

En los puertos de tránsito del tiempo: sobre puertos y cementerios

Aurora CONDE MUÑOZ

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Filología Italiana
aconde@filol.ucm.es

Resumen

Puertos y cementerios comparten, más allá de sus inmensas diferencias de aspecto, un rasgo común esencial vinculado a su valor simbólico más profundo: el ser ambos parte del gran paisaje que sostiene todo el imaginario del tránsito o viaje hacia lo desconocido. En este artículo se analizan los aportes *formales* de la postmodernidad a ambos paisajes: el "vaciado" ornamental, la ausencia de descripción, la pérdida de la "horizontalidad" y de un sentido de límite, o la supresión de la diferenciación de voces.

Palabras clave: puerto, cementerio, posmodernidad, paisaje, tránsito.

Title: In the transition of time's ports: about harbors and cemeteries

Abstract

Harbors and cemeteries, regardless of their differences, share a common feature connected to their symbolic and deep values: both are part of the great landscape that support the whole imaginary about the transition or the journey to the unknown. In this article we examine the *formal* contributions of Postmodernity to both landscapes: the elimination of ornaments, the absence of descriptions, the loss of the horizontal and the loss of a sense of boundary, or the abolition of the voices' differentiation.

Keywords: port, cemetery, postmodernity, landscape, transition.

Quisiera, ante todo, aclarar que el título de este artículo es un préstamo tomado de un poema de Paul Celan, que sabía tristemente mucho de cementerios y también de puertos. El poema, hoy contenido en *Hebras de sol* (1990: 211), comienza con los versos "El golpe de silencio contra ti, / los golpes de silencio" (figura 1).



Figura 1. Cementerio de Cedeira (La Coruña).

Mi reflexión se va a ceñir no tanto a analizar el paisaje general del cementerio o del puerto, sino a intentar descubrir la relación que se establece con frecuencia entre ambos, así como a revisar la propuesta que la llamada "postmodernidad", o algunos autores pertenecientes a ella, han hecho de su reutilización literaria.

He elegido para ello a unos pocos autores entre otros muchos posibles, dejados fuera no sin remordimiento (y entre los excluidos están los llamados *pulp* o "cánibales", de los que he recogido una indicación mínima en la nota bibliográfica y cuyas aportaciones al tema son sin duda, como poco, innovadoras si son confrontadas con los usos más tradicionales otorgados a ambos espacios).

Quiero también señalar que este artículo ofrecerá sólo como referencia bibliográfica los textos que sustentan su argumentación, ya que su reproducción completa excedería los límites razonables de su formato. Sin duda alguna todos los textos que se mencionan requieren un análisis y una profundización mucho mayor de la mención que aquí hago de ellos, como también la requerirían los cuadros e imágenes a los que este artículo remite. Sin embargo, ha primado en este artículo la voluntad de ofrecer una visión general, basada más en la acumulación de ejemplos y de propuestas coincidentes que en un análisis pormenorizado de un autor o texto. Espero que a lo largo de la lectura vaya aclarándose el motivo por el que he elegido esta postura crítica y metodológica.

Me disculpo, por lo tanto, por la imprecisa generalización que van a tener algunas de mis afirmaciones, que requieren para adquirir consistencia la confrontación con los textos de referencia, que serán indicados en cada caso.



Figura 2. Cementerio de Santa Eulalia, en Poblaciones (Cantabria).

¿Qué es un "paisaje de cementerio"? ¿Algo ceñible sólo al terreno y la extensión del mismo? ¿Es aún hoy la necrópolis, la ciudad de los muertos, el paisaje cerrado, "enverjado", amurallado respecto del paisaje del mundo vivo? (figura 2) ¿Es aún un espacio "otro"? ¿Seguimos acercándonos, al menos desde el punto de vista literario y artístico, a ese lugar de los muertos marcando nuestra diferencia y distancia respecto de él? ¿El cementerio, más allá de sus formas reales, responde a un paisaje cuya evocación está asociada necesariamente a algo que nos hace transitar no ya sólo hacia un espacio diferenciado y distinto sino a otro estado del propio ser? (figura 3).



Figura 3. Ricardo Baroja, *Camino al cementerio* (1904).

Creo que sí y si se piensa un poco, en efecto no hay cementerio sin tumbas y no hay tumbas ni sepulcros sin muertos. El cementerio es una construcción "defensiva" de los vivos, responde a nuestra obstinación en dar forma al último paisaje experimentable ante un "más allá" que desconocemos. El cementerio es, en la tradición al menos, un lugar concreto en el que concentrar el duelo y el dolor, y es un "paisaje" que intenta fijar un vínculo con nuestros ausentes (figura 4). Como dice Bachelard: "la tumba es todavía una morada, una morada que los vivos visitan piadosamente" (1973: 23).



Figura 4. Hockney, *My Mother* (1982).

El cementerio es un lugar de "estancia breve", de visita, de "paso" pero de alta intensidad emocional, pues allí vamos a celebrar un ritual de la despedida de quienes han emprendido un largo viaje y éste es su primer punto de contacto con el puerto, que también lo es.

Es como consecuencia de las visitas sentimentales que los vivos realizan a la morada de los muertos, que allí han emprendido un viaje que es a la vez una espera (si se asume la perspectiva religiosa), y es como acto para honrar su recuerdo por lo que los cementerios se llenan de objetos, es decir, son "embellecidos" por un sinfín de elementos decorativos de alto contenido simbólico (figura 5) –que hacen generalmente referencia a otra vida– pero que al mismo tiempo reflejan el gusto ornamental, tan ligado a esta vida, de culturas y modas que los vivos proyectan sobre ese paisaje, para hacerlo reconocible y propio.



Figura 5. Cementerio de Salzburgo (detalle).

Hay cementerios hermosos en este sentido precisamente por la riqueza y homogeneidad de sus elementos decorativos. Y éste podría ser uno de sus paisajes sobre el que, naturalmente, no me detendré, aunque valdría la pena hacerlo (figura 6).



Figura 6. Cementerio de Salzburgo.

Por otra parte, no hay duda de que existe un "paisaje de puerto" que asociamos con el movimiento, la diversidad, la actividad pero sobre todo con el desplazamiento y la partida (figura 7). El puerto es también un lugar otro, de estancia breve, de

"paso", y los paisajes subsidiarios que sostiene tradicionalmente así lo certifican. Los puertos (figura 8), contrariamente a los cementerios, carecen de una voluntad ornamental clara, tal vez porque su carácter dominante como lugar de paso les niega el deseo de embellecimiento consustancial a la morada (figura 9). Su belleza lo es en un sentido "natural", es decir, depende de su emplazamiento geográfico, pero no suele ser consecuencia de una intervención decorativa definida, salvo cuando el puerto es ciudad/puerto, caso evidentemente distinto.



Figura 7. Puerto de Portofino (Liguria, Italia). Figura 8. Puerto Kernevel (Morbihan, Francia).

De hecho, haciendo abstracción de los niveles simbólicos, puede decirse que hay puertos como tales horribles, en especial aquellos que tienen una actividad fuertemente mercantil. Pero aún así, en el imaginario simbólico el puerto mantiene, como el cementerio, su valor de paisaje aislado, una "zona" que nos lleva a otro sitio o a otro estado.

Esto lo sabía bien, por ejemplo, un escritor ciertamente experimentado en cuanto a viajes, puertos y cementerios como Joseph Conrad. Como demuestra en uno de sus más interesantes textos, *El espejo del mar* (1981), texto para cuya comprensión más profunda sirven de guía las indicaciones que da Juan Benet en el prólogo al libro, y que advierten de la necesidad de tener conciencia de que "Conrad sabía dibujar un hecho de mar con la más perfecta forma literaria, y sabía ilustrar un acontecimiento narrativo con la más acertada imagen marinera" (1981:11).



Figura 9. Renato Guttuso, *Racconto del Marinaio* (1933).

Además de compartir este carácter de paisaje inestable (en cuanto lugar "ajeno" y vinculado a la idea de no permanencia), cementerios y puertos están ligados a dos de los símbolos más complejos de nuestro imaginario, ambos irremediablemente asociados a esos paisajes como su fondo necesario e ineludible: la tierra y el mar.

No voy ni siquiera a intentar detenerme sobre las tremendas implicaciones simbólicas del mar y la tierra. Sólo quisiera señalar que ambos aportan, a los dos paisajes a los que se refiere este artículo, una cierta horizontalidad (figura 10) ligada a una connotación de límite y separación: el puerto separa el mar de la tierra, el cementerio separa el mundo vivo del muerto.



Figura 10. Renato Guttuso, *Il Faro* (1931).

La literatura, consciente de estas implicaciones, ha utilizado tradicionalmente ambos paisajes precisamente forzando su carácter de "frontera". ¿No será entonces que puertos y cementerios, más allá de sus inmensas diferencias "de aspecto", comparten un rasgo común esencial vinculado a su valor simbólico más profundo, es decir, el ser ambos parte del gran paisaje que sostiene todo el imaginario del tránsito (o del viaje, si prefieren) hacia lo desconocido? (figura 11).



Figura 11. Paul Klee, *Mar del Norte en Baltrum* (1923).

Sí, naturalmente: es esto lo que los une, esto lo que los hace tan disímiles y tan semejantes a la vez y desde luego no soy yo la primera en haberse dado cuenta. De nuevo hay que remitirse a un largo texto de Gaston Bachelard (1972) en el que cabe destacar la pregunta que el crítico se hace y que ha guiado una parte de este artículo: "En este punto, una cuestión me abruma: ¿no habrá sido la muerte el primer Navegante? [...] El héroe del mar es un héroe de la muerte. El primer marino es el primer hombre vivo que fue tan valiente como un muerto [...]"¹.

Hay que volver pues a los dos paisajes que nos ocupan, dejando ya establecido su paralelismo simbólico esencial: cementerios y puertos son paisajes de frontera y,

¹ La traducción es de la autora de este artículo.

como tales, implican la necesidad de que exista *otro* lugar respecto del que son la puerta simbólica de acceso.

Nos preguntamos así ¿qué puede haber aportado *formalmente* la postmodernidad en cuanto a variación significativa respecto de estos dos espacios tan sumamente emblemáticos, tan complejos, tan trabajados y en el fondo tan poco alterables en sus contenidos?

No poseemos hoy por hoy una variante arquitectónica radical respecto de lo que un cementerio más o menos siempre ha sido, y la variante contemporánea del puerto, el espacio que debería haber heredado los rasgos de movimiento, desplazamiento, frontera hacia otro espacio, etc., es decir, el aeropuerto (figura 12), está siendo percibido más bien como un no-lugar y sus virtudes hereditarias han evolucionado hacia defectos arreferenciales. No logramos hacer del "cielo viajado" ni del aero-puerto que nos conduce hacia él, un espacio metafórico tan intenso como lo fue y sigue siendo el mar.



Figura 12. Dis Berlín, *Aeropuerto* (1984).

Para entender la aportación postmoderna habría que iniciar aquí una reflexión no tanto sobre las variaciones concretas aportadas a los paisajes que nos ocupan, cuanto una de carácter más bien filosófico sobre el sentido que más allá, muerte, viaje, etc. adquieren entre el siglo XIX y el XX, y añadir a ella una sobre la radical transformación visual que la evolución de las artes plásticas ha causado en nuestras categorías receptoras, hechos en los que este artículo no va a profundizar por ser sobrada y universalmente conocidos.

Sin embargo, sí es necesario enfatizar algunas de estas cuestiones (y aquí empieza la aportación postmoderna), dando antes por supuesto que, muerto Dios, superado el periodo de duelo y orfandad, muertas y enterradas con Él la trascendencia y el más allá en toda su amplia extensión, muerto el yo único e identificable y con él toda certidumbre de existencia de una realidad objetiva y descriptible, y estando ante un espacio ("todo" el espacio) asumido como una categoría híbrida, no aislable, sino más bien dominada por su gemelo el tiempo, ¿para qué se necesita un paisaje que sea una frontera, una puerta hacia algo? ¿Qué pasa con esos paisajes que implican un tránsito hacia otro lugar, si no hay, en un sentido estricto, ningún otro lugar?

Como señala Coetzee (2004), y no será el único, el problema de estos espacios y de su nueva función simbólica y textual ha cambiado mucho; ya no estamos frente

a espacios fronterizos, sino frente a una cuestión de enlaces: "Ante todo está el problema de la apertura, es decir de cómo desplazarnos desde donde estamos, que por ahora es en ningún sitio, a la otra orilla, lejana. *Es un simple problema de enlace, el problema de levantar un puente...*"² (figura 13).



Figura 13. Paul Klee, *Mar del Norte en Baltrum-2* (1923).

Por otra parte, y como consecuencia de esos cambios más profundos y generales, todo el aparato simbólico subsidiario y paralelo de la antigua idea de viaje varía completamente cuando a este concepto se le niega el carácter de experiencia externa y nueva, dejando el concepto mismo y sus anillos semánticos en algo interno y común, en buena medida ya alcanzado.

Así al menos se desprende de textos como el que propone Antonio Tabucchi en *Donna di Porto Pin* en el que leemos, entre otras cosas: "Tras haber viajado mucho, durante muchos días y muchas noches, he entendido que *Occidente no tiene término sino que continua desplazándose con nosotros [...]*"³.

Si el cambio es profundo en cuanto a la propia interpretación de ambos espacios, no lo es menos, como cabía esperar, la nueva función que adquieren los elementos ornamentales y emblemáticos de los paisajes de puertos y cementerios. ¿Qué sentido pueden tener angelotes, calaveras y cruces o navíos, marineros y sirenas cuando su simbolismo esencial es negado?

Peter Handke, en una novela toda ella fuertemente relacionada con el tema de este artículo (1999), sintetiza de un modo bastante ejemplar el valor del ornamento en universos textuales fuertemente dominados por unas posturas ontológicas que no admiten cesiones: "estos campos de sarcófagos me parecen precisamente sólo esto, sarcófagos, recipientes para comer carne [...]"

La brevedad de la cita sirve como ejemplo extremo para introducir la primera (no la más importante, pero *tampoco* la menor) de las variaciones que, creemos, propone la postmodernidad respecto de los dos espacios a los que nos referimos, es decir, el "vaciado" ornamental, la ausencia de descripción que ambos paisajes van a sufrir y que es común a su escritura.

Hay que preguntarse sin embargo qué *forma* peculiar pueden tener estos paisajes fuera de la de ser ya parte de otro gran paisaje, hecho de fusiones y fragmentos, que se ha hecho espiral y eterno en el presente como nuestro propio tiempo/espacio, y que une, según nuestra nueva verdad, a vivos y muertos, el aquí y el más allá en un único horizonte (figura 14).

² La traducción y la cursiva son de la autora de este artículo.

³ La traducción y la cursiva son de la autora de este artículo.

Los paisajes del cementerio y el puerto son ya, como los demás paisajes, sólo un cliché, una "cita" eficaz (figura 15) por los sustratos imaginarios que soporta extraída de un pasado fósil. Su valor simbólico activa una intertextualidad que sirve como excusa para proponernos un nuevo uso, literariamente útil pero bastante falto de significado en sí en cuanto a su tradicional y marcado valor como símbolo de un paisaje "otro". Nivelados en la interioridad del yo representan signos residuales de una exterioridad y una realidad puestas en completa discusión (figuras 16 y 17).



Figura 14. Oscar Schlemmer, *Grupo con figuras de espaldas en azul* (1928).



Figura 15. Kurt Kranz, *Soledad* (1930).

En otra novela de Tabucchi, *Réquiem* (1992), y en concreto en los capítulos 2 y 3 puede apreciarse cómo cementerios, muertos y tumbas, ya descaradamente asociados a barcos y mares, además sometidos al efecto corrosivo de la ironía postmoderna, en el fondo optimista y bastante solidaria, han dejado de ser "paisajes" de un real más o menos reconocible para transformarse en escenografías ligeramente surrealistas (figura 18) que sirven para incorporar la dimensión del pasado sin crear la distancia incongruente entre tiempos distintos que la postmodernidad no puede asumir en sus contenidos. La tumba del texto, en efecto, no es más que otra entrada a la casa del amigo muerto con el que el vivo retoma el hilo del pasado desde su omnipotente presente:

Era una tomba modesta, appena una lapide poggiata sul terreno. Lui stava lí, col suo nome polacco, e sopra al nome c'era una fotografia che riconobbi [...] e lui se ne stava lì appoggiato alla barca, col giornale francese in mano, mi avvicinai per vedere se arrivavo a distinguere il titolo del giornale, ma nella fotografia non ci si riusciva, era sfocato, altri tempi, pensai, il tempo si è ingoiato tutto, e poi dissi: ehilà, Tadeius, sono qui, sono venuto a farti visita [...] E allora vieni avanti, disse la voce di Tadeus, ormai la casa la conosci. (Tabucchi 1992: 33-37)



Figura 16. Filippo de Pisis, *Marina con conchiglie* (1916).

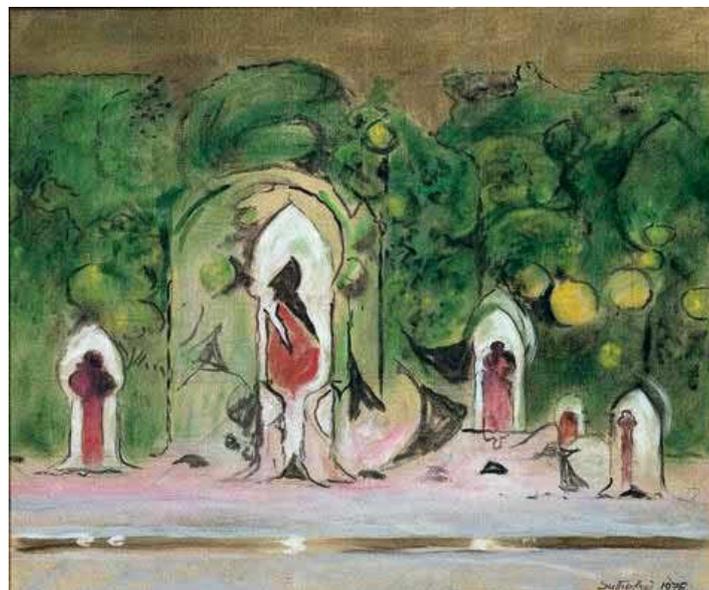


Figura 17. Graham Sutherland, *River Estuary* (1978).

Hay que señalar, por otra parte, que más allá de reflexiones de orden ontológico, este vaciado de valor trascendente, unido al vaciado descriptivo, que la postmodernidad ha realizado sobre los dos paisajes que nos ocupan no impide que los autores los usen, con plena intensidad simbólica, para recrear las etapas que nos han llevado hasta donde nos encontramos, ni que los enfatizen para demarcar el principio de un estadio nuevo, surgido de una acumulación de muertes y naufragios tan reales como simbólicas (figura 19).



Figura 18. Juan Gris, *La Vista sobre la Bahía* (1921).

De nuevo Tabucchi señala este hecho en su conocida novela *Sostiene Pereira* (1995) ambientada, como se sabe, en 1938, en donde la ciudad/puerto de Lisboa se transforma en un cementerio toda ella: “[Pereira] sostiene que aquella tarde el tiempo cambió. De improvviso, cesó la brisa atlántica, del océano llegó una espesa cortina de niebla y la ciudad se vio envuelta en un sudario de bochorno” (Tabucchi 1995: 12).



Figura 19. Cementerio judío, Praga.

En un tono distinto pero coincidente, otro escritor italiano, Giorgio Bassani, en su muy célebre *Il Giardino dei Finzi-Contini* (1962) (en la que el jardín y la casa a los que el título hace referencia son en sí mismos una tumba), comienza el texto con un desconcertado paralelismo que coloca nuestra entera civilización en el mismo nivel de aniquilación que la Etrusca. En el texto, en el primer capítulo, se ofrecen una vez más asociados de modo indiscutible los paisajes de una necrópolis con los de un antiguo puerto y el mar.

W. G. Sebald va más allá y en sus textos encontramos sin lugar a dudas un significado enteramente nuevo dado a los paisajes que nos ocupan (figura 20). Especialmente en dos de sus novelas, *Los anillos de Saturno* (2002) y sobre todo *Austerlitz* (2004), el paisaje del cementerio se transforma en el cimiento simbólico/arquitectónico de nuestro propio mundo. Los muertos son la tierra que pisamos, el "firme" de nuestras ciudades, conviven como espectrales testigos del mal entre nosotros, inconscientes víctimas del mismo. En los textos de Sebald, además el discurso se hace extensivo al puerto que sufre la misma revisión y variación paisajista.



Figura 20. Lazlos Moholy-Nagy, *Berlin* (1929).

Una de las consecuencias de estas variaciones de contenidos es que esa "horizontalidad" y ese sentido de límite a los que me refería al principio van perdiéndose. Puertos y cementerios van entrando en nuestra perspectiva visual a través de una variación de enfoque. Su fusión con un paisaje más amplio y englobante (el del yo), impone que para su aislamiento formal sea necesaria una focalización ligeramente "verticalizada", si lo prefieren un encuadre que suspenda su diseminación en el todo. Focalizarlos, narrarlos, como paisajes concretos (figura 21), es un recurso para utilizarlos sobre el enorme fondo informe que, de hecho, los niega y los borra.

Es de nuevo Tabucchi, esta vez en su última novela *Tristano muore* (2004) quien nos da unas claves de contenidos para explicar este hecho. Toda la novela es, en este sentido, ejemplar; me limito a recoger una de las continuas incursiones respecto del tema en un texto, como este de Tabucchi, enteramente centrado en torno al problema de la muerte:

Sono già più di là che di qua, ho i piedi che fluttuano a mezz'aria, sono haploide, non appartengo a nessuno, non mi serve il passaporto per la Dogano che devo varcare, e non c'è nessuno che mi possa afferrare per i piedi e tirare giù dall'arancio come Tristano fece con la sua Daphne, te lo posso assicurare. (Tabucchi 2004: 135)



Figura 21. Rene Magritte, *La Condition Humaine* (1935).

También hay unas claves formales, es decir, un "modo" en el que las nuevas imágenes son transmitidas. Para resumirlas y abordarlas desde una perspectiva profunda y al mismo tiempo sintética remito al texto de Maurice Blanchot recogido en la bibliografía, y referido a la escritura del fragmento (1955), en el que leemos, entre otras muchas observaciones que:

[...] existe una experiencia de un habla en el sentido también de una escritura, distinta, separada del discurso, que no niega y en ese sentido no afirma y que, sin embargo, deja jugar entre los fragmentos, en la interrupción y la detención, lo ilimitado de la diferencia [...] en la que la discontinuidad no es el simple inverso de lo continuo [...]. (Blanchot 1955) (figura 22)



Figura 22. Paul Klee, *Wamung der Schiffe* (1917).



Figura 23. Paul Klee, *Playa de Saint Germain cerca de Túnez* (1914).

Habría que relacionar estas observaciones con las propuestas tradicionales ya de la crítica textual respecto del problema del espacio en la literatura (de Lotman a Genette o Greimas) en las que se establece generalmente una realización espacial en la que "un" límite (el que sea) separa y distingue dos (o más) realidades, generando subsistemas más o menos simbólicos. Los textos y los autores a los que se ha referido este artículo han optado, precisamente en ese sentido, por una nueva forma, en la que se ha desplazado sobre todo ese concepto de "límite" hasta ahora reconocible (figura 23).

La mera lectura de los textos señalados evidencia, por ejemplo, que todo el sistema de conectores y demarcadores ha sufrido una brusca "puesta a nivel" que elimina la diferenciación de espacios y voces. Muy evidente es también, incluso tras una lectura superficial, que los textos coinciden en subrayar, según señala Stefano Agosti (1989),

[...] la crisis de la homologación entre ficción y supuesta "realidad" y, por lo tanto, generan una especie de pantalla "fantasmal", anterior a la organización conceptual de la narración, que afecta mucho al efecto de los paisajes narrados. El transcurso lógico ya no tiene lugar, y es sustituido por una serie de equivalencias que transforman las secuencias en amplias y complejas estructuras tautológicas. Y sabemos, gracias a Wittgenstein, que "tautológicamente" las condiciones de concordancia con el mundo, las relaciones de la representación, se anulan unas a otras de modo que esa condición no reside en ninguna relación de presentación del mundo⁴. (Agosti 1989: 16) (figura 24)

⁴ La traducción es de la autora de este artículo.

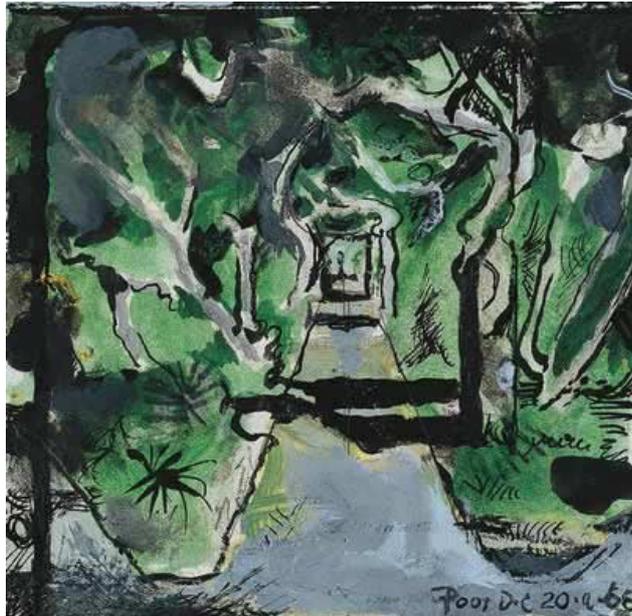


Figura 24. Graham Sutherland, *Path in a Wood* (1968).

En la novela de Javier Marías, *Tu rostro mañana. I Fiebre y lanza* (2002), a través de la voz de su amigo Juan Benet, introducido intertextualmente en uno de los capítulos esenciales, se nos propone lo que es la nueva solución, o una de las soluciones, en la búsqueda de la nueva función que los dos paisajes de este artículo adquieren en la postmodernidad, un nuevo paisaje, si es que así puede aún ser llamado. Benet, sentado en el cementerio de los Prazeres en la ciudad/puerto de Lisboa reflexiona para todos nosotros (figura 25): “[...] a mí me parece que es el tiempo la única dimensión que comparten y en que pueden comunicarse los vivos y los muertos, la única que tienen en común”.



Figura 25. Paul Klee, *Unidos en las Estrellas* (1923).

Bibliografía

- AGOSTI, Stefano (1989): *Enunciazione e racconto*. Bologna: Il Mulino.
- BACHELARD, Gaston (1972): *L'eau et les rêves*. París: José Corti.
- (1973): *La poética del espacio*. México-Buenos Aires: FCE.
- BASSANI, Giorgio (1962): *Il Giardino dei Finzi-Contini*. Milano: Mondadori.
- BLANCHOT, Maurice (1955): *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- COETZEE, John Maxwell (2004): *Elizabeth Costello*. Torino: Einaudi.
- CONRAD, Joseph (1981): *El espejo del mar*. Madrid: Hiperión.
- HANDKE, Peter (1999): *El año que pasé en la bahía de nadie*. Madrid: Alianza.
- MARÍAS, Javier (2002): *Tu rostro mañana. I Fiebre y lanza*. Madrid: Alfaguara.
- SEBALD, Winfred Georg (2002): *Los anillos de Saturno*. Barcelona: Anagrama.
- (2004): *Austerlitz*. Barcelona: Anagrama.
- TABUCCHI, Antonio (1992): *Réquiem*. Milano: Feltrinelli.
- (1995): *Sostiene Pereira*. Barcelona: Anagrama.
- (1996) *Donna di Porto Pin*. Palermo: Sellerio.
- (2004): *Tristano muore*. Milano: Feltrinelli.
- VV AA (1996): *Gioventù Cannibale*. Torino: Einaudi⁵.

⁵ Textos de literatura *pulp*. Se hace aquí referencia a un único texto considerado matricial para la definición de la generación "caníbal". Son muchos otros los autores, no sólo italianos, que podrían señalarse y que se omiten en este apartado.