

BORGES Y CALVINO: LA GÉNESIS DE LA NOVELA *SI UNA NOCHE DE INVIERNO UN VIAJERO*

El crítico italiano Cesare Segre¹ adscribe la génesis de la novela de Calvino *Si una noche de invierno un viajero* al cuento de Borges *Examen de la obra de Herbert Quain*, que figura entre los trece cuentos de *Ficciones* (1944). En este cuento, Borges describe, analiza y comenta las novelas de Herbert Quain inventadas como si fueran obras literarias reales. Las emplaza al mismo nivel de realidad que las obras dramáticas de Shakespeare, las novelas de Henry James y Gustavo Flaubert.

Supuestamente, Calvino concibió la idea para su novela a base de la descripción minuciosa de la estructura de la voluminosa obra de Quain, titulada *April March*. Citemos todo el pasaje en cuestión:

La obra total consta pues de nueve novelas; cada novela, de tres largos capítulos. (El primero es común a todas ellas, naturalmente.) De esas novelas, una es de carácter simbólico; otra, sobrenatural; otra, policial; otra, psicológica; otra, comunista; otra, anti-comunista, etcétera.²

Y unas líneas más abajo:

Previsiblemente, alguno de los nueve relatos es indigno de Quain; el mejor no es el que originariamente ideó, el x 4; es el de naturaleza fantástica, el x 9. Otros están afeados por bromas lánguidas y por pseudo precisiones inútiles. Quienes los leen en orden cronológico (verbigracia: x 3, y 1, z), pierden el sabor peculiar del extraño libro. Dos relatos – x 7, x 8 – carecen de valor individual; la yuxtaposición les presta eficacia ... No sé si debo recordar que ya publicado *April March*, Quain se arrepintió del orden ternario y predijo que los hombres que lo imitaran optarían por el binario (en este lugar la estructura narrativa de la obra de Quain se presenta con un gráfico, n. de a.), y los demiurgos y los dioses por el infinito: infinitas historias, infinitamente ramificadas.³

Veamos primero la estructura de la última novela de Calvino *Si una noche de invierno un viajero*. La novela consiste de dos partes. Está compuesta de la historia del Lector

¹ Cesare Segre cita como ejemplo para el Diario de Flannery una historia de Vladimir Nabokov, *The Transparent Things*; para el octavo pasaje intercalado, la novela de Junichiro Tanizaki, *La llave*, y la novela *La voz de la montaña* de JasuNari Kavabata; como ejemplo del cuarto pasaje novelesco, el relato *Serpiente de plumas* de David H. Lawrence; el ejemplo de la novena historia intercalada habrá sido la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, etc. (Cita de: C. Benedetti, *Pasolini contra Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998, p. 109.)

² Borges, J. L. (1989): *Examen de la obra de Herbert Quain. Ficciones*. Barcelona: Emecé Editores, pp. 462–463. Por cuestiones de claridad, Borges representa la estructura de la colección de novelas de Quain con una imagen gráfica.

³ *Ibid.*, pp. 46–47.

y de la Lectora que enmarca diez cuentos cortos, diez comienzos de novelas. La historia del Lector, en la que cualquier Lector (con mayúscula) toma el papel del protagonista de la narración, constituye el marco de la novela.

Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistinto. La porta è meglio chiuderla; di là c'è sempre la televisione accesa.⁴

Con estas frases autorreferenciales empieza la novela. Los capítulos del Lector están enumerados con números romanos y representan una introducción a la historia que, después, lee el Lector (para mayor claridad está enumerada con números arábigos). Los capítulos novelescos intermedios representan diez comienzos distintos de narración. Cada uno de ellos se interrumpe en el punto en el que la historia se vuelve interesante, en el punto de la trama. ¿En cuál de los géneros literarios podríamos clasificarlos? El comparativista de Zagreb Milivoj Solar concluye que estos inicios narrativos están escritos en forma de géneros de literatura trivial y siguen una técnica de trama relativamente sencilla.⁵ En el fragmento intercalado inicial de *Si una noche de invierno un viajero* podemos reconocer una historia policíaca, en la historia *Asomándose desde la abrupta costa*, una novela negra o de terror, en la última de las historias intercaladas *¿Cuál historia espera su fin allá abajo?*, una historia de espías, en *Sin temor al viento y al vértigo* una simulación de la novela de guerra, en *Mira hacia abajo donde la sombra se adensa*, una novela de aventuras, en la historia *En una red de líneas que se entrelazan*, un intento de persecución de los gángster, en *Sobre la alfombra de hojas iluminadas por la luna* una historia erótica picante que tiende a pornográfica. Una divergencia leve, una excepción, es la segunda historia titulada *Fuera del poblado de Malbork*, en la que el narrador se esfuerza en imitar una variante real socialista de veladas, y la imitación de la historia policíaca metafísica del séptimo capítulo que escribía Jorge Luis Borges, *En una red de líneas que se intersecan*, y el noveno cuento intercalado *En torno a una fosa vacía*, que puede ser un «remake» de la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

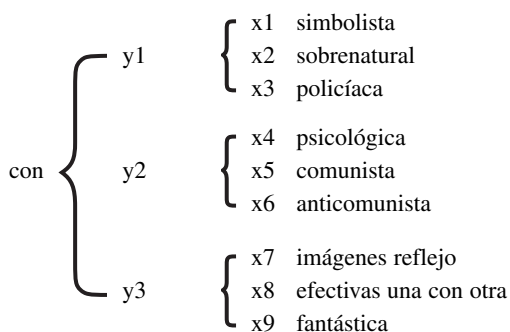
Para mejor entendimiento veamos los dos esquemas gráficos,⁶ el del cuento de Borges y el del *Viajero*.

El cuento irónico de Borges de la colección *Ficciones* (1944), *Examen de la obra de Herbert Quain*, cita el esquema estructural de la novela imaginada (inexistente) *April March* de Herbert Quain:

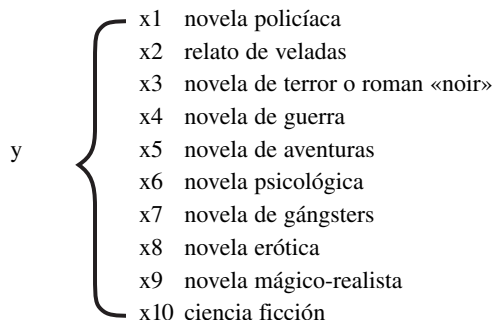
⁴ Calvino, I. (1979): *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Torino: Einaudi, p. 3.

⁵ Solar, M. (1988): *Obnova i kritika mitske svijesti o jeziku u romanu postmodernizma*. En: *Postmoderna: nova epoha ili zabluda?* Kuvačić I. y Glego G. (eds.). Zagreb: Naprijed, p. 14.

⁶ Borges, J. L.: *Examen de la obra de Herbert Quain*, p. 463.



Mientras que el esquema estructural de las novelas intercaladas del *Viajero*, novela de Calvino, es como sigue:



Diez inicios novelescos son muy distintos entre sí, tanto respecto al género (historia erótica, policíaca, de terror, narración psicológica, etc.) como respecto a la tradición narrativa a la que pertenecen (americana, latinoamericana, rusa, finlandesa, japonesa, etc.) Los críticos se han esforzado mucho en definir y analizar los prototipos individuales, los ejemplos y las fuentes de estos cuentos intercalados. Entre los autores brillantes que Calvino tomaba como ejemplo figura también el autor argentino Jorge Luis Borges.

Se supone, pues, que precisamente Borges con su idea de un cuento que es comentario de una obra literaria inexistente inspiró a Calvino a la hora de concebir la novela que tiene la forma más extravagante de toda su obra. En Borges, la idea de un cuento o una novela no tiene necesidad de realizarse, es suficiente imaginarse el libro, presentarlo, describirlo con detalle y comentarlo. Se supone, entonces, que Calvino tomó la «receta» de Borges de su cuento corto *Examen de la obra de Herbert Quain*, la modificó y creó de esta manera un objeto atractivo de goce estético, es decir, la novela *Si una noche de invierno un viajero*.

¿Qué es lo que nos hace pensar así? ¿Dónde podemos encontrar pruebas concretas de la influencia de la creación literaria de Borges sobre Calvino?

En este punto nos apoyamos en el artículo de Bruno Falqui,⁷ quien describe con una

⁷ Falqui, B. (1992): *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. En: *Opere e racconti*. Milanini C. (ed.). Milano: Mondadori, pp. 1381–1401. La tabla con el nombramiento exacto de las intenciones creativas del escritor figura en las pp. 1394–1395.

gran acribia la genesis de varios años de esta obra clave de Calvino. El crítico italiano asevera que Calvino, al concebir el *Viajero*, tomó prestada de Borges la idea de la biblioteca como laberinto y suma enciclopédica de las posturas vitales. De los apuntes preparativos de Calvino que constituyen el borrador de trabajo de su futura novela *Viajero*, se conservó un esquema, una especie de tabla de contrarios, pares antitéticos de posturas vitales. Calvino quería expresar diez posibilidades existenciales en un estilo, un género y una variante nacional de la novela, elegidos a propósito. Calvino nombró las novelas intercaladas de una manera muy original y plástica como, por ejemplo: «la novela de la niebla» (*Si una noche de invierno un viajero*), «la novela de experiencia sensual» (*Fuera del poblado de Malbork*), «la novela simbólico interpretativa» (*Asomándose desde la abrupta costa*), «la novela político existencial» (*Sin temor al viento y al vértigo*) así como «la novela apocalíptica» (*¿Cuál historia espera su fin allá abajo?*).

En los borradores preparativos de la novela, Calvino se apuntaba una lista provisional de diversas actitudes estilísticas y posturas vitales clasificándolas en pares de contrarios y complementaciones: «incertidumbre, exactitud como postura espiritual; exactitud como fiabilidad, sensualidad corporal; elocuencia; alusividad simbólica; narración; introspección; incomodidad; euforia; erotismo hacia dentro; erotismo hacia fuera; lo épico, lo privado; lo exótico». En otra hoja compuso una lista de literaturas nacionales que le servirían de referencia a la hora de redactar los diez pasajes:

1 – Polonia (Gombrowicz); 2 – Japón; 3 – latinoamericana (argentina) (Onetti); 4 – Nabokov; 6 – de disidentes rusos; 8 – austríaca (Roth, Schnitzler, Bernhardt!), 11 – inglesa (G. Green); 12 – italiana (Landolfi?).⁸

La extravagancia formal de la última novela de Calvino tiene su razón de ser más profunda en el supuesto postmodernista sobre el estatus ficticio del autor de la obra literaria, en la reflexión sobre el estatus de autor como falsificación, apócrifo. La idea de que el autor sea un personaje ficticio inventado por el autor empírico (autor de hecho) para adscribirle a alguien la autoría de sus propias invenciones, es el *fil rouge* de la época narrativa postmodernista de Calvino entre los años 1965 y 1980 y forma parte constitutiva de su poética. Los diez inicios novelescos representan, no sólo diez posibilidades de una novela, sino diez posibles estilos, diez instancias de autor – todo lo que Calvino podría ser. Si la escritura supone cada vez una elección de determinado estar de ánimo, de voz, a base de la que el lector crea una imagen del autor, entonces por medio de diez inicios novelescos Calvino creó diez elecciones diferentes del autor. La inscripción del autor en una obra literaria, la que Calvino tenía en mente, puede explicarse con el aparato de conceptos postestructuralista de Barthes. En su ensayo *I livelli della realtà in letteratura (Niveles de la realidad en una obra literaria, 1967)*, Calvino escribe la idea siguiente:

La condizione preliminare di qualsiasi opera letteraria è questa: la persona che scrive deve inventare quel primo personaggio che è l'autore dell'opera. Che una persona metta tutto se stesso nell'opera che scrive è una frase che si dice spesso ma che non corrisponde mai a verità. È sempre solo una proiezione di se stesso che l'autore mette in gioco nella scrittura, e può essere la proiezione d'una vera parte di se stesso come la proiezione d'un io fittizio, d'una maschera. Scrivere presuppone ogni volta la scelta d'un atteggiamen-

⁸ *Ibid.*, p. 1387.

to psicologico, d'un rapporto col mondo, d'un' impostazione di voce, d'un insieme omogeneo di mezzi linguistici e di dati dell'esperienza e di fantasmi dell'immaginazione, insomma di uno stile. L'autore è autore in quanto entra in una parte, come un attore, e s'identifica con quella proiezione di se stesso nel momento in cui scrive.⁹

El escritor puso esta idea casi en su forma idéntica en la boca de su alter ego Silas Flannery, escritor ficticio que sufre una crisis de creación, cuyo diario aparece como una parte de la historia marco sobre el Lector y la Lectora. Es conocido que la novela entera se creó precisamente a base del diario de Silas Flannery, que estos apuntes del diario son justamente lo que constituye el núcleo generativo de la novela. Cesare Segre¹⁰ afirma que *El diario de Silas Flannery* es una contribución del autor remodelada para un simposio en Venecia en noviembre de 1978. La contribución de Calvino lleva el título *Al di là dell'autore* (Más allá del autor).

Permítanme citar como ilustración sólo una reflexión de *El diario de Silas Flannery*:

Come scriverei bene se non ci fossi! Se tra il foglio bianco e il ribollire delle parole e delle storie che prendono forma e svaniscono senza che nessuno le scriva non si mettesse di mezzo quello scomodo di diaframma che è la mia persona! Lo stile, il gusto, la filosofia personale, la soggettività, la formazione culturale, l'esperienza vissuta, la psicologia, il talento, i trucchi del mestiere: tutti gli elementi che fanno sí che ciò che scrivo sia riconoscibile come mio, mi sembrano una gabbia che limita le mie possibilità. Se fossi solo una mano, una mano mozza che impugna una penna e scrive ... Chi muoverebbe questa mano? La folla anonima? Lo spirito dei tempi? L'incoscio collettivo? Non so. Non è per poter essere il portavoce di qualcosa di definibile che vorrei annullare me stesso. Solo per trasmettere lo scrivibile che attende d'essere scritto, il narrabile che nessuno racconta.¹¹

El *obolos* espiritual de estas reflexiones es muy similar a la convicción de la naturaleza inventada, incluso falsificada de la autoría de una obra literaria que en la literatura del siglo XX estableció de modo convincente y defendió con insistencia Jorge Luis Borges. En el famoso cuento *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* de *Ficciones*, donde el narrador describe con precisión los libros reales e inventados, aparece, entre otras, la reflexión siguiente: «En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo. La crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles – el Tao Te King y las 1001 Noches, digamos –, las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la psicología de ese interesante *homme des lettres*.»¹²

El autor no está muerto, pero desea morir. Las falsificaciones son señales de una incomodidad existencial que siente el postmodernismo. La muerte verdadera del autor sería su sumersión en el anonimato. Cuando un autor postmodernista sueña con su propia muerte, no piensa en el anonimato, sino en las falsificaciones, lo cual es algo completamente di-

⁹ Calvino, I. (1980): «I livelli della realtà in letteratura». En: *Una pietra sopra*. Torino: Einaudi, p. 317.

¹⁰ Segre, C. (1984): «Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori». En: *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*. Torino: Einaudi, p. 169.

¹¹ Calvino, I. (1979): *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, p. 171.

¹² Borges, J. L. (1989): *Examen de la obra de Herbert Quain*, p. 439.

ferente. El efecto de la falsificación no representa la muerte del autor, sino la fijación del autor como *revenant*, como aparición del muerto que retorna al mundo de los vivos.

Podemos concluir con la cita de *Lecciones americanas*, la obra considerada el testamento de Calvino. En el último capítulo, *La multiplicidad*, Calvino apunta las reflexiones siguientes:

Nella narrativa se dovessi dire chi ha realizzato perfettamente l'ideale estetico di Valéry d'esattezza nell'immaginazione e nel linguaggio, costruendo opere che rispondono alla rigorosa geometria del cristallo e all'astrazione d'un ragionamento deduttivo, direi senza esitazione Jorge Luis Borges. Le ragioni della mia predilezione per Borges non si fermano qui, cercherò di enumerarne le principali: perché ogni suo testo contiene un modello dell'universo o d'un attributo dell'universo: l'infinito, l'innumerabile, il tempo, eterno o compresente o ciclico; perché sono sempre testi contenuti in poche pagine, con una esemplare economia d'espressione; perché spesso i suoi racconti adottano la forma esteriore d'un qualche genere della letteratura popolare, forme collaudate da un lungo uso, che ne fa quasi delle strutture mitiche. Per esempio il suo più vertiginoso saggio sul tempo, *El jardín de los senderos que se bifurcan* (Ficciones, Emecé, Buenos Aires 1956), si presenta come un racconto di spionaggio, che include un racconto logico-metafisico, che include a sua volta la descrizione d'uno sterminato romanzo cinese, il tutto concentrato in una dozzina di pagine.

Le ipotesi che Borges enuncia in questo racconto [...] sono: un'idea di tempo puntuale, quasi un assoluto presente soggettivo [...]; poi una idea di tempo determinato dalla volontà, in cui il futuro si presenti irrevocabile come il passato; e infine l'idea centrale del racconto: un tempo plurimo e ramificato in cui ogni presente si biforca in due futuri, in modo di formare 'una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos' (una rete crescente e vertiginosa di tempi divergenti, convergenti e paralleli). Questa idea d'infiniti universi contemporanei in cui tutte le possibilità vengono realizzate in tutte le combinazioni possibili non è una digressione del racconto ma la condizione stessa perché il protagonista si senta autorizzato a compiere il delitto assurdo e abominevole che la sua missione spionistica gli impone, sicuro che ciò avviene solo in uno degli universi ma non negli altri, anzi, che commettendo l'assassinio qui e ora, egli e la sua vittima possano riconoscersi amici e fratelli in altri universi.

Il modello della rete dei possibili può dunque essere concentrato nelle poche pagine d'un racconto di Borges, come può fare da struttura portante a romanzi lunghi o lunghissimi, dove la densità di concentrazione si riproduce nelle singole parti. Ma direi che oggi la regola dello "scrivere breve" viene confermata anche dai romanzi lunghi, che presentano una struttura accumulativa, modulare, combinatoria.

Queste considerazioni sono alla base della mia proposta di quello che chiamo "l'iperromanzo" e di cui ho cercato di dare un esempio con *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Il mio intento era di dare l'essenza del romanzesco concentrandola in dieci inizi di romanzi, che sviluppano nei modi più diversi un nucleo comune, e che agiscono su una cornice che li determina e ne è determinata. Lo stesso principio di campionatura della molteplicità potenziabile del narrabile è alla base d'un altro mio libro, *Il castello dei destini incrociati*, che vuol essere una specie di macchina per moltiplicare le narrazioni partendo da elementi figurati dai molti significati possibili come un mazzo di tarocchi. Il mio temperamento mi porta allo "scrivere breve" e queste strutture mi permettono d'unire la concentrazione nell'invenzione e nell'espressione con il senso delle potenzialità infinite.^{13*}

El mismo escritor italiano ofrece la clave para entrar en su propia poética narrativa, cita con sinceridad el ejemplo y el modelo de sus búsquedas creativas. De esta manera, sus críticos contemporáneos no necesitan hacer más que leer con cuidado y minuciosidad los textos narrativos del autor, sus comentarios a pie de página, sus ensayos y discusiones. No sólo la colección de narraciones *El castillo de los destinos cruzados* (1969, 1974), sino también *Las ciudades invisibles* (1971) y, más explícitamente, la novela *Si una noche de invierno un viajero*, son las obras en las que se siente la influencia indudable de Borges. No sólo en forma de cuento corto, máximamente condensado o, como apunta Calvino, con «la concentración de la invención y la expresión», sino también a nivel de ideas. La particularidad revolucionaria de Borges es que trata el tiempo como el espacio. En vez de tener en cuenta la calidad unidireccional del tiempo, su rigurosa lógica de causa y consecuencia, él le da la vuelta al tiempo, lo bifurca, ramifica y duplica. El tiempo en los cuentos cortos de Borges es una *heterotopía*, coexistencia imaginaria de varios mundos, una especie de *híbrido*, en el que coexisten el tiempo real y el tiempo fantástico. Calvino usaba, sobre todo en la novela *Si una noche de invierno un viajero*, la naturaleza heterotópica del tiempo narrativo: no sólo que la historia se separa a los nive-

¹³ Calvino, I. (1986): *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti, pp. 115–117.

* Si tuviera que decir quién, en la narrativa, realizó con perfección el ideal estético de Valéry de la exactitud en la imaginación y en el lenguaje, construyendo historias que corresponden a la geometría rigurosa del cristal y de la abstracción del razonamiento deductivo, diría sin tibiarse que Jorge Luis Borges. Las razones de mi predilección especial por Borges no residen sólo en lo último; trataré de enumerar las principales: porque cada uno de sus textos contiene el modelo del universo o algún atributo del universo: el infinito, la innumerabilidad, el tiempo, eterno o simultáneo o cíclico; porque sus textos siempre contienen pocas páginas con una economía ejemplar de expresión; porque sus cuentos suelen adoptar la forma de una especie de género de literatura popular, formas afirmadas por el largo uso de las que crea estructuras casi míticas. Por ejemplo su primer ensayo vertiginoso sobre el tiempo, *El jardín de senderos que se bifurcan* (*Ficciones*, Emecé, Buenos Aires 1956), se presenta como un cuento de espionaje que incluye un cuento lógico metafísico que, a su vez, incluye la descripción de una interminable novela china, y todo ello concentrado en una docena de páginas.

Las hipótesis que expresa Borges en este cuento [...] son: la idea de un tiempo puntual, casi un presente absoluto y subjetivo; después la idea de un tiempo determinado por la voluntad en el que el futuro es tan irrevocable como el pasado; y, finalmente, la idea central del cuento: un tiempo plural y ramificado en el que cada presente se bifurca en dos futuros, de modo que forma «una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos». Esta idea de los mundos infinitos y simultáneos, en los que se realizan todas las posibilidades en todas las combinaciones posibles no es una digresión en el cuento, sino la condición misma para que el protagonista sienta que no puede cometer el crimen absurdo y repulsivo, dictado por su misión de espía, seguro de que la acción acontezca sólo en uno de los mundos, pero no en los demás, aún más, seguro de que, después de cometer el crimen aquí y ahora, él y su víctima pueden reconocerse en otros mundos como amigos y hermanos.

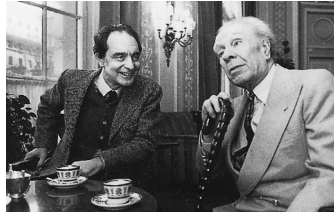
El modelo de la red de estas posibilidades puede ser, entonces, concentrado en unas páginas de un cuento de Borges, pero igualmente puede tomar el papel de la estructura de soporte de novelas más largas o muy largas, en las que la densidad de la concentración se renueva en partes individuales. Pero diría que hoy en día la regla de la «escritura breve» viene confirmada también por novelas largas que presentan una estructura acumulativa, modular, combinatoria.

Estas reflexiones se basan en mi propuesta sobre lo que llamo «la hipernovela», de la que traté de dar un ejemplo con mi *Si una noche de invierno un viajero*. Mi intento era dar la esencia de lo novelesco concentrándola en diez inicios de las novelas que desarrollan de maneras más diversas un núcleo común y que actúan sobre un marco que los determina y al que ellos determinan. El mismo principio de recopilación de multiplicidad potencial de lo narrable es base de otro de mis libros, *El castillo de los destinos cruzados, que quiere ser una especie de máquina de multiplicación de narraciones partiendo de elementos figurales con muchos significados posibles, como una baraja de tarot. Mi temperamento me lleva a la «escritura breve» y estas estructuras me permiten unir la concentración de la invención y de la expresión con la sensación de posibilidades infinitas.* (Traducido por Marjeta Drobnič.)

les de historia marco y de historia intercalada, sino que el nivel de las historias intercaladas luego se multiplica en diez inicios novelescos equivalentes que están adheridos de modo aditivo (sucesivo) uno sobre otro.

Calvino, como autor exigente desde el punto de vista ético y severo sobre todo respecto a su obra, no podía negar la influencia de la obra del escritor argentino Jorge Luis Borges y la gran admiración que sentía por él. Los cuentos cortos de Borges de los años cuarenta y cincuenta, sobre todo la colección *Ficciones*, tenían un papel importante en conformar las ideas, los motivos, los temas, la forma externa y el estilo de las obras de Calvino en la época de su madurez creativa, entre los años 1965 y 1980.

Traducción: Marjeta Drobnič



Borges y Calvino en el Café Excelsior en Roma en 1984
(*Album Calvino, 2003*)

BIBLIOGRAFÍA

- Baranelli, L., Ferrero, E. (eds.) (2003): *Album Calvino*. Milano: Oscar Mondadori.
- Borges, Jorge Luis (1989): *Ficciones*. Barcelona: Emecé Editores.
- Calvino, Italo (1979): *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Torino: Einaudi.
- Calvino, Italo (1980): *Una pietra sopra. Appunti sulla letteratura e società*. Torino: Einaudi.
- Calvino, Italo (1986): *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti.
- Falqui, Bruno (1992): «Se una notte d'inverno un viaggiatore». En: *Opere e racconti*. Milanini C. (ed.), 2, Milano: Mondadori, 1381–1401.
- Segre, Cesare (1984): «Se una notte d'inverno un romanziere sognasse dieci aleph di dieci colori». En: *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*. Torino: Einaudi.
- Solar, Milivoj (1988): «Obnova i kritika mitske svijesti o jeziku u romanu postmodernizma». En: *Postmoderna: nova epoha ili zabluda?* Kovačić I. y Glebo G. (eds.). Zagreb: Naprijed.

BORGES IN CALVINO: GENEZA ROMANA ČE NEKE ZIMSKE NOČI POPOTNIK

Borgesova kratka pripovedna proza iz štiridesetih in petdesetih let je odločilno vplivala in izoblikovala idejni, tematski ter oblikovni svet pripovedništva sodobnega italijanskega avtorja Itala Calvina (1923–1985) po letu 1965. Najbolj izrazito se ta vpliv kaže v zadnjem in najbolj izdelanem Calvinovem romanu *Če neke zimske noči popotnik* (1979), ki je intenzivno nastajal več let. Prvi osnutek je iz leta 1976. Članek osvetli, kako je argentinski avtor J. L. Borges z zbirko kratkih zgodb *Ficciones* (1944) vplival na nastanek Calvinovega oblikovno najbolj bizarnega romana.