

Los signos y los tiempos en México, en Palomar y Collezione di Sabbia de Italo Calvino. II: La entropía

Mari Carmen BARRADO
Univesidad Complutense de Madrid

RESUMEN

En este trabajo se analiza la relación entre los signos y el tiempo y su transcurso, prestando atención al nivel de entropía existente en la emisión e interpretación del mensaje.

En tres de los textos analizados, los pertenecientes a *Collezione di sabbia*, el mensaje viene dado por la vegetación viva o pintada en los dos primeros y por la vegetación y las ruinas monumentales en el tercero.

En el cuarto texto, perteneciente a *Palomar*, encontramos de nuevo la vegetación en relación con ruinas en las que se conservan figuras labradas y representaciones vegetales esculpidas.

Los cuatro textos ofrecen claros ejemplos de entropía que se van señalando a lo largo del estudio.

Palabras clave: Relación signo-tiempo, entropía, comunicación, concatenación, redundancia.

ABSTRACT

In this work an analysis is made of the relationship between the signs and time and its course, paying attention to the entropy level existing in the message emission and interpretation.

In three of the analyzed texts, those belonging to *Collezione di sabbia*, the message is provided in the vegetation, alive or painted (in the first two), and by the vegetation and the monument ruins (in the third one).

In the fourth text, belonging to *Palomar*, we again find the vegetation in relationship with ruins in which carved figures and sculpted representations of vegetals are conserved.

All four texts provide clear examples of entropy which are signaled along the study.

Key words: Sign-time relationship, entropy, communication, concatenation, redundancy.

Nos ocupamos en el presente estudio del análisis de los signos y su relación con los tiempos y de la presencia y nivel de *entropía*, en cuatro narraciones de Italo Calvino.

Tres de ellas: «La forma dell'albero», «Il tempo e i rami» y «La Foresta e gli dei» pertenecen a *Collezione di sabbia*. La cuarta: «Serpenti e teschi» pertenece a *Palomar*.

En *Collezione di sabbia*, publicado en 1984, Calvino recogió una serie de escritos que clasificó en cuatro partes. Las que pertenecen a las tres primeras fueron en su mayoría publicadas en el periódico *La Repubblica* entre los años 1980 a 1984, salvo el titulado *Collezione di sabbia* que se publicó en *Corriere della Sera* el 25 de junio de 1974 y *Com'era il Nuovo Mondo*, transmitido por la RAI-TV en diciembre de 1976 y *L'enciclopedia d'un visionario* en *F.M.R.*, n.º 1, marzo 1982.

La cuarta parte titulada «La forma del tempo» a la que pertenecen tres de los textos de que nos ocupamos comprende páginas sobre Japón y México de 1976 algunas publicadas en el *Corriere della Sera* y otras inéditas y páginas sobre Irán, inéditas, de apuntes de un viaje realizado en 1975.

El texto que pertenece a la obra *Palomar* (que está dividida en tres partes, no sólo con valor de orden sino en relación con áreas temáticas y tipos de experiencias), corresponde a la tercera parte: «I silenzi di Palomar», apartado primero: «I viaggi di Palomar». La característica de este grupo es dar cuenta de experiencias de tipo más filosóficas, relacionadas con el cosmos, el tiempo, el infinito, las relaciones entre el yo y el mundo, la dimensión de la mente. Del ámbito de la descripción y de la narración se pasa al de la meditación.

En *Collezione di sabbia* es Calvino autor homodiegético quien nos cuenta sus impresiones y forma parte de la narración. En *Palomar*, Calvino recurre a la narración en 3.ª persona y nos transmite sus impresiones y reflexiones sirviéndose del personaje Señor Palomar. Se trataría por tanto de narración heterodiegética, pero a la vez es intradiegética si tenemos en cuenta las palabras de Calvino en una entrevista que le hicieron y que fue publicada en *La Stampa*, 25 de noviembre de 1983, donde considera que *Palomar* es el libro más autobiográfico que ha escrito, dice: «è un'autobiografia in terza persona».

En «Esattezza», 3.º de las conferencias que debía pronunciar en la Universidad de Harvard, en noviembre de 1985 (no pudo hacerlo, pues murió el 20 de septiembre), nos dice:

Così negli ultimi anni ho alternato i miei esercizi sulla struttura del racconto con esercizi di descrizione, arte oggi molto trascurata. Come uno scolaro che abbia avuto per compito 'Descrivi una giraffa' o 'Descrivi il cielo stellato', io mi sono applicato a riempire un quaderno di questi esercizi e ne ho fatto la materia di un libro. Il libro si chiama *Palomar* è una specie di diario su problemi di conoscenza minimali, vie per stabilire relazioni col mondo, gratificazioni e frustrazioni nell'uso del silenzio e della parola.

Y, más adelante, en la misma conferencia (pp. 74-75):

Credo che i nostri meccanismi mentali elementari si ripetono dal Paleolitico dei nostri padri cacciatori e raccoglitori attraverso tutte le culture della storia umana. La parola collega la traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o tenuta, come un fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto. Per questo il giusto uso del linguaggio per me è quello che permette di avvicinarsi alle cose (presenti o assenti) con discrezione e attenzione e cautela, col rispetto di ciò che le cose (presenti o assenti) comunicano senza parole. Calvino (1988, 72-73).

Toda comunicación se basa en la posibilidad de elección o selección a partir de un conjunto determinado de alternativas. El contenido informativo varía inversamente respecto a la probabilidad. Cuanto mayor es la predecibilidad de una unidad, tanto menos significado tiene.

En teoría de la información existe el término *entropía* para referirse a la medida del contenido de información de un mensaje en relación con su grado de organización. Así para un número dado de respuestas (informaciones) posibles, la *entropía* es máxima cuando todas las respuestas (informaciones) tienen la misma posibilidad de frecuencia. La *entropía* aumenta por tanto con la incertidumbre del receptor sobre la respuesta (información) que se le va a dar (cfr. Klaus (1967, 267 ss.)).

Intentaremos ver qué nos comunican las cosas descritas en los cuatro textos que nos ocupan.

En todos los textos los hechos tienen lugar en México.

Las tres narraciones de *Collezione di sabbia* tienen como elemento común la vegetación: árbol de Tule, (en la primera) = vegetal vivo, producto natural del tiempo; árbol de Jesse (en la segunda) = pintado, producto de la necesidad humana de dar una finalidad al tiempo y, finalmente, la floresta (en la tercera) que parece querer engullir los vestigios de la civilización maya de Palenque.

«La forma dell'albero» (la primera) nos sitúa en Oaxaca, allí se encuentra el llamado *árbol de Tule*, de cerca de dos mil años. Calvino junto con otros turistas (muchos japoneses) ve un árbol enorme:

è come una sensazione minacciosa che mi prende: come se da quella nuvola o montagna vegetale che si profila nel mio campo visivo venisse l'avvertimento che qui la natura, a lenti passi silenziosi, è intenta a mandare avanti un suo piano che non ha nulla a che fare con le proporzioni e dimensioni umane.

Sin embargo, pronto se da cuenta de que no es el árbol de Tule, la guía turística no se ha parado a hablar de él. Se da la vuelta y:

l'albero del Tule propriamente detto me lo vedo lì all'improvviso come fosse spuntato in quel momento. Ed è un'impressione tutta diversa da quella che

m'andavo preparando. L'estensione quasi sferica della chioma che sovrasta la spropositata ampiezza del tronco fa apparire l'albero quasi tozzo. La mole s'impone all'occhio prima che l'altezza.

Es un ser vivo: «Certo è il piú vecchio essere vivente che mi sia capitato d'incontrare». Anterior a la Conquista, a los olmecas, zapotecas, mistecas y aztecas. Calvino dice:

«Gli giro intorno per scoprire il segreto d'una forma vivente che resista al tempo».

¿Qué mensajes transmite?:

- La mia prima sensazione è quella d'un'assenza di forma.
- Il tronco sembra unificare nel suo perimetro attuale una lunga storia d'incertezze, geminazioni, deviazioni, ...
- La continuità della scorza che rivela tutta la sua stanchezza di pelle decrepita e insieme l'eternità di ciò che ha raggiunto una condizione così poco vivente da non potere piú morire.

En la descripción de la disposición y bifurcación de las ramas se percibe la *concatenación* que llega a la redundancia y Calvino se pregunta:

Vuol dire che il segreto del durare è la ridondanza? È attraverso un caotico spreco di materia e di forme che l'albero riesce a darsi una forma e a mantenerla? Vuol dire che la trasmissione d'un senso s'assicura nella smoderatezza del manifestarsi, nella profusione dell'esprimere se stessi, nel buttar fuori, vada come vada? Per temperamento ed educazione sono sempre stato convinto che solo conta e resiste ciò che è concentrato verso un fine. Ora l'albero del Tule mi smentisce, vuol convincermi del contrario.

Así tenemos: árbol del Tule concatenado, redundante sin finalidad aparente si no es reproducirse, es signo por excelencia del paso del tiempo, pero, a la vez, es ejemplo vivo de *entropía* ya que en un primer acercamiento al signo - árbol la información que proporciona no es predecible «la smoderatezza del manifestarsi, nella profusione dell'esprimere se stessi», «la ridondanza» transmiten primero el mensaje amenazador de aquello que posee proporciones y dimensiones que no guardan relación con las proporciones y dimensiones humanas.

El verdadero mensaje que encierra y transmite es:

l'eternità di ciò che ha raggiunto una condizione così poco vivente da non potere più morire.

Ahora se podría comprender mejor qué significa el árbol: «L'intervista all'albero è ora che dovrebbe cominciare».

El segundo árbol de que nos ocupamos es el de Jesse. En el texto: «El tiempo e i rami», nos encontramos de nuevo en Oaxaca. En la Iglesia de Santo Domingo hay, en la bóveda, una decoración en relieve que es un árbol y, por algunos elementos decorativos, Calvino piensa que podría tratarse de una vid.

El título es bastante esclarecedor del tema que nos ocupa: los signos = los ramos, el tiempo y la *entropía*.

La Iglesia en que aparece la pintura es de 1600, las figuras que aparecen son estereotipadas y atemporales en su vestimenta, entre medievales y barrocas, y el orden en que aparecen es probablemente arbitrario.

Este árbol es un signo cuya interpretación varía; para unos es el árbol genealógico de Cristo; para otros es una alegoría de la Orden Dominicana. Calvino nos dice:

Quale che sia l'interpretazione iconologica esatta, il senso del disegno arboreo è chiaro e d'un'efficacia visiva immediata: si tratta di collegare un punto di partenza a un punto d'arrivo (...) La profusione barocca delle fronde è una ridondanza apparente, perché il messaggio trasmesso sta proprio in questa profusione, e non si può omettere o aggiungere una foglia né una figura né un grappolo. Ossia, chi siano e come si chiamino i personaggi del rilievo di stucco importa fino a un certo punto: quello che conta è ciò che attraverso di loro si compie. L'albero del Tule, prodotto naturale del tempo, e l'albero di Jesse, prodotto del bisogno umano di dare una finalità al tempo, sono solo in apparenza riconducibili a uno schema comune. Incontrandoli nella stessa giornata del mio itinerario turistico sento tendersi tra loro la distanza tra il caso e il disegno, la probabilità e la determinazione, l'*entropia* e il senso della storia.

Y, más adelante:

Piú che all'albero di Jesse, un albero genealogico (...) dovrebbe somigliare a un albero vero (...). Anzi, dovrebbe somigliare proprio all'albero del Tule, dov'è non è chiaro cos'è radice e cos'è tronco e cos'è ramo».

Nos encontramos con dos signos-árboles que en ambos casos significan el paso del tiempo pero que difieren en el modo de realizar esta significación. Existe un condicionante decisivo como es la probabilidad (en el vegetal vivo) frente a la determinación (en el vegetal pintado), que hace que, en el primer caso, esté sujeta a una mayor *entropía*. Es decir en el vegetal vivo signo del paso del tiempo a través de sus ramificaciones y engrosamientos de corteza no sabemos, no podemos predecir cómo se producirá, si se produce, la perpetuación de su existencia. Por el contrario, al trazar un árbol genealógico, la *entropía* es débil, la probabilidad de predicción es mayor, incluso se da la exactitud al 100%, desde el punto de vista diacrónico.

Es interesante destacar que el propio Calvino haga referencia al concepto *entropía*, usado como hemos visto, al comienzo, en teoría de la información

para referirse a la magnitud de medida desarrollada para el grado de incertidumbre en la transmisión de la información (paso del tiempo, en nuestro caso) que está ligado a una señal; este grado de incertidumbre depende de la probabilidad de aparición de la señal (las ramas y brotes, en nuestro caso).

En este buscar el significado del paso del tiempo a través del elemento vegetal (vivo o pintado) y el grado de *entropía*, llegamos a la tercera de las narraciones de las que nos ocupamos, perteneciente, como las dos anteriores a *Collezione di sabbia*; se trata, como ya dijimos al principio de «La foresta e gli Dei».

Seguimos en México, ahora en Palenque que, es una villa del este del estado de Chiapas, en cuyas cercanías se encuentran las ruinas de una de las más famosas ciudades mayas del valle de Usumacinta, que tuvo su máximo esplendor en el siglo VII y fue abandonada, al parecer, en el siglo XII.

La primera impresión del paisaje que nos describe Calvino es:

Altissimi templi a scale si staccano dallo sfondo della selva che li sovrasta con fitti alberi ancora più alti (...). La foresta sempre stia per inghiottirsi quelle colossali vestigia della civiltà maya; anzi, è già da molti secoli che le ha inghiottite, ed esse sarebbero sepolte sotto una verde montagna vivente e proliferante se non fosse per le affilate lame degli uomini che, da quando quei templi sono stati scoperti, combattono giorno per giorno l'assalto della vegetazione e permettono alle costruzioni di pietra d'affiorare dal soffocante intrico di rami e di virgulti.

De nuevo encontramos el vegetal, vivo, creciendo y reproduciéndose con el paso del tiempo y, en este caso, luchando casi con otro testimonio del paso del tiempo que son las ruinas de los templos. Entre ambos, el hombre que actúa como Oponente-Ayudante. Impidiendo la proliferación desmesurada de la vegetación garantiza la pervivencia y la contemplación de las ruinas.

Disponemos de nuevos signos constituidos por las figuras que aparecen esculpidas por los antiguos mayas en los bajorrelieves y que representan por medio de figuras de dioses, astros y monstruos el ciclo de la vegetación del maíz: «Questo almeno è quanto spiegano i libri» —dice Calvino.

Según Benjamin Lee Whorf (1970, 137):

Il metodo maya consisteva nel suggerire la sillaba con una combinazione di segni che per i parlanti maya, che conoscevano le convenzioni della scrittura, era probabilmente univoca.

Sin embargo, para muchos de los visitantes, incluido el Señor Palomar, no conocedores de esas convenciones de escritura, el mensaje presenta un alto grado de *entropía* que se ve reforzada por la presencia de la vegetación viva circundante.

«I libri» explican que lo representado en los bajorrelieves es el ciclo de la producción del maíz, pero esta información no es predecible al 100%.

Lo que según nos dice Calvino:

possiamo constatare a prima vista sono connessioni di segni fogliati o fioriti o fruttiformi, una vegetazione di ornamenti che lussureggia intorno a ogni sagoma vagamente antropomorfa o zoomorfa, trasformandola in un viluppo aggrovigliato. Dunque, qualsiasi cosa significhino, sono sempre forme vegetali che i Maya fissano nella pietra: in fondo a ogni discorso c'è lo scorrere della linfa nelle piante; un rapporto quasi di specularità si è stabilito tra la pietra scolpita e la foresta (...). I bassorilievi e la foresta si definiscono e commentano a vicenda; il linguaggio di pietra racconta e ragiona il processo vitale che lo circonda e lo determina.

Nuevamente la duplicidad: el vegetal vivo: «la foresta»; el vegetal representado, en este caso esculpido en la piedra. Y aquí podría surgir otra vez la redundancia de comunicación. Dice Calvino:

Se è 'foresta' la parola che è scritta nelle figure degli dèi-mostri scolpiti, allora i templi nella foresta non sono che una gigantesca tautologia che la natura cerca giustamente di cancellare come superflua. Ecco che le cose si ribellano al destino d'essere approximate dalle parole, rifiutano quel ruolo passivo che il sistema dei segni vorrebbe imporre loro, riprendono il posto usurpato; ecco sommergono i templi e i bassorilievi (...) invano il linguaggio aveva sognato di costituirsi in sistema e in cosmo: l'ultima parola spetta alla natura muta.

Pero, más adelante, nos dice:

La foresta può accanirsi contro i templi quanto vuole; la pietra non si lascia corrodere dall'imputridirsi della mucillagine vegetale, le figure in cui si leggono i nomi degli dèi non si lasciano cancellare dai licheni e dai funghi. Da quando il linguaggio esiste, la natura non può abolirlo: (...) Il linguaggio (ogni linguaggio) costruisce una mitologia, e questo modo d'essere mitologico coinvolge anche ciò che si credeva esistesse indipendentemente dal linguaggio. Da quando il linguaggio fa la sua comparsa nell'universo, l'universo assume il modo d'essere del linguaggio, e non può manifestarsi se non seguendone le regole. Da quel momento le radici e le liane fanno parte del discorso degli dèi, da cui si dirama ogni discorso (...). I templi che custodiscono le origini del linguaggio in cima alle scalinate di pietra o in fondo a cripte sotterranee hanno imposto il loro dominio sulla foresta.

Y lo han impuesto porque el hombre consciente de que «tutto ciò che finisce non ritorna» (palabras con las que acaba el texto) procura que la 'foresta vegetal' no engulla 'la foresta' de los signos del lenguaje.

Pasamos ahora a la última narración objeto de este estudio. Es la titulada «Serpenti e teschi».

Seguimos en México y, ahora no es Calvino como dijimos al principio, quien cuenta sus experiencias, sino «El signor Palomar». Palomar es tanto el nombre del protagonista como el título la obra a la que pertenece el texto.

Según Manacorda (1987,157-158) *Palomar* es:

la storia di un personaggio che non a caso porta il nome del piú potente osservatorio del mondo. Palomar vive scrutando di continuo con attenzione lucida tutto ciò in cui si imbatte, evitando le sensazioni vaghe e riducendo cosí le sue relazioni col mondo a un soggettivismo assoluto - come un nuotare entro la propria mente - che viene ribaltato in una lettura oggettiva dell'universo: con il suo sguardo sempre vigile e disponibile, quello che Palomar vuole è 'costruirsi un rapporto col mondo limitandolo all'osservazione delle forme visibili'.

Pero, además, *Palomar* es como señala Elena Guicciardi (1985) en palabras del propio Calvino: «un libro sul silenzio: avevo voglia di scrivere una vera teoria sul silenzio ...».

Geno Pampaloni (1983) dice:

L'ultimo libro, *Palomar* (1983) è un po' una summa dei temi dello scrittore, rivisitati in una luce serenamente malinconica e, pur nella tessitura del tutto laica del suo pensare e del suo vivere, nell'intimo e direi in modo quasi irremediabile, religiosa.

Como ya vimos, al principio, el propio Calvino comentó que *Palomar* era su libro más autobiográfico. En este sentido Alfredo Giuliani (1985) nos comenta:

Quando uscì *Palomar* notai che questo personaggio, il piú autobiografico degli esseri favoleggiati dall'autore, ha un'esistenza puramente mentale. Palomar è un uomo metafisico e non aspira a entrare in un romanzo; è impegnato a definire i fenomeni, che in qualsiasi circostanza lo coinvolgono, con una 'precisione insicura'. Il signor Palomar è rispettoso della scienza, ma non crede che essa lo aiuti minimamente a superare il suo disagio esistenziale. Così, in questo libro, Calvino mostrava di essere arrivato a una nuova svolta; la scienza aveva cessato di stimolare la sua fantasia. Il *pensare* era diventato l'unico sollievo contro l'angoscia.

En mi opinión *Palomar* está impregnado de filosofía, incluso de filosofía del lenguaje; a veces hay rasgos de crítica a la sociedad y su comportamiento, casi siempre aparece la ironía; pero, no creo que sea la sensación de angustia y desencanto la que domine en la obra.

Es una obra que responde a un punto de partida: «La escritura como lectura del mundo», así titula Contardo Calligaris (1985) el tercer capítulo de su obra *Italo Calvino*, dedicado a *Palomar*. Nos dice: «Nessun libro di Calvino è così

denso di indicazioni di lettura e di tentativi di pilotarla quanto lo è *Palomar*». (Aquí convendría señalar que en esta línea está también *Se una notte d'inverno un viaggiatore*).

El texto del que nos ocupamos: «Serpenti e teschi» pertenece, como ya dijimos, a la tercera parte que tiene como título general «I silenzi di Palomar» y en opinión de Calligaris: «i motivi di questo ritorno al silenzio sono forse più chiaramente espressi nel racconto «Serpenti e teschi».

En el texto nos encontramos, junto con el señor Palomar, en México, visitando las ruinas de Tula, antigua capital de los Toltecas.

Las ruinas de Tula contienen templos en forma de pirámides truncadas, con terrazas, son construcciones que guardan semejanza con la pirámide de Chichén Itzá; con estelas de piedra labradas con figuras de dioses, entre ellas la de Chac-Mool, (del que más adelante hablaremos dentro de la narración), es una divinidad tolteca, dicen que es dios de la lluvia. Tula fue una ciudad modelo político y cultural de Mesoamérica hasta que los mexicas se apoderaron de la herencia tolteca y fundan Tenochtitlán siguiendo las ordenes del Dios Huitzilopochtli, el dios del sol y de la guerra, que les había mandado que vagaran errantes hasta encontrar un paraje en el que nadaran peces y hubiera un cactus sobre el que se hubiera posado un águila para devorar a una serpiente.

En el siglo XIV hallaron el lugar: una isla pantanosa del Lago Texcoco, cerca de la actual Ciudad de México.

Tenochtitlán significa precisamente «el sitio del cactus».

En el siglo XVI la ciudad causaba asombro. La mayoría de las calles eran canales, salvados por puentes que conducían a amplias avenidas. Para circular usaban canoas.

Para protegerse de inundaciones o invasiones la viviendas carecían de ventanas al exterior. Todas se abrían a amplios patios interiores.

En el centro de Tenochtitlán se encontraba el recinto de los templos, protegido por un gran muro coronado de «cabezas de serpiente» talladas en piedra.

Un jefe-rey importante para la llamada «Edad de Oro» fue Topiltzin Quetzalcóatl, hijo del primer jefe-rey, Mixcóalt. (De Quetzalcóalt hablaremos más adelante.)

Se ha señalado como rasgo característico de la arquitectura tolteca la presencia de bajorrelieves a veces policromados. En muchos frisos encontramos procesiones de guerreros, representaciones de serpientes emplumadas, entreveradas con figuras humanas de Topiltzin Quetzalcóalt, el cual tiene como fondo una serpiente emplumada, un águila devorando corazones o bien figuras de tigres o coyotes (cfr. González y Blázquez: 1980).

El señor Palomar va acompañado por un amigo mejicano:

conoscitore appassionato ed eloquente delle civiltà preispaniche, che gli racconta bellissime leggende di Quetzalcoatl. Prima di diventare un dio, Quetzalcoatl fu un re che ebbe qui a Tula la sua reggia.

Como vemos la realidad histórica aparece.

En la visita nos encontramos en una pirámide escalonada que es el Templo de la Estrella de la Mañana. El amigo le explica el significado de las cariátides cilíndricas y Palomar nos confiesa:

Tutto questo non c'è che crederlo sulla parola; d'altra parte sarebbe difficile dimostrare il contrario.

De nuevo la *entropía* es elevada.

Esta aceptación tiene sus bases en el razonamiento que expone a continuación:

Nell'archeologia messicana ogni statua, ogni oggetto, ogni dettaglio di bassorilievo significa qualcosa che significa qualcosa che a sua volta significa qualcosa. Un animale significa un dio che significa una stella che significa un elemento o una qualità umana e così via. Siamo nel mondo della scrittura pittografica, gli antichi Messicani per scrivere disegnavano figure, e anche quando disegnavano era come scrivessero: ogni figura si presenta come un rebus da decifrare. Anche i fregi più astratti e geometrici sul muro d'un tempio possono essere interpretati come saette se vi si vede un motivo di linee spezzate, o vi si può leggere una successione numerica a seconda del modo in cui si susseguono le greche.

Efectivamente, en todos estos trazos, además del valor estético, está el contenido, cuya interpretación a Palomar le parece susceptible de variaciones. Esto es así si se pretende empezar buscando los argumentos tratados. Hay que proceder como nos dice Benjamin Lee Whorf (op. cit., 153):

C'è una sola strada per decifrare i geroglifici maya e leggere la letteratura maya. È attraverso una crescente correlazione di frasi, procedendo dal meno difficile al più difficile, cominciando con frasi di cui si può capire il significato attraverso le immagini, tenendo sempre al primo posto l'interesse linguistico e le scoperte linguistiche e lasciando risolutamente da parte le conclusioni riguardo gli argomenti trattati.

Sin embargo, en el texto, el señor Palomar nos dice: «L'amico messicano si sofferma su ogni pietra, la trasforma in racconto cosmico, in allegoria, in riflessione morale».

En este punto de la narración Calvino introduce en el texto otros personajes, necesarios para establecer un cierto equilibrio. Son los escolares y el maestro que los guía.

Los escolares:

ragazzotti dai lineamenti di indios, forse discendenti dei costruttori di quei templi,

El maestro:

I ragazzi sono guidati da un maestro non molto piú alto di loro e appena piú adulto, con la stessa tonda e ferma faccia bruna. (...) si soffermano sotto le colonne, il maestro dice a che civiltà appartengono, a che secolo, in che pietra sono scolpite, poi conclude: 'Non si sa cosa vogliono dire' e la scolaresca lo segue giú nella discesa. A ogni statua, a ogni figura scolpita su un bassorilievo o su una colonna il maestro fornisce alcuni dati di fatto e aggiunge invariabilmente 'Non si sa cosa vuol dire'.

Los elementos de que disponemos son: unas ruinas (vestigios de tiempos pasados) que se ofrecen como signos cargados de contenido y significado para el amigo mejicano del señor Palomar y para éste, dispuesto a crearlo: «sulla parola», pero que simultáneamente son interpretadas como meros restos materiales por el maestro y, confiando en su palabra, por los escolares.

En ambas posturas partimos de la existencia de unas ruinas que son signo indudable del paso del tiempo, esto es aceptado por los dos enfoques, pero la relatividad de las ruinas - signo permite la distinta explicitación de su contenido, es decir de presencia de *entropía*.

Un ejemplo de complejidad de interpretación es el caso del Chac-Mool:

tipo di statua assai diffusa: una figura umana semidraiaia regge un vassoio; è su quel vassoio, dicono unanimi gli esperti, che venivano presentati i cuori sanguinanti delle vittime dei sacrifici umani.

Estaríamos ante la mera descripción del objeto y su uso. Postura objetiva y científica. Pero, a continuación, tenemos: «Queste statue in sé e per sé potrebbero anche essere viste come dei bonari, rozzi pupazzi»; es decir, como objeto-signo, no transmiten datos para sentir temor «ma il signor Palomar ogni volta che ne vede una non può fare a meno di rabbrivire», esto es así por la explicación de la finalidad que le han transmitido. Si esta explicación se modifica o no se da ¿ qué puede ocurrir? Aquí aparecen de nuevo los escolares y el maestro: 'Esto es un chac - mool. *No se sabe lo que quiere decir*' (en el texto Calvino ha puesto estas palabras en español) e passa oltre».

Si «no se sabe lo que quiere decir», según el maestro, se ofrece la posibilidad de un ámbito abierto de probabilidades interpretativas, es decir alto nivel de *entropía*.

Calvino-Palomar reflexionan ante los dos diferentes sistemas de explicación. Vemos que el señor Palomar está fascinado por la riqueza de referencias mitológicas que hace su amigo, porque es «jugar a interpretar» y junto con la lectura alegórica le parecen un soberano ejercicio de la mente. Pero a la vez se siente atraído por la postura opuesta del maestro:

quella che gli era parsa dappincipio solo una sbrigativa mancanza d'interesse, gli si va rivelando come un'impostazione scientifica e pedagogica, una scelta di

metodo di questo giovane grave e coscienzioso, una regola a cui non vuol derogare. Una pietra, una figura, quel segno o parola: possiamo tentare di definirli, di descriverli in quanto tali, e basta; se oltre la faccia che presentano a noi essi anche hanno una faccia nascosta, a noi non è dato di saperlo. Il rifiuto di comprendere più di quello che queste pietre ci mostrano è forse il solo modo possibile per dimostrare rispetto del loro segreto; tentare d'indovinare è presunzione, tradimento di quel vero significato perduto.

Tendríamos, por tanto, un comienzo de cambio en la actitud de Palomar que llega al límite de la duda y de la relatividad de la interpretación del signo en las líneas siguientes, cuando se encuentra ante el Muro de las Serpientes:

È forse il pezzo più bello di Tula: nel fregio in rilievo si susseguono serpenti ognuno dei quali tiene un teschio umano nelle fauci aperte come stesse per divorarlo.

Pasan los escolares con el maestro: «Questo è il muro dei serpenti. Ogni serpente tiene in bocca un teschio. Non si sa cosa significano». De nuevo la objetividad. Pero el amigo mejicano, que hasta este momento ha escuchado lo que podríamos llamar estribillo del maestro: «Non si sa cosa vuol dire, non si sa cosa significa», no se puede contener y, en voz alta, dirigiéndose a maestro y escolares dice:

‘Si che si sa! È la continuità della vita e della morte, i serpenti sono la vita i teschi sono la morte; la vita che è vita porta con sé la morte e la morte che è morte perché senza morte non c'è vita...’.

Llegados a este punto parecería que la *entropía* es tan débil que no existe, puesto que, para el amigo mejicano, está clarísimo qué mensaje transmiten los signos.

La tormenta intelectual se ha desencadenado.

I ragazzotti stanno a sentire a bocca aperta, i neri occhi attoniti. Il signor Palomar pensa che ogni traduzione richiede un'altra traduzione e così via: ‘Cosa voleva dire morte, vita, continuità, passaggio, per gli antichi Toltechi? E cosa può voler dire per questi ragazzi? E per me?’ Eppure sa che non potrebbe mai soffocare in sé il bisogno di tradurre, di passare da un linguaggio all'altro, da figure concrete a parole astratte, da simboli astratti a esperienze concrete, di tessere e ritessere una rete d'analogie. Non interpretare è impossibile, come è impossibile trattenersi dal pensare.

Estamos ante una clara y sencilla explicación de la teoría de los signos y de la función de la mente, capaz de captar la concatenación y la relatividad.

Pero, de nuevo, se oye la voz

ostinata del piccolo maestro: 'No es verdad (en español en el texto), non è vero quello che vi ha detto quel señor (en español en el texto). Non si sa cosa significano'.

Tenemos la puerta abierta a la *entropía* máxima. La probabilidad de interpretaciones de la información transmitida es impredecible y, esto supone que el signo es polisémico y por tanto rico en significados.

Así termina este texto en el que las ruinas - signo si algo significan, sin lugar a dudas, es el paso del tiempo, de los tiempos en la Historia de la Humanidad, en general y de México, en particular.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALLIGARIS, C. (1985): *Italo Calvino*, Milano, Mursia.
- CALVINO, I. (1984): *Collezione di sabbia*, Milano, Garzanti.
- (1988): *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti (ed. póstuma).
- (1983): *Palomar*, Torino, Einaudi.
- GIULIANI, A. (1985): «La scomparsa di Italo Calvino», *La Repubblica*, 20 settembre.
- GONZÁLEZ, S. M.-BLÁNQUEZ, C. G. (1980): *Historia de México. De la época prehispánica a nuestros días*, México, Panorama.
- GUICCIARDI, E. (1985): «Quando passeggiava per Parigi cercando il silenzio perduto», *La Repubblica*, 20 settembre.
- KLAUS, G. (1967): *Wörterbuch der kybernetik*, Berlín.
- MANACORDA, G. (1987): *Letteratura italiana d'oggi. 1965-1985*, Roma, Riuniti.
- PAMPALONI, G. (1985): «L'innovatore solitario», *Il Giornale*, 20 settembre.
- WHORF, B. L. (1970): «Decifrazione della porzione linguistica dei geroglifici maya», cap. 9 de *Linguaggio, pensiero e realtà*, Torino, Boringhieri.