos textos reproduce la diferencia de los estilos de los mazos de tarot con los que fueron compuestos.

En el segundo subcapítulo, se abordó el marco narrativo de la obra que nos compete y su vínculo con la época medieval. Se efectuó una comparación entre *El castillo* y las obras de *El Decamerón* y *Los cuentos de Canterbury*, que poseen el mismo tipo de narración enmarcada. De este modo, se puso de manifiesto la potencialidad narrativa de *El castillo*.

En el tercer subcapítulo, se visibilizaron las alusiones a la literatura universal al mencionar a los famosos personajes que aparecen tanto en *El castillo* como en *La taberna*. Luego, se profundizó en los intertextos del relato “Tres historias de locura y destrucción”, de *La taberna*, en el que las figuras protagonistas son personajes shakesperianos. Así, pudo observarse la manera en que Calvino adapta el contenido de *Hamlet*, *Macbeth* y *El Rey Lear* para incluirlos en un capítulo de su obra y traducir algunos episodios de estas tres historias al lenguaje visual de las cartas de tarot.

Posteriormente, en el siguiente subcapítulo, se abordó el concepto de inconsciente colectivo de Jung en vinculación al uso del tarot como forma de expresión

arquetípica en *El castillo*. Además, se analizó el aspecto simbólico y, asimismo, se problematizó otra de las aseveraciones de Calvino sobre su propio proceso de composición: la omisión de la interpretación simbólica de las cartas.

En el quinto subcapítulo profundizamos en el análisis del uso de las cartas de tarot como máquina narrativa en *El castillo* y desarrollamos cinco modos distintos de estrategias de empleo de las cartas que componen todas las historias. Por ejemplo, se indagó en aspectos iconográficos, semánticos y también simbólicos de *El castillo*. Así pudimos ver la potencialidad narrativa del tarot, en tanto que a partir de las cartas se puede describir aspectos físicos y emocionales de los personajes, profundizar en los objetos que contiene o analizar las temáticas que refleja. Asimismo, las imágenes de las cartas aparentan movimientos, gracias a los cuales se pueden describir acciones que realizan los personajes. También estas iconografías o símbolos pueden combinarse entre sí, ya sea porque se encuentran dentro de una misma carta o porque se vinculan con las cartas que los rodean. En suma, logramos reconocer la riqueza narrativa, combinatoria y potencial del tarot.

Por último, en el sexto subcapítulo, estudiamos el relato del narrador “Ahora me toca a mí”. Algunos aspectos que se desprendieron del análisis fueron: el aspecto sintético oulipista, los mecanismos metaficcionales y el aspecto impersonal del escritor, ya que implica una “muerte del autor”, que conlleva la relevancia del lector. Finalmente, se abordó el concepto de azar y se observó la importancia de esta noción en el uso literario del tarot que realiza Calvino, más allá de que, como miembro del Oulipo, se oponga a lo azaroso.

A lo largo de la tesina, pudimos observar cómo se manifiestan en la práctica los conceptos teóricos que Calvino expuso, principalmente, en la Nota a *El castillo* y en *Seis propuestas para el próximo milenio*. Además, se analizó de qué manera esta obra de Calvino responde a las características del grupo Oulipo. Por ejemplo, *El castillo* responde a la literatura combinatoria tanto en su contenido, ya que los relatos se crean a partir de la combinación de las cartas de tarot, como en su forma debido a que se vinculan los textos con las imágenes. Asimismo, se pudo notar que se cumplen las dos tendencias oulipistas: la analítica que busca en las obras del pasado posibilidades de creación y la sintética que descubre estructuras nuevas y brinda ejemplos de ellas. En el

primer caso, se puede considerar que Calvino se basa en narraciones clásicas como *El Decamerón* o *Los cuentos de Canterbury* para buscar en ellas la estructura de relatos enmarcados. Y, con respecto a la tendencia sintética, generó la estructura de creación de historias a partir de imágenes y explicitó que ese procedimiento podría haberlo hecho también con cuadros de museo.

A su vez, sabiendo que uno de los aspectos que caracterizan las obras oulipistas es el uso de las restricciones lingüísticas, se puede plantear que en *El castillo* estas restricciones se cumplen en tanto que las palabras deben adecuarse al tarot, tanto en la sección de *El castillo* como en *La taberna*. Ahora bien, ¿la utilización del tarot podría considerarse una restricción? ¿O más que restringir es una herramienta potenciadora de narraciones? De acuerdo al trabajo realizado, lo más adecuado sería concluir que ambas cosas ocurren a la vez. Por un lado, la utilización del tarot sería una restricción en tanto que condiciona al lenguaje a adecuarse a las imágenes de las cartas y, gracias a ello, se genera un método de creación. Y, por otro lado, este método es indudablemente potencial ya que, gracias a la simbología y a la combinación de las cartas, se pueden generar múltiples narraciones.

A partir del análisis de los procedimientos de *El castillo*, también encontramos que suscita grandes problemas teórico-crítico-literarios: el lenguaje verbal y el lenguaje visual, ¿hasta qué punto uno puede representar al otro?, ¿se sustituyen?; el azar, la inspiración, el método y las reglas ¿se oponen?, ¿predomina más lo indefinido que lo determinado?; el proceso de lectura ¿es igual en cada lector?, ¿cambia a medida que existe una relectura?; el autor y el personaje narrador ¿se vinculan?, ¿realmente se manifiesta la muerte del autor?; ¿cuáles son los límites del experimentalismo?; ¿cuántas referencias de intertextualidad e intratextualidad o referencias culturales pueden encontrarse en *El castillo*? Asimismo, se puede continuar indagando en cada uno de estos conceptos: lo potencial, lo lúdico, lo combinatorio, lo simbólico, lo alegórico y lo narrativo, el arquetipo del dragón y la sombra en la literatura, la interpretación, el hipertexto, lo metaficcional, la función de la literatura, entre otros.

Luego de tantas preguntas, lo último que podemos aseverar es que *El castillo* nos brinda un juego de procedimientos únicos y que no en vano fueron planificados meticulosamente, ya que sus resultados surten efecto: se nos presenta un libro cargado

de sentidos que, cuanto más profundizamos en él, más relaciones, significados e ideas nos sugiere. En suma, en esta tesina indagamos en los aspectos principales a partir de los cuales está constituida esta potencial obra combinatoria.

V. Anexos

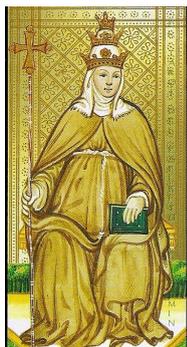
V. 1. Arcanos Mayores

A continuación detallaré las cartas con sus correspondientes números: del lado izquierdo están las del Tarot de Visconti (utilizadas en *El castillo*) y del lado derecho las de Marsella (empleadas en *La taberna*). Asimismo, incluiré las interpretaciones iconológicas que se encuentran en ambas secciones de *El castillo*:



1. El mago o el prestidigitador:

En *El castillo* está representado como mago, poeta y como el hospedero del castillo, lugar donde se desarrolla la narración enmarcada. En *La taberna* es un ingeniero, prestidigitador y el narrador lo utiliza para definirse a él mismo como “un prestidigitador o ilusionista que dispone sobre su mostrador de feria cierto número de figuras y que desplazándolas, conectándolas e intercambiándolas obtiene cierta cantidad de efectos” (1977: 119).



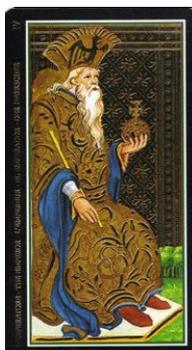
2. La papisa o la sacerdotisa:

En *El castillo* está representada como una adivina y como sacerdotisa. En *La taberna*, en cambio, es una bruja, una Sibila Déléfica (una profetisa, según la mitología) y nuevamente una bruja, pero profética.



3. La emperatriz:

En *El castillo* está representada como una esposa “de alto linaje” y en *La taberna* como “un personaje de atributos reales, divinidad entronizada o ángel coronado” (el narrador menciona que lo que se ve detrás de los hombros “podrían ser el respaldo del trono, pero también un par de alas torpemente calcadas en el dibujo) y en otro capítulo aparece como una “emperatriz adúltera y asesina”.



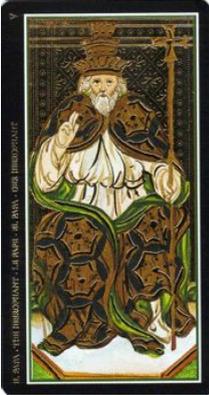
4. El emperador:

En *El castillo* se lo vincula con una profecía: “llegarás a ser el hombre más poderoso del mundo”, luego, representa al personaje de Carlomagno y, por último, al “supremo Zeus”. En *La taberna* alude al emperador.



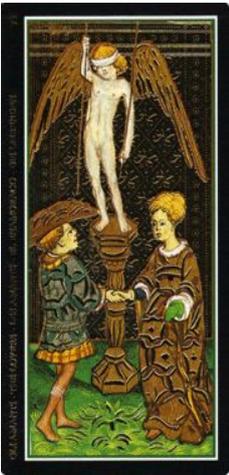
5. El papa:

En *El castillo* es un Papa guardián de la Puerta del Cielo, posteriormente, se utiliza la carta por la tumba de un Papa y, finalmente, es uno de los personajes que narra la historia. En *La taberna* se lo menciona dentro de una conversación de dos enamorados: “Sólo El Papa puede anular mi primer matrimonio”.



6. El enamorado, el amor o la indecisión:

En *El castillo* representa la relación entre Angélica y Medoro, simboliza a Eros y, en otra ocasión, demuestra que Paris se enamora de Helena. En *La taberna* describe al narrador de “Historia del indeciso”: “Justamente así lo representa el dibujo: todavía rubio, entre las dos rivales, una que lo atrapa por un hombro clavándole unos ojos ávidos, la otra que lo roza con un lánguido movimiento de toda su persona”, después la utiliza para reflejar el enamoramiento del príncipe, para demostrar que “el enano sospecha una intriga de Amor”, también es la respuesta a la pregunta “¿Y puedes devolverme la juventud?”, el narrador alude a los secretos del Amor del personaje de Juliette y, por último, representa a la madre de Hamlet sorprendiéndolo delirando con Ofelia.



7. El carro o el triunfo:

En *El castillo* es el paso de Angélica por el bosque, el vehículo para subir a la Luna (ya que representa a Pegaso o Hipogrifos) y, luego, la mujer en el carro es una reina o una diosa. En *La taberna* representa el viaje que emprende un joven, es el carro de el papa, es un carro ricamente aderezado en el que Edipo emprende su viaje a Tebas y, por último, es un vehículo de guerra.



8. La justicia:

En *El castillo* a través de los distintos elementos se alude a la balanza como símbolo de la justicia y a la defensa ante Dios a través de la espada y, en otra ocasión, es el símbolo de la Razón. En *La taberna* es un ángel que vela por las decisiones desde la constelación de Libra, luego se hace referencia a ella con el fin de “pedir justicia al Emperador”, también como amazonas justicieras y, por último, es comparada con la cara de una empleada del reino.



9. El ermitaño:



En *El castillo* se representa como un sabio y como un adivino. En *La taberna* es un ermitaño que recorre los lugares de la batalla curando heridas de los mutilados, luego refleja la vida solitaria de El Fausto, es Edipo cuando se quita una llama de los ojos y se encamina a Colono con capa y bastón de peregrino y, luego, es una de las cartas que caracteriza al narrador como “un viejo monje, retirado desde hace años en su celda, rata de biblioteca que explora a la luz de la linterna una sabiduría olvidada entre las notas al pie de página”, finalmente se usa para mencionar la espalda curvada que tiene el personaje narrador y, posteriormente, representa a un rey escondido.



10. La rueda de la fortuna:



En *El castillo* representa el Gran Molino del Oro en el que figuras humanas se verían empujando la rueda (el narrador aclara que esta interpretación no explicaba todos los detalles de la miniatura), luego representa un mundo al revés, donde el asno es rey y el hombre cuadrúpedo, es Helena llegando al Olimpo y, luego, representa la intención de volver “el mundo patas para arriba”. En *La taberna* simboliza la vuelta del ser humano por los reinos animal, vegetal y mineral, es la rueda de un motor, de un gran mecanismo y luego representa “tanto el aquelarre de los espectros zoomorfos como la trampa armada con elementos improvisados”, luego, es la esfinge y es la rueda o revoltijo de un caldero.

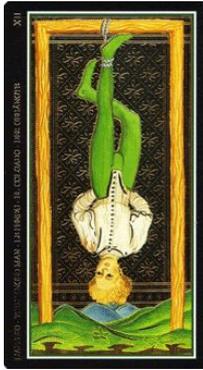


11. La fuerza:



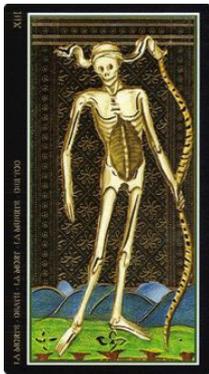
En *El castillo* es un feroz bandolero, es Orlando con una ciega explosión telúrica y también es un energúmeno. En *La taberna* la narradora a través de la carta alude al adiestramiento de su fuerza jugando con jabalíes y lobos y, en otro relato, refiere a guerreras con fuerza de “fulgurantes leonas”.





12. El colgado:

En *El castillo* es el personaje que es colgado por un bandolero, es Orlando que también es atrapado y colgado boca abajo comprendiendo “el mundo que está al revés” y es un sicario atado por una luchadora. En *La taberna* es un personaje que aparece colgado por sargazos, luego de una rama y también por una mujer, es el cuerpo que extrae una bruja de la fosa y representa a una mujer que se tira al precipicio y se engancha en los cables.



13. Arcano sin nombre o la muerte:

En *El castillo* anuncia la muerte de la protagonista, representa al narrador de la historia como ladrón de tumbas y es la muerte que gobierna “la ciudad de la muerte”. En *La taberna* la carta refiere al acontecimiento de la muerte y no a un personaje, es mencionada para informar que el personaje que relata “parece mantener con el Arcano Número Trece relaciones de ruda confianza” y, posteriormente, hace alusión a “cadáveres frescos y huesos descarnados”, simboliza la muerte del padre de Edipo, quien lo mata camino a Tebas y es el pensamiento de Hamlet al alzar la calavera de Yorik el bufón.



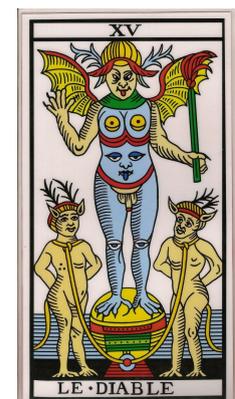
14. Templanza:

En *El castillo* es una muchacha hija de un leñador o de un cabrero, una aguatera o “ninfa acuática” y una posadera o sirvienta del castillo. En *La taberna* es la alegoría del intercambio en la historia de El Fausto, es el ángel de la melancolía y anticipa el fin acuático de Ofelia.



15. El diablo:

En *El castillo* el nombre del arcano representa el diablo en El Fausto, es Belcebú (Dios de los ejércitos, en hebreo) y es un cliente de la posada-castillo. En *La taberna* en “Historia del indeciso” no se menciona la carta, pero sí se hace alusión a él, a través de la imagen y con la siguiente expresión: “¡El que remonta las cosas divididas me encuentra, el que baja al fondo de las contradicciones tropieza conmigo, el que vuelve a mezclar lo separado recibe en la mejilla mi ala membranosa!”, luego, un hombre mujer murciélago y para el narrador es “materia prima de la escritura: ¿no es todo un subir a la superficie de garras peludas?”.



16. La torre (de la destrucción) o la casa de Dios:

En *El castillo* se menciona la Torre de Babel y representa la caída de cadáveres desde las escarpas. En *La taberna* se alude a las torres de la ciudad, es la Torre de Nemrod, en “Historia del guerrero sobreviviente” no está escrito el nombre de la carta, pero simboliza la derrota y la matanza, en otros relatos muestra que hay un relámpago y luego simboliza la caída al vacío de una mujer entre rascacielos, es la torre de Anfortas, el Rey Pescador, es una nube de bacilos que cae sobre la ciudad de Tebas y es el castillo de Elsinor de Hamlet.



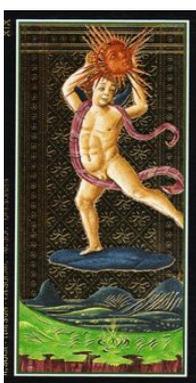
17. La estrella:

En *El castillo* representa al alma, a fuegos fatuos que habían atraído a un soldado y es la estrella en medio de una batalla. En *La taberna* es una diosa desnuda sobre el mar, una embarazada a la orilla de un arroyo, una reina y es Lady Macbeth, sonámbula, levantándose de noche sin vestirse.



18. La luna:

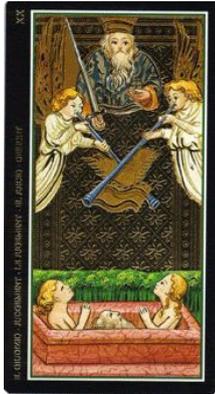
En *El castillo* es una ninfa de aspecto demente y es la luz de la luna bajo la cual huye Helena de Troya. En *La taberna* anuncia la subida del nivel de los océanos, en “Historia del bosque vengador” describe el escenario “en los palacios abandonados bajo la Luna las ventanas se abren como órbitas vacías, de bodegas y subterráneos brotan ratas y escorpiones”, también se alude a ella por su luz y por los chacales y, luego, porque rige el período de celo de los licántropos y las menstruaciones, para reflejar tierras desoladas y es la noche en la que la bruja profética hace su caldo.



19. El sol:

En *El castillo* es un niño corriendo semidesnudo con una capa y un amorcillo que huía llevándose la lámpara de la sabiduría de Orlando. En *La taberna* representa a mellizos.





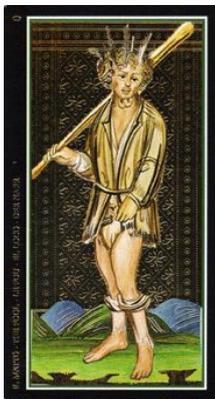
20. El juicio:

En *El castillo* señala que el ladrón miraba las tumbas desde arriba, como los habitantes del cielo y después la carta representa tumbas. En *La taberna* alude a sacar a la luz los estratos sepultos, refiere al día del Juicio, es un ángel que toca el olifante, también refiere a abrir una tumba y a una escena en la que Edipo descubre quién es su padre al verlo en un sueño con su madre desnudos.



21. El mundo:

En *El castillo* representa la ciudad de París y la de Troya. En *La taberna* es Venus que danza coronada en el cielo de la vegetación, es una joven en una danza amorosa, representa a un mundo de guerreras, es el caldo alquimista de los orígenes del Mundo y es Ofelia



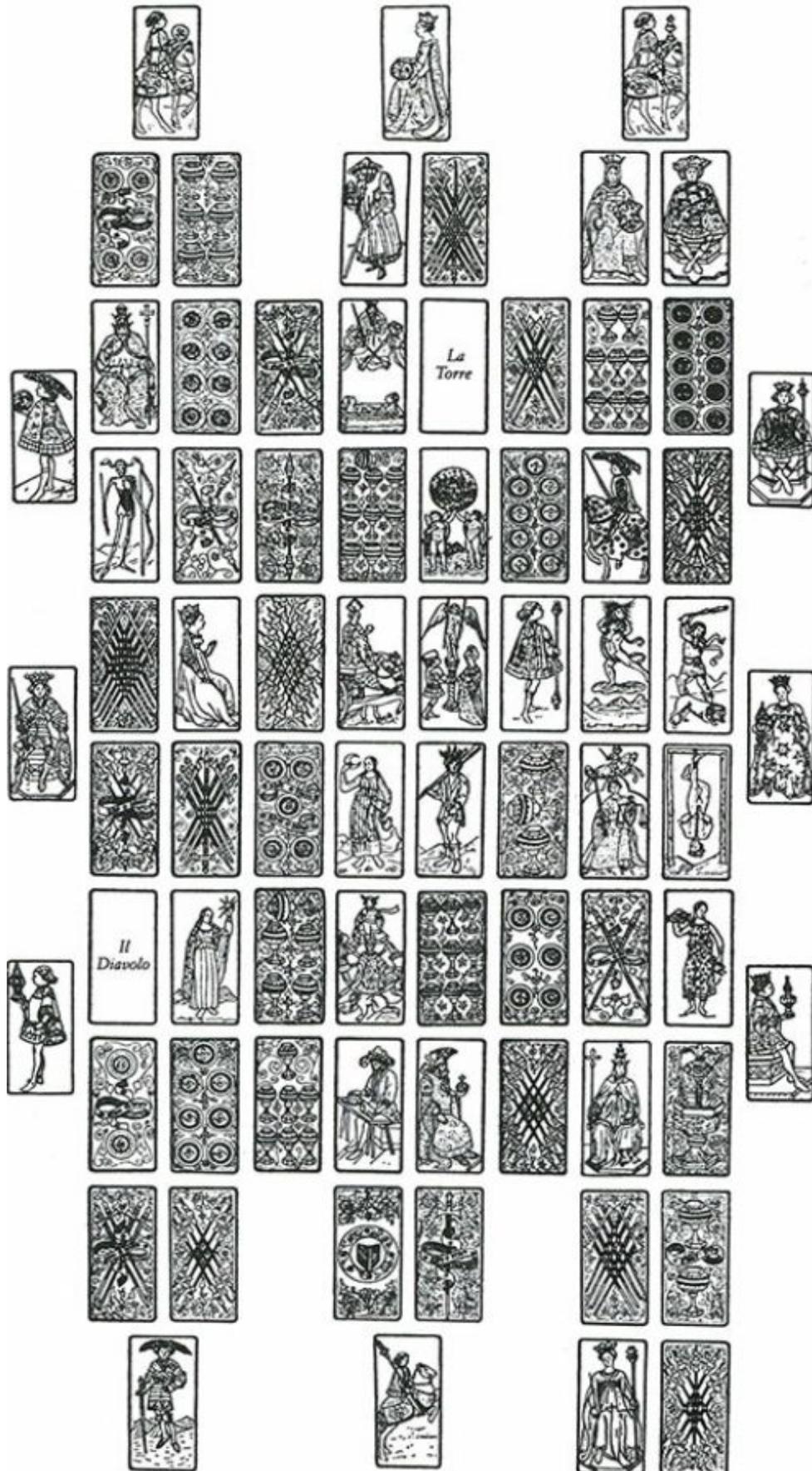
22. / O. El loco o el bufón:

En *El castillo* es Orlando y es el bufón de la corte que acompaña a Helena. En *La taberna* es un hombre que escapa del bosque como un loco, un soldado herido, el juglar que conduce al bosque al Rey, es Edipo, el desconocido que viene de Tebas, y es Hamlet.

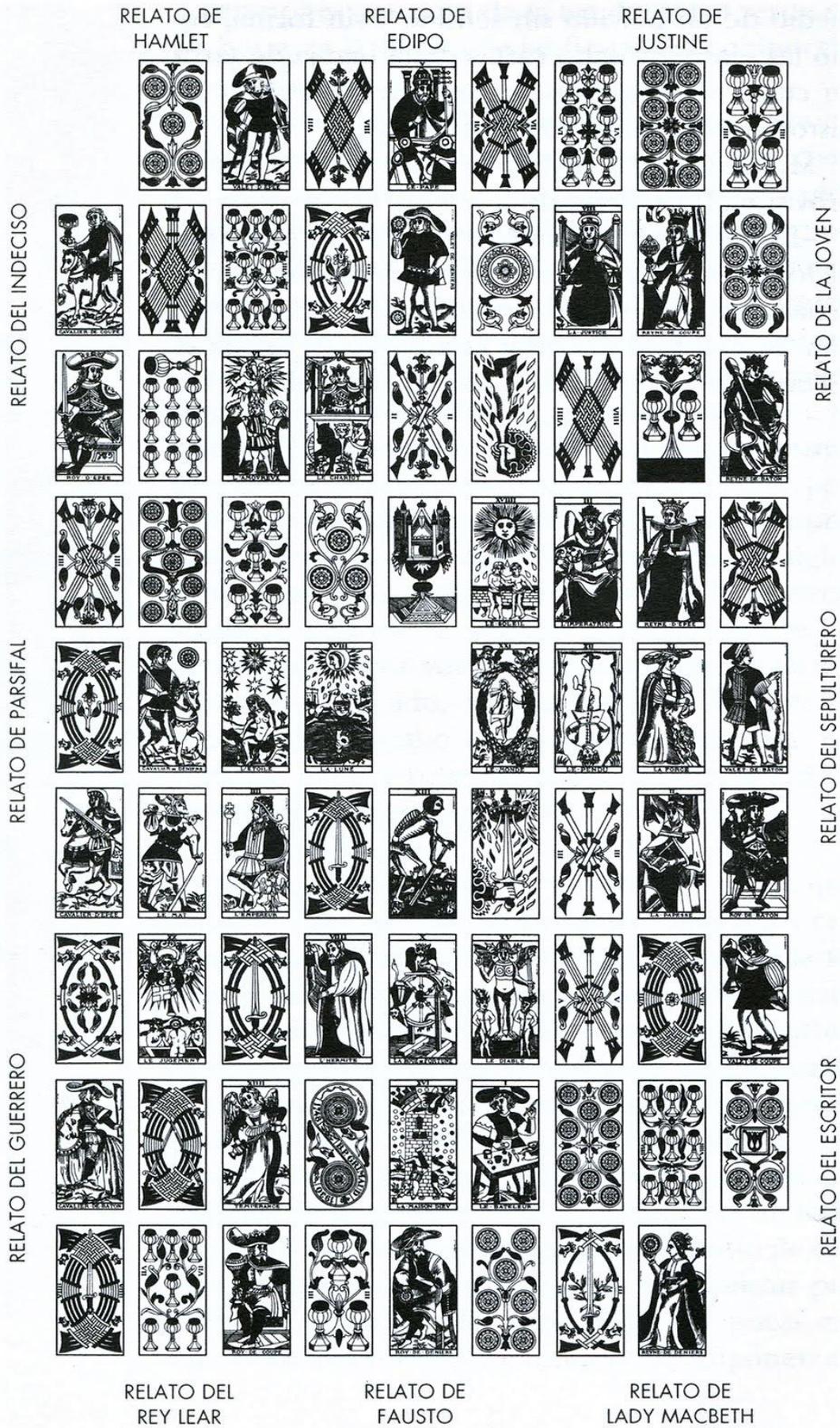


V. 2. Disposición de cartas

Final de la sección de *El castillo*:

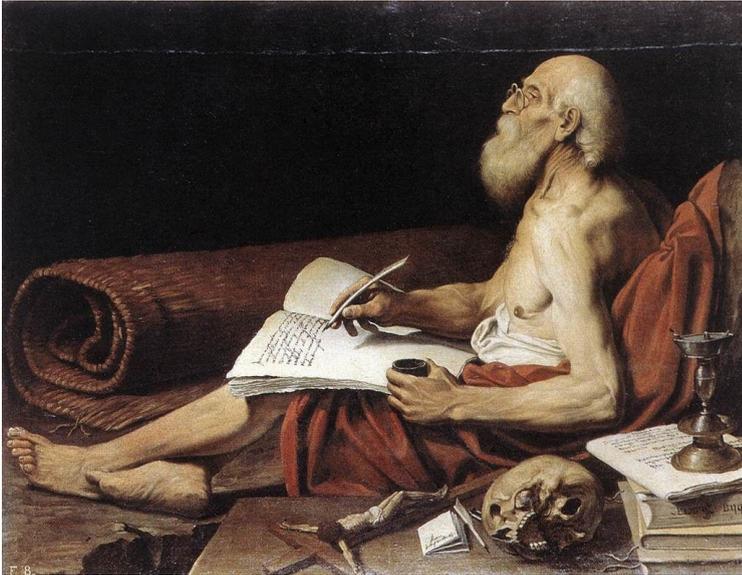


Final de la sección de *La taberna*:



V. 3. Cuadros y cartas

San Jerónimo:



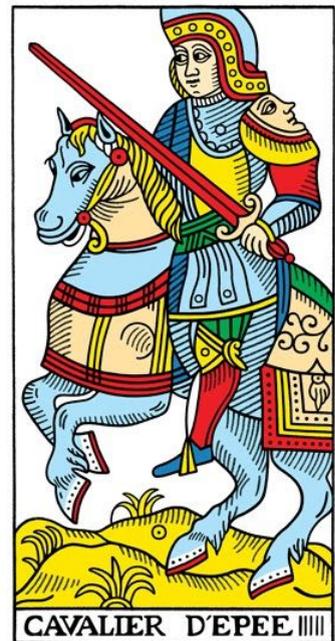
El Ermitaño:



San Jorge:



El Caballero de Espadas:



V. 4. Arcanos Menores

A continuación presentaremos algunos de los Arcanos Menores mencionados en el presente trabajo: el lado izquierdo corresponde al mazo de Visconti y el del medio y el derecho al mazo de Marsella.

El Caballero de Copas



Rey de Copas



Cinco de Copas



Sota de Oros



Dos de Oros



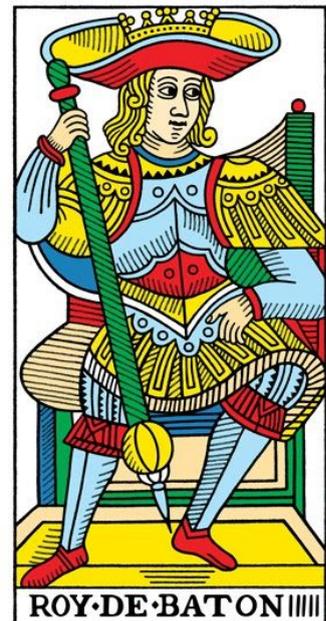
As de Copas



Sota de Espadas



Rey de Bastos



VI. Bibliografía

- Aira, C. (2018): “Raymond Roussel. La clave unificada” en *Evasión y otros ensayos*, Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Barthes, R. [(1994) 1967]: “La muerte del autor” y “Escribir la lectura” en *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Calvino, I. [(1973) 1977]: *El Castillo de los Destinos Cruzados*, Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto. Traducción: Aurora Bernárdez.
- [(1972) 2012]: *Las ciudades invisibles*, Madrid: Ediciones Siruela. Traducción: Aurora Bernárdez.
- [(1960) 2012]: “Nota 1960” en *Nuestros Antepasados*, Madrid: Editorial Siruela. Traducción: Esther Benitez.
- [(1983) 2013]: *Punto y Aparte: Ensayos sobre literatura y sociedad*. Madrid: Ediciones Siruela. Traducción: Gabriela Sánchez Ferlosio.
- [(1998) 2000]: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Barcelona: Círculo de lectores. Traducción: Aurora Bernárdez y César Palma.
- [(1979) 1999]: *Si una noche de invierno un viajero* Madrid: Editorial Siruela. Traducción: Esther Benitez.
- Christensen, I. (1981): *The Meaning of Metafiction*, Bergen: Universidad de Noruega.
- Eco U. [(1973) 1988]: *Signo*, Barcelona: Editorial Labor. Traducción: Francisco Serra Cantarell.
- Fernández Pinto, J. (2007): *Curso Práctico de Tarot*, Madrid: Editorial Oceano Ambar.

- Jodorowsky, A. y Costa, M. (2004): *La vía del tarot*, Madrid: Editorial Símbela.
Traducción: Anne Héléne Suárez Girard.
- Jung, C. G. [(1934/1954) 1970]: *Arquetipos e Inconsciente colectivo* Barcelona:
Editorial Paidós. Traducción: Miguel Murmis.
- [(1964) 1995]: *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Editorial Paidós.
Traducción: Luis Escolar Bareño.
- [(1976) 2015]: *Formaciones de lo inconsciente* en Biblioteca fundamental
de las ciencias de la psicología postfreudianos. Buenos Aires:
Editorial Paidós, Argentina.
- [(1960) 2004]: *La dinámica de lo inconsciente*. Carl Gustav Jung Obra
Completa Volumen 8. Fundación Jung. Madrid: Editorial Trotta.
- [(1930/1934) 1993]: *Visions: Notes of the Seminar given in 1930-1934*.
Princeton University Press. Edición: Claire Douglas.
- Montero Pachano, P. C. (2005): Cassirer y Gadamer: El arte como símbolo en *Revista
de Filosofía* (v. 23 N. 51).
- Nichols, S. [(1980) 2008]: *Jung y el Tarot*, Barcelona: Editorial Kairós. Traducción:
Pilar Basté.
- Panofsky, E. [(1955) 1987]: *El significado en las artes visuales*, Madrid: Editorial
Alianza. Traducción: Nicanor Ancochea.
- Poe E. A. [(1846) 1908]: *Filosofía de la composición*, en *Revista Moderna de México*.
Director: Jesús E. Valenzuela.
- Queneau, R. (...) y otros (2016): *Oulipo. Ejercicios de literatura potencial*. Buenos
Aires: Editorial Caja Negra. Traducción de Ezequiel Alemian.

- Rama, A. (1974): “El arte de narrar con naipes” en *Revista Crisis* (edición N° 16), pág. 32-36.
- Rest, J. (1987): Prólogo a la edición de *El castillo de los destinos cruzados*, Barcelona: Ediciones Librerías Fausto.
- Shakespeare, W. [(1606) 1986]: *El Rey Lear*, México: Editores Mexicanos Unidos. Traducción de Luisa Josefina Hernández.
- [(1603) 2017]: *Hamlet*, México: Edición Ruano de la Haza. Traducción, versión y adaptación de José María Ruano de la Haza.
- [(1623) 2007]: *Macbeth, Drama histórico en cinco actos*, Madrid: Imprenta de don José María Repullos. Traducción y adaptación de José María Villalta.
- Tamayo, J. D. (2019): “Italo Calvino: hacia una narrativa de la complejidad” en *Revista Textos* (Edición N° 23).