

## El invisible hilo de Raissa: deseo utópico y conflicto urbano en *Le città invisibili* de Italo Calvino

Chiara Giordano<sup>1</sup>

Ricevuto: 24 settembre 2018 / Modificato: 10 gennaio 2019 / Accettato: 31 gennaio 2019

**Resumen.** A principio de los años setenta, justo cuando Italo Calvino termina de construir sus *Ciudades invisibles*, en las calles de la sociedad capitalista se está librando una lucha ideológica entre tres fuerzas principales: una dominante (cuyo modelo urbano es la ciudad burguesa, racional y modernista), otra emergente (la ciudad posmoderna) y una tercera de tipo reactivo o resistente (la ciudad onírico-situacionista). El sustrato, esto es, el inconsciente ideológico en el que germina el texto, pues, es el mismo desde el que se desarrollan los debates de los urbanistas, arquitectos y geógrafos políticos de finales de los años sesenta y la consecuente resemantización de términos como “ciudadanía” o “espacio público”. Como trataremos de demostrar en el presente artículo, además, en la obra calviniana los conflictos ideológicos y las transformaciones sufridas por la ciudad posindustrial se tematizan en una dialéctica entre deseo colectivo y trauma colectivo, ciudad anhelada y ciudad padecida, y, en definitiva, en una deconstrucción de la antítesis utopía vs distopía en favor de una estructura que llamaremos intópica.

**Palabras clave:** Italo Calvino, *Città invisibili*, utopía, distopía, conflicto urbano.

### [en] The invisible thread of Raissa: Utopian desire and urban conflict in Italo Calvino's *Invisible Cities*

**Abstract.** At the beginning of the seventies, just when Italo Calvino finished building his *Invisible Cities*, an ideological struggle is being fought between three main forces in the streets of the capitalist societies: a dominant one (whose urban model is the bourgeois, rational and modernist city), another emerging (the postmodern city) and a third type reactive or resistant (the oniric-situationist city). The substratum, that is, the ideological unconscious in which the text germinates, is the same one from which the debates of urbanists, architects and political geographers of the late sixties are developed and the consequent resemantization of terms such as “citizenship” or “public space”. As we will try to demonstrate in the present article, in the Calvinian work the ideological conflicts and the transformations suffered by post-industrial cities are thematized in a dialectic between collective desire and collective trauma, desired city and suffered city, and, ultimately, in a deconstruction of the antithesis utopia vs dystopia in favour of a structure that we will call intopian.

**Keywords:** Italo Calvino, *Invisible Cities*, utopia, dystopia, urban conflict.

**Sumario:** 1. A modo de introducción 2. En las creencias de Bersabea 3. El camino de la antiutopía 4. Últimos enclaves utópicos 5. Conclusiones.

**Cómo citar:** Giordano, Chiara (2019): «El invisible hilo de Raissa: deseo utópico y conflicto urbano en *Le città invisibili* de Italo Calvino», *Cuadernos de Filología Italiana*, 26, pp. 285-300.

<sup>1</sup> Universidad Complutense de Madrid, Ciudad Universitaria, ES-28040, Madrid.  
chiaragi@ucm.es

*Un sogno che nasce dal cuore delle città invivibili*  
Italo Calvino

## 1. A modo de introducción

Definido por Pier Paolo Pasolini (1999: 1726) –en la notoria y entusiasta reseña que acompaña todas las ediciones italianas del texto– «non solo il suo [libro] più bello, ma bello in assoluto», *Le città invisibili* de Italo Calvino, publicado en 1972, es unánimemente considerado uno de los textos más relevantes de la literatura italiana contemporánea, y la historia de su vastísima recepción crítica lo demuestra<sup>2</sup>.

Obra narrativa con prevalencia del discurso dialógico y descriptivo, el texto se compone de dos partes: un marco narrativo que abre y cierra los nueve capítulos del texto (en cursiva) y un conjunto de cincuenta y cinco descripciones de ciudades imaginarias, divididas en once series temáticas («Las ciudades y la memoria», «Las ciudades y el deseo», «Las ciudades y los signos», «Las ciudades sutiles», «Las ciudades y los intercambios», «Las ciudades y los ojos», «Las ciudades y el nombre», «Las ciudades y los muertos», «Las ciudades y el cielo», «Las ciudades continuas», «Las ciudades escondidas»), cada una de las cuales se compone de cinco fragmentos autónomos (en redondilla).

En el marco encontramos dos personajes: Marco Polo, el célebre mercader y viajero veneciano del siglo XIII, y Kublai Kan, emperador de los tártaros, ambos extraídos de uno de los hipotextos principales de la obra, *Il Milione* (1298-1299). Como ha sido a menudo señalado (Ceserani / De Federicis 1988: 633), los dos personajes se encuentran en los jardines del palacio del Gran Kan, en una situación prevalentemente estática. Desprovistos de atributos psicológicos y conflictos narrativos, se dedican fundamentalmente a dialogar, a establecer una comunicación en la que el relato de las legaciones de Marco Polo constituye la parte principal, pero no la única:

Non c'è vicenda, nella cornice, se non quella della comunicazione, che avviene tra i due mediante le parole e in vari altri modi: con pantomime e gesti di Marco, con mercanzie e oggetti che egli riporta dai viaggi, con le regole di una partita a scac-

<sup>2</sup> Como es notorio, gran parte de la crítica se ha centrado en el aspecto semiótico-combinatorio del marco y de la estructura (Ossola 1987; Segre 2005; Donnarumma 2008: 45-78); en la figuratividad del texto y la teoría de los mundos posibles (Eco 2004; Belpoliti 1996) y, finalmente, en su posmodernidad (Hutcheon 1990: 127-128; McHale 1987; Conde Muñoz 2016). No menos abundantes son las contribuciones críticas sobre el tema de la ciudad y las lecturas o referencias de arquitectos, teóricos del urbanismo y semióticos del paisaje (véanse, entre muchos otros, Bertone 1988 y Moure Pazos 2014). Sin embargo, son escasas las interpretaciones ideológicas –que en el ámbito del presente artículo adquieren especial relevancia–. Como subraya Peter Kuon (2002: 38), la mayoría de los estudios críticos se limitan, en efecto, a la cuestión estructural y a la problemática semiológica y metalingüística desencadenada por las conversaciones entre Marco Polo y Kublai Kan, «trascurando completamente le implicazioni politiche del testo». Constituyen una feliz excepción el estudio de Guido Bonsaver (1995) y el agudo ensayo del crítico marxista Alberto Asor Rosa (2001), cuyo capítulo cuarto está dedicado a la «línea di forza morale», incluso política, que fundamenta y sostiene el juego combinatorio de ese «poema dell' universale permutazione» (Asor Rosa 2001: 52) que es *Le città*. Aún menos frecuentes son los estudios que vinculan el concepto de utopía –estudiado por el propio Kuon (2002: 24-41)– con el compromiso poético-político del autor. Entre ellos, recordamos el volumen de Letizia Modena (2011: 17-56) –cuyo primer capítulo está dedicado precisamente a la dimensión utópica del texto y a sus connotaciones ideológicas–, el estudio del sociólogo y politólogo Michele Sorice (1990) y el conocido ensayo de Claudio Milanini (1990: 128-134), cuyo análisis de la estructura del libro nos ha proporcionado numerosas ocasiones de reflexión.

chi, con l'atlante del Gran Kan o semplicemente con il silenzio (Ceserani / De Federicis 1988: 633).

Las cincuenta y cinco ciudades visitadas y descritas por Marco Polo forman parte del inabarcable imperio del Gran Kan y sus nombres (todos ellos femeninos) remiten a distintos paradigmas literarios y mitológicos, desde la tradición grecolatina y medieval (pensemos en Bauci, Laodamia o Pirra) hasta el imaginario oriental-bizantino y la literatura ilustrada<sup>3</sup>. Su organización responde a un complejo sistema de reglas y combinaciones numéricas que afecta tanto a las once series temáticas como a los nueve capítulos que componen la obra<sup>4</sup>.

Como es notorio, otros hipotextos fundamentales de la obra son *Las mil y una noches* (850), el *Decamerone* de Boccaccio (1351-1353), el *Quatuor Navigationes* de Amerigo Vespucci (1597), los *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift (1726) y, sobre todo, gran parte de la literatura utópica, desde Campanella y Thomas More hasta el socialismo utópico de Charles Fourier.

Como observa Peter Kuon (2002: 24-41), la obra revela, en efecto, un profundo conocimiento de la tradición utópica, presente en todos los niveles textuales. La propia estructura del marco recupera la situación narrativa de la segunda parte de la obra de Thomas More, *Utopia* (1516), donde el personaje More escucha, sentado en los jardines de su posada, los relatos de Raphaël Hythlodæus, viajero y filósofo, primero en visitar la *societas perfecta* de Utopia. De acuerdo con Kuon (2002: 28),

In entrambi i casi viene messo in scena il confronto, tipico del genere, tra l'“annunciario” – destinatario del messaggio proveniente da Utopia e rappresentante testuale del lettore – e il “testimone”, osservatore diretto della realtà utopica e rappresentante testuale dell'autore. In entrambi i casi la finzione presuppone un pre-testo reale, il *Milione* di Marco Polo (1298-1299 circa) o le *Quatuor Navigationes* di Amerigo Vespucci (1597).

El número de las ciudades visitadas por Marco Polo (cincuenta y cinco) también remite a las ciudades de las que se compone Utopia, mientras que la compleja relación que une las cinco series y los nueve capítulos, «cosicché tutti gli elementi siano in rapporto tra loro e nella loro totalità diano vita a un sistema concluso» (Kuon 2002: 27), alude de forma inequívoca a la *Théorie des quatre mouvements* (1808) de Charles Fourier, que el autor italiano estudia y traduce para una antología crítica publicada por Einaudi en 1971. También nos parece innegable la influencia de Lewis Mumford, autor del ya citado *The City in the History* –en el que quizá encontrara el título para *Le città*<sup>5</sup> y donde se desarrolla la idea de una ciudad modélica, hecha por

<sup>3</sup> Para una onomástica del texto calviniano, remitimos a Terrusi (2010).

<sup>4</sup> De la construcción narrativa de *Le città* existen numerosos esquemas y diagramas, entre los cuales podemos citar los de Ossola (1987: 242-248), Milanini (1990: 129-134) y el propio material autógrafo de Calvino (analizado en Barengi 2002: 74-95).

<sup>5</sup> En efecto, no nos parece irrelevante que el último apartado del capítulo dedicado a «The Myth of Megalopolis» (capítulo xvii de *The City in the History*) se titule «The Invisible City», esto es, la ciudad invisible. En él, Mumford (1961: 563) describe los procesos de desmaterialización de las instituciones propias de la ciudad moderna: «the new world in which we have begun to live –escribe el autor– is not merely open on the surface, far beyond the visible horizon, but also open internally, penetrated by invisible rays and emanations, responding to stimuli and forces below the threshold of ordinary observation». La traducción italiana del texto se publicó en el año 1963 en la editorial Edizioni di Comunità (Roma-Ivrea).

y para sus ciudadanos— y del conocido *The Story of Utopias*, publicado en 1922 y traducido al italiano en 1969 en la editorial boloñesa Calderini.

Es cierto que, de momento, nos encontramos ante un típico ejemplo de intertextualidad estructural en el que se reproducen los tópicos y esquemas de la literatura utópica, desde el motivo del viaje como punto de partida para la reflexión hasta la ausencia de un sistema de coordenadas espacio-temporales, la modalidad de enunciación y la predominancia del discurso descriptivo en tiempo presente. Sin embargo, si analizamos las imágenes utópicas de las ciudades —donde la relación con la tradición se hace a veces menos explícita— vemos que la intertextualidad, lejos de ser un recurso meramente poético y una elección ideológicamente neutra, se presenta como instrumento de diálogo, actualización y hasta cuestionamiento de los principales cimientos filosóficos e ideológicos de la tradición utópica occidental, y por ende de toda la modernidad. Como trataremos de demostrar a continuación, además, los procedimientos narrativos y discursivos que operan en el texto, a la vez que deconstruyen las principales antítesis sobre las que se levanta la propia definición de utopía, también se insertan en uno de los debates más vivos y acuciantes de los años sesenta y setenta, esto es, el debate sobre la experiencia urbana moderna y las huellas del espacio público en la vida cotidiana.

## 2. En las creencias de Bersabea<sup>6</sup>

Es ampliamente conocida, para un lector familiarizado con Calvino, la vía interpretativa que el propio autor ofrece de *Le città invisibili* en 1983, en el marco de una conferencia impartida en la Universidad de Columbia de Nueva York:

Credo che non sia solo un'idea atemporale di città quello che il libro evoca, ma che vi si svolga, ora implicita ora esplicita, una discussione sulla città moderna. Da qualche amico urbanista sento che il libro tocca vari punti della loro problematica, e non è un caso perché *il retroterra è lo stesso*. E non è solo verso la fine che la metropoli dei “big numbers” compare nel mio libro; anche ciò che sembra evocazione d'una città arcaica ha senso *solo in quanto pensato e scritto con la città di oggi sotto gli occhi*. Che cosa è oggi la città, per noi? Penso d'aver scritto qualcosa come un ultimo poema d'amore alle città, nel momento in cui diventa sempre più difficile viverle come città. Forse stiamo avvicinandoci a un momento di crisi della vita urbana, e *Le città invisibili* sono un *sogno che nasce dal cuore delle città invivibili* (Calvino 2013a: ix, curs. nuestra).

Quizá menos conocida es una afirmación —toda una declaración de intenciones— del año 1969, es decir, previa a la publicación de *Le città* y que nos abre un valioso camino de análisis. «Resta aperta —escribía Calvino (2013b: 241, curs. nuestra) en un artículo titulado «La letteratura come proiezione del desiderio»<sup>7</sup>— la via per uno studio del simbolo città dalla rivoluzione industriale in poi, *come proiezione dei terrori*

<sup>6</sup> Para agilizar la lectura del análisis textual, cada vez que tengamos que repetir un párrafo ya citado nos apoyaremos en la traducción al castellano de Aurora Bernárdez, publicada en Siruela en el año 1998.

<sup>7</sup> Publicado en la revista *Libri nuovi* en agosto de 1969 como reseña de la traducción al italiano de *Anatomy of Criticism* de Northrop Frye, el artículo de Calvino está ahora incluido en *Una pietra sopra* (2013b: 238-247).

*e dei desideri dell'uomo contemporaneo*». Como puede verse, ambas citas se articulan alrededor de una misma oposición, de un mismo conflicto: «amor» y «sueño» chocan contra «ciudad invivible» y «terror», la ciudad como espacio del deseo choca contra la ciudad como espacio del trauma o, lo que es lo mismo, la ciudad como proyecto utópico se contrapone a la ciudad como deriva distópica. ¿Pero qué entendemos con estos términos y en qué medida podemos aplicarlos a las ciudades de Calvino?

En el ámbito de los estudios literarios, los vocablos “utopía” y “distopía” suelen indicar dos subgéneros muy concretos de la ciencia ficción, con tradiciones, estructuras y motivos propios (y recurrentes) (véase Moreno 2010: 120). Sin embargo, si nos apoyamos en su raíz etimológica, vemos que sí podemos extender las dos expresiones –entendidas no ya como géneros literarios sino como modos de representación– a otros géneros, distintos de la ciencia-ficción. En palabras de Francesco Muzzioli (2007: 21),

Prendiamo come punto di partenza l'etimo di “utopia”, che indica un non-luogo: ma questo vale anche per la distopia, che si svolge in uno spazio altrettanto inesistente, e allora le due non sarebbero distinguibili. Se però chiariamo che l'utopismo racconta una eu-topia (luogo felice), in questo caso sì che la distopia è il suo contrario, un luogo pessimo, che a rigor di termini dovrebbe chiamarsi “caco-topia”. Il prefisso “dis”, per via della sua complessa origine, non indica solo sottrazione e negazione, ma anche alterazione e spostamento, intensificazione maligna [...]. Dis-tinzione, oltre che contrarietà.

Es decir, si con “utopía” nos referimos a la propuesta o descripción de un no-lugar feliz, ideal y deseable (recuperando entonces su primera acepción, la que se sitúa entre las dos etimologías más extendidas del término: *u-topos*: no lugar y *eu-topos*: lugar feliz), podemos emplear el término “distopía” para referirnos a un no-lugar infeliz, temido e indeseable (naturalmente, sin por ello olvidarnos de los códigos de sus respectivas tradiciones literarias, tan importantes en la obra). Si la utopía pertenece, en suma, al orden del deseo, la distopía es uno de los elementos clave de una gramática del miedo; pertenece, pues, al orden del trauma<sup>8</sup>. Tal y como nos recuerda Fredric Jameson (2005: xi) en *Archaeologies of the Future*, además, la utopía –y, por ende, su distorsión, su cuestionamiento distópico– «has always been a political issue», es decir, es una cuestión colectiva e histórica. El lugar imaginado por los utopistas no es, y nunca ha sido, un lugar cualquiera: es un orden sociopolítico, una forma social y económica alternativa. Es, en definitiva, una ciudad<sup>9</sup>.

Si adoptamos las definiciones propuestas y nos acercamos al texto de Calvino, vemos enseguida que afirmar que las ciudades calvinianas son utopías y distopías no sería filológicamente exacto, así como no sería exacto afirmar que hay utopías o distopías. Leamos, por ejemplo, la ciudad de Bersabea, segunda de la serie «Las ciudades y el cielo»:

<sup>8</sup> Para una definición de la estructura utópica básica como cumplimiento de deseos, remitimos a Jameson (2005).

<sup>9</sup> La ciudad –escribe Jameson (2005: 4)– es «the fundamental form of the Utopian image (along with the shape of the village as it reflects the cosmos)». A estas dos formas, naturalmente, tenemos que añadir una tercera: la isla (Muzzioli 2007: 34-41).

Si tramanda a Bersabea questa credenza: che sospesa in cielo esista un'altra Bersabea, dove si librano le virtù e i sentimenti più elevati della città, e che se la Bersabea terrena prenderà a modello quella celeste diventerà una cosa sola con essa. L'immagine che la tradizione ne divulga è quella d'una città d'oro massiccio, con chiavarde d'argento e porte di diamante, una città-gioiello, tutta intarsi e incastonature, quale un massimo di studio laborioso può produrre applicandosi a materie di massimo pregio. Fedeli a questa credenza, gli abitanti di Bersabea tengono in onore tutto ciò che evoca loro la città celeste: accumulano metalli nobili e pietre rare, rinunciano agli abbandoni effimeri, elaborano forme di composita compostezza. Credono pure, questi abitanti, che un'altra Bersabea esista sottoterra, ricettacolo di tutto ciò che loro occorre di spregevole e d'ingegno, ed è costante loro cura cancellare dalla Bersabea emersa ogni legame o somiglianza con la gemella bassa. Al posto dei tetti ci si immagina che la città infera abbia pattumiere rovesciate, da cui franano croste di formaggio, carte unte, resche, risciacquatura di piatti, resti di spaghetti, vecchie bende. O che addirittura la sua sostanza sia quella oscura e duttile e densa come pece che cala giù per le cloache prolungando il percorso delle viscere umane, di nero buco in nero buco, fino a spiacciarsi sull'ultimo fondo sotterraneo, e che proprio dai pigri boli acciambellati laggiù si elevino giro sopra giro gli edifici d'una città fecale, dalle guglie tortili (Calvino 2013a: 109-110).

Lo primero que salta a la vista es, sin duda, la clara contraposición entre ciudad celeste y ciudad infernal, amplificada por un sistema rigurosamente antitético de campos semánticos y, a nivel léxico, por el recurso a la técnica, tan calviniana, del contrapunto estilístico<sup>10</sup>. Paralela a la antítesis arriba/abajo –que constituye la morfología espacial de la obra y recorre, en especial, las series «Las ciudades y el cielo» y «Las ciudades y los muertos»<sup>11</sup>–, destaca la antítesis mineral/orgánico: la Bersabea de arriba es una ciudad-joya, «de oro macizo, con pernos de plata y puertas de diamante [...], toda taraceas y engarces», mientras que la Bersabea de abajo es una ciudad fecal, hecha de «cubos de basura volcados [...], cortezas de queso, papeles pringosos, raspas de pescado [...], restos de fideos, vendas usadas» (Calvino 2009: 123). En opinión de los habitantes de Bersabea, la ciudad celeste –«donde flotan las virtudes y los sentimientos más elevados de la ciudad» (esto es, modelo ético para la ciudad terrestre)– tiene la perfección del diamante y de la piedra preciosa, objetos que, por tanto, procuran acumular con orden y pericia: «fieles a esta creencia, los habitantes de Bersabea honran todo lo que les evoca la ciudad celeste: acumulan metales nobles y piedras raras, renuncian a las efusiones efímeras, elaboran formas de compuesto rigor» (Calvino 2009: 123).

Ahora bien, si nos detenemos con más atención vemos que la descripción de la ciudad se construye alrededor de dos movimientos –a la vez narrativos e ideológicos– de gran envergadura. En primer lugar, vemos que la Bersabea celeste y la Bersabea infernal, lejos de ser dos ciudades distintas, son, más bien, proyecciones de una misma ciudad, de la Bersabea terrenal. Son espacios mentales (fijémonos en el

<sup>10</sup> Para un estudio del contrapunto estilístico en Calvino, remitimos a Corti (1978: 167-220).

<sup>11</sup> Véase, a modo de ejemplo, la ciudad de Eusapia –«non c'è città più di Eusapia propensa a godere la vita e a sfuggire gli affanni. E perché il salto dalla vita alla morte sia meno brusco, gli abitanti hanno costruito una copia identica della loro città sottoterra» (Calvino 2013a: 107)– o la ciudad de Argia –«di Argia, da qua sopra, non si vede nulla; c'è chi dice: "È là sotto" e non resta che crederci» (Calvino 2013a: 123)–.



comienzo del pasaje citado: «existe esta creencia») (Calvino 2009: 123), lugares del imaginario, *u-topoi*. La Bersabea utópica (esto es, ideal y modélica) no es otra con respecto a la Bersabea distópica, antimodélica: ambas surgen de una misma matriz; utopía y distopía nacen (volviendo a citar la expresión de 1969) de un mismo corazón.

El segundo movimiento se presenta justo después del fragmento citado. El contraste con la «gemela inferior» –basurero de la Bersabea «emergida», «receptáculo de todo lo que tienen por despreciable e indigno» (Calvino 2009: 123) (es decir, anti-modelo)– es solo aparente, es un autoengaño:

Nelle credenze di Bersabea c'è una parte di vero e una d'errore. Vero è che due proiezioni di sé stessa accompagnino la città, una celeste e una infernale; ma sulla loro consistenza ci si sbaglia. L'inferno che cova nel più profondo sottosuolo di Bersabea è una città disegnata dai più autorevoli architetti, costruita coi materiali più cari sul mercato, funzionante in ogni suo congegno e orologeria e ingranaggio [...]. Intenta ad accumulare i suoi carati di perfezione, Bersabea crede virtù ciò che è ormai un cupo invasamento a riempire il vaso vuoto di sé stessa; non sa che i suoi soli momenti d'abbandono generoso sono quelli dello staccare da sé, lasciar cadere, spandere. Pure, allo zenit di Bersabea gravita un corpo celeste che risplende di tutto il bene della città, racchiuso nel tesoro delle cose buttate via: un pianeta sventolante di scorze di patata, ombrelli sfondati, calze smesse, sfavillante di cocci di vetro, bottoni perduti, carte di cioccolatini, lastricato di biglietti del tram, ritagli d'unghie e di calli, gusci d'uovo. La città celeste è questa e nel suo cielo scorrono comete dalla lunga coda, emesse a roteare nello spazio dal solo atto libero e felice di cui sono capaci gli abitanti di Bersabea, città che solo quando caca non è avara calcolatrice interessata (Calvino 2013a: 110).

Mientras que en el subsuelo existe y funciona una ciudad diseñada por los mejores arquitectos, en el cenit de Bersabea gravita, sí, un cuerpo celeste que refleja «todo el bien de la ciudad», pero dicho bien no está en los metales y piedras preciosas acumuladas por los habitantes, sino en «paraguas rotos [...], botones perdidos [...], billetes de tranvía» (Calvino 2009: 124): rastros de la vida cotidiana, objetos que escapan al deseo de acumulación, a los intereses y cálculos de sus ávaros habitantes<sup>12</sup>. Lo que parece infernal no lo es, y lo celeste es otra cosa con respecto a lo que se cree. La frontera entre utopía y distopía, arriba y abajo, mineral y orgánico se difumina: las antítesis se deconstruyen y los dos *u-topoi* se confunden y se superponen.

Operaciones muy parecidas las encontramos, por ejemplo, en Berenice –ciudad injusta en la que se esconde «la città dei giusti» (Calvino 2013a: 156)–, en Raissa –donde la ciudad infeliz, distópica, contiene la ciudad feliz, utópica (Calvino 2013a: 144, 145)– y en Moriana (última de la serie «Las ciudades y los ojos»), donde la ciudad de puertas de alabastro y la ciudad sucia y oxidada no son dos lugares distintos sino dos caras de una misma ciudad, el anverso y el reverso de una misma Moriana:

<sup>12</sup> Difícil no entrever, en el párrafo citado, la huella de la fantasía ariostesca y, en concreto, del pasaje –muy bien conocido por Calvino– de «Astolfo en la luna» (*Orlando furioso*, XXXIV, 70-87).

Guardato il fiume, valicato il passo, l'uomo si trova di fronte tutt'a un tratto la città di Moriana, con le porte d'alabastro trasparenti alla luce del sole, le colonne di corallo che sostengono i frontoni incrostati di serpentina, le ville tutte di vetro come acquari dove nuotano le ombre delle danzatrici dalle squame argentate sotto i lampadari a forma di medusa. Se non è al suo primo viaggio l'uomo sa già che le città come questa hanno un rovescio: basta percorrere un semicerchio e si avrà in vista la faccia nascosta di Moriana, una distesa di lamiera arrugginita, tela di sacco, assi irte di chiodi, tubi neri di fuliggine, mucchi di barattoli, muri ciechi con scritte stinte, telai di sedie spagliate, corde buone solo per impiccarsi a una trave marcia. Da una parte all'altra la città sembra continui in prospettiva moltiplicando il suo repertorio d'immagini: invece non ha spessore, consiste solo in un diritto e in un rovescio, come un foglio di carta, con una figura di qua e una di là, che non possono staccarsi né guardarsi (Calvino 2013a: 103).

Es cierto –nos parece importante aclarar– que todas las ciudades descritas por Marco Polo –y no solo aquellas que presentan características más explícitamente utópicas o distópicas– se construyen alrededor de una dualidad, en la que muchos críticos han reconocido el trazo quizá más inconfundible del pensamiento calviniano<sup>13</sup>. Así se construyen, por ejemplo, Dorotea –ciudad de la que se puede hablar «in due maniere» (Calvino 2013a: 9) –; Despina –que se presenta distinta «a chi viene da terra e a chi dal mare» (Calvino 2013a: 17) –; Leandra –protegida por dioses «di due specie» (Calvino 2013a: 76) –; Smeraldina –ciudad acuática, donde para moverse «hai sempre la scelta tra il percorso terrestre e quello in barca» (Calvino 2013a: 86) – o Marozia, formada por dos ciudades: «una del topo, una della rondine» (Calvino 2013a: 150). En nuestra opinión, sin embargo, la progresiva deconstrucción de la antítesis utopía / distopía no es tanto una simple variación de una estructura dicotómica básica cuanto, más bien, la pieza fundamental de un diálogo poético e ideológico entablado, con gran lucidez, con toda la tradición utópica occidental. ¿Pero de dónde procede dicho diálogo y por qué se desarrolla precisamente a principio de los años setenta?

### 3. El camino de la antiutopía

Lo primero que hay que destacar, es que la reflexión calviniana sobre la forma utópica no se presenta de forma aislada, sino que se inserta dentro de un más amplio debate sobre sus posibilidades narrativas (piénsense, por ejemplo, en toda la literatura distópica que se desarrolla a partir de los textos de Huxley, Orwell o Bradbury, la llamada *Holy Trinity*)<sup>14</sup> y, más allá de las fronteras de la ficción, sobre sus presupuestos filosóficos e ideológicos<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Es de Alberto Asor Rosa (2001: xi) la conocida descripción de Calvino como de un autor dúplice: «oscillante continuamente (l'espressione è sua) fra la ragione e la fantasia, l'intelletto e il mito, la storia umana e la natura, l'individuo e il cosmo, la biologia deterministica e la scelta ostinatamente consapevole; e conseguentemente, sul piano delle tonalità esistenziali e stilistiche, fra l'ironia e il pessimismo, il comico e il tragico, il positivo e il negativo, l'ombroso e il solare». En «Rapidità» –una de las cinco *Lezioni americane*–, el propio Calvino (2010b: 60) escribía: «sono un saturnino che sogna di essere mercuriale, e tutto ciò che scrivo risente di queste due spinte».

<sup>14</sup> Piénsese, por ejemplo, en obras como *The Unteleported Man* de Philip K. Dick (traducido al italiano en 1968 con el título *Utopia: andata e ritorno*) o *Dispossessed: An Ambiguous Utopia* (1974), de Ursula K. Le Guin.

<sup>15</sup> A este propósito, destaca una amplia bibliografía de estudios publicados en la misma época e inclinados a deslegitimar el propio concepto de utopía, entre los que podemos citar, a modo de ejemplo, el provocador y nihilis-



Percibida ya como imposible una transformación radical del presente (no olvidemos los dramáticos hechos que siguieron al Mayo del '68 italiano), la utopía como gran relato de emancipación empieza a vincularse cada vez más a un «proyecto moderno» (por utilizar la conocida expresión de Habermas) del cual se observan ya las primeras grietas y contradicciones<sup>16</sup>. «All'utopia –resume a este propósito Francesco Muzzioli (2007: 13)– vennero comunemente attribuite gravissime colpe: *in primis* [...] una intrinseca vocazione totalitaria». Además –añade Jameson–, el descrédito al que se vio sometido el género utópico durante las décadas de la Guerra Fría fue adoptado tanto por las ideologías más conservadoras como por el pensamiento de izquierda, «whose micropolitics embraced Difference as a slogan and came to recognize its anti-state positions in the traditional anarchist critiques of Marxism as Utopian» (Jameson 2005: xi); utópico precisamente en el sentido centralizador y autoritario que se ha visto más arriba. Los ataques ideológicos contra la utopía, por tanto, fueron bilaterales y estuvieron marcados por una estrategia de resemantización que apuntaba a convertir la utopía en sinónimo de distopía<sup>17</sup>.

En el caso italiano –y por limitarnos al ámbito que ahora nos concierne–, basta con hojear las principales revistas de arquitectura, diseño y urbanismo de los años sesenta y setenta (revistas como *Marcatré*, *Domus* o *Casabella*, voces de la llamada arquitectura radical) para notar la centralidad del tema de la utopía en los debates de la época. Particularmente significativo, a este propósito, es el proyecto *No-Stop City*, presentado en 1970 por el colectivo florentino *Archizoom* a raíz del congreso *Utopia e/o rivoluzione* celebrado en la Facultad de Arquitectura de Turín. «Avvertita ormai come impossibile una trasformazione radicale del presente –explica Leonardo Lipolis (2009: 18)–, la *No-Stop City* è definita da *Archizoom* un'utopia critica che “rappresenta sé stessa, ma non come prefigurazione di un Modello Diverso del Sistema (perché non esiste Metropoli Operaia), ma Ipotesi Critica del Sistema” [*Archizoom*, 1970]». Son especialmente interesantes, también, las aportaciones al tema de la antiutopía del estudio florentino *Superstudio*, que precisamente en 1972 escribían:

Dove credete di andare percorrendo la strada dell'utopia? È questa, ne siete davvero convinti, la via della salvezza dagli errori e dalle pene che ci avvolgono? Non

---

ta *Histoire et Utopie* (1960) del filósofo rumano Emil Cioran, el ensayo *Out of Utopia: Toward a Reorientation of Sociological Analysis* –publicado a principios de los años sesenta por el sociólogo liberal Ralf Dahrendorf y a menudo comparado con las tesis utópicas del célebre *Eros y Civilización* (1955) de Herbert Marcuse– o el volumen colectivo *Utopias and Utopian Thought* (1967), con artículos de Lewis Mumford, Northrop Frye o Mircea Eliade y cuya segunda parte está dedicada a la muerte de la utopía (Manuel 1967: 99-134). Para una historia crítica del género utópico, remitimos a los ya citados textos de Jameson (2005), Muzzioli (2007) y Moreno (2010), así como a los clásicos *The Story of Utopias* (1922, 1962) de Mumford e *Histoire de l'utopie* (1967) de Jean Servier.

<sup>16</sup> «Dans la société et la culture contemporaine –escribía Jean-François Lyotard (1979: 63)–, société postindustrielle, culture postmoderne [...], le grand récit a perdu sa crédibilité, quel que soit le mode d'unification qui lui est assigné: récit spéculatif, récit de l'émancipation». En cuanto relato de emancipación, además, el discurso utópico clásico presuponía una fe en los mitos del progreso y de la razón que reflexiones como las de Walter Benjamin o hechos históricos como las dos guerras mundiales (y con ellas Auschwitz e Hiroshima) habían puesto a dura prueba. Las utopías, comenta a este propósito Jameson (2005: 11), «seem to be by-products of Western modernity»: nacieron en concomitancia con la mayoría de las innovaciones que definen la modernidad (recordemos que la obra inaugural de More es de 1517) y bebieron del mismo impulso progresista.

<sup>17</sup> Incluso el ímpetu revolucionario del Mayo del '68, en el fondo, si bien seguía presentando formas de cierre utópico (piénsese, por ejemplo, en las experiencias de las comunas, cf. Jameson 2005: 20), ya empezaba a moverse alrededor de los conceptos de «micro-utopía» y «utopía abierta».

ricordate più che questa strada è lunga quanto la vita dell'umanità e su di essa nessuno ha mai trovato un approdo? Non vedete che la sua luce è illusoria; che i paesi che in essa si incontrano sono quelli del sogno; che i laghi che da essa si scorgono sono mete ingannevoli, "fate morgane" provocate dal calore feroce del sole? (Mastigli 2016: 362).

Precisamente en dirección a la antiutopía parece mirar Perinzia, cuarta de la serie «Las ciudades y el cielo» y en la que podemos leer cierta parodización de los ejes de la modernidad. De clara reminiscencia campanelliana, la ciudad ha sido construida y poblada «secondo la posizione delle stelle» y «seguendo con esattezza i calcoli degli astronomi», de manera que su orden reflejara la armonía del macrocosmo, «la ragione della natura e la grazia degli dei» (Calvino 2013a: 140). A diferencia de la *Civitas Solis* de Campanella, sin embargo, en Perinzia la reglamentación astronómica de la reproducción ha obtenido un resultado inesperado. En sus calles, cuenta Marco Polo, habitan tullidos, enanos, jorobados, obesos y mujeres barbudas: ¿seres humanos a imagen y semejanza del intelecto divino o deformaciones, alteraciones del orden natural? ¿Frutos de cálculos incorrectos o demasiado precisos? «Gli astronomi di Perinzia si trovano di fronte a una difficile scelta: o ammettere che tutti i loro calcoli sono sbagliati e le loro cifre non riescono a descrivere il cielo, o rivelare che l'ordine degli dei è proprio quello che si rispecchia nella città dei mostri» (Calvino 2013a: 141). Una pregunta similar —a saber, la pregunta sobre la legitimación de los ordenamientos utópicos y su relación con la historia y la idea de progreso— se presenta en Marozia («Las ciudades escondidas», 3), donde el triunfo de la era de la golondrina —«in cui tutti voleranno come le rondini nel cielo d'estate, chiamandosi come in un gioco, esibendosi in volteggi ad ali ferme, sgombrando l'aria da zanzare e moscerini» (Calvino 2013a: 150)— no ha traído consigo un logro pleno y duradero de la felicidad:

Sono tornato a Marozia dopo anni; la profezia della Sibilla si considera avverata da tempo; il vecchio secolo è sepolto; il nuovo è al culmine. La città certo è cambiata, e forse in meglio. Ma le ali che ho visto in giro sono quelle d'ombrelli diffidenti sotto i quali palpebre pesanti s'abbassano sugli sguardi; gente che crede di volare ce n'è, ma è tanto se si sollevano dal suolo sventolando palandrane da pipistrello (Calvino 2013a: 150-151).

Naturalmente, en una operación de este tipo resuena con cierta claridad el eco de textos como la *Crítica de la razón instrumental* o la *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer, si bien es igualmente innegable (tanto en las ciudades citadas como en toda la obra del autor italiano) la influencia de la propia tradición ilustrada que ya había emprendido, en pleno siglo XVIII, una parodia de la literatura utópica y, en definitiva, un primer proceso de autocritica. Piénsese, por ejemplo, en textos como *Candide* de Voltaire o, más aún, en los *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift, donde las islas de Laputa o el reino de los Houyhnhnms son una auténtica caricatura de los proyectos utópicos renacentistas y un desenmascaramiento de las contradicciones entre lo ideal y lo material<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Para profundizar en la llamada «neoilustración» del escritor italiano, remitimos, por limitarnos a los volúmenes citados en la nota 2, a Asor Rosa (2001: 7-9), Belpoliti (1996: 45) y Bertone (1988: 46, 62-65).

Sin embargo, a pesar de que la construcción misma de las imágenes utópicas en *Le città* nos hable de la imposibilidad de pensar la utopía sin caricaturizar y cuestionar sus esquemas ideológicos (modernos), en el texto la utopía no deja por eso de existir ni se limita a convertirse en antiutopía (posmoderna). Recordemos las ya citadas Raisia y Marozia, donde una ciudad feliz se esconde detrás de una ciudad infeliz, o veamos, por ejemplo, la ciudad de Andria, última de la serie «Las ciudades y el cielo»:

Con tale arte fu costruita Andria, che ogni sua via corre seguendo l'orbita di un pianeta e gli edifici e i luoghi della vita in comune ripetono l'ordine della costellazione e la posizione degli astri più luminosi [...]. Il calendario della città è regolato in modo che lavori e uffici e cerimonie si dispongono in una mappa che corrisponde al firmamento in quella data [...]. Pur attraverso una regolamentazione minuziosa, la vita della città scorre calma come il moto dei corpi celesti e acquista la necessità dei fenomeni non sottoposti all'arbitrio umano. Ai cittadini d'Andria, lodandone le produzioni industriali e l'agio dello spirito, m'indussi a dichiarare: – Bene comprendo come voi, sentendovi parte d'un cielo immutabile, ingranaggi d'una meticolosa orologeria, vi guardiate dall'apportare alla vostra città e ai vostri costumi il più lieve cambiamento. Andria è l'unica città che io conosca cui convenga restare immobile nel tempo. Si guardano interdetti: – Ma perché mai? E chi l'ha detto? – E mi condussero a visitare una via pensile aperta di recente sopra un bosco di bambù, un teatro delle ombre in costruzione al posto del canile municipale, ora traslocato nei padiglioni dell'antico lazzaretto, abolito per la guarigione degli ultimi appestati, e un porto fluviale, una statua di Talete, un toboga. – E queste innovazioni non turbano il ritmo astrale della vostra città? – domandai. – Così perfetta è la corrispondenza tra la nostra città e il cielo, – risposero, – che ogni cambiamento d'Andria comporta qualche novità tra le stelle –. Gli astronomi scrutano coi telescopi dopo ogni mutamento che ha luogo in Andria, e segnalano l'esplosione d'una nuova, o il passare dall'arancione al giallo d'un remoto punto del firmamento, l'espandersi d'una nebulosa, il curvarsi di una spira della via Lattea. Ogni cambiamento implica una catena d'altri cambiamenti, in Andria come nelle altre stelle: la città e il cielo non restano mai uguali. Del carattere degli abitanti di Andria meritano di essere ricordate due virtù: la sicurezza in sé stessi e la prudenza. Convinti che ogni innovazione nella città influisca sul disegno del cielo, prima d'ogni decisione calcolano i rischi e i vantaggi per loro e per l'insieme della città e dei mondi (Calvino 2013a: 146-147).

Frente a una concepción de la utopía como inmovilidad, ausencia de transformación y, por lo tanto, de historia –motivo recurrente de la tradición utópica, aquí presente en las preguntas de Marco Polo<sup>19</sup>–, los habitantes de Andria ilustran una posibilidad distinta: donde había un lazareto, «suprimido por haberse curado los últimos

<sup>19</sup> «Andria –observa Marco Polo en el fragmento citado– es la única ciudad que conozco a la cual le conviene permanecer inmóvil en el tiempo» (Calvino 2009: 158); para que la utopía resista, es preciso parar la historia, prevenir todo cambio que pudiera alterar el sistema construido, exiliar todo elemento que pudiera reimplantar el desorden, la diferencia y la alteridad. El mismo concepto está bien ilustrado en Fedora, donde el paso del tiempo vuelve anacrónico e irrealizable todo proyecto utópico para la ciudad (Calvino 2013a: 31, 32). Como es notorio, además, el estatismo potencialmente intrínseco a toda utopía es lo que explica, en el nivel retórico y lingüístico, la predominancia del discurso descriptivo, que según hemos visto es una de las características formales más evidentes del texto calviniano. Donde no hay cambio, no hay paso del tiempo y, por lo tanto, no hay narración posible.

apestados» (Calvino 2009: 159), ahora hay una perrera; un teatro de sombras está en construcción y un puerto fluvial y una estatua de Tales se acaban de inaugurar. La ciudad de Andria, pues, cambia y se reconstruye a sí misma, si bien de acuerdo, en todo momento, con un principio clave: «convencidos de que toda innovación en la ciudad influye en el diseño del cielo, antes de cada decisión calculan los riesgos y las ventajas para ellos y para el conjunto de la ciudad y de los mundos» (Calvino 2009: 159). En la ciudad utópica de Andria, las transformaciones en acto se someten a un bien común universal, responden a una necesidad colectiva.

En *Le città*, podemos entonces argumentar, sí encontramos «campi d'energia utopica» (Calvino 2013b: 304), resquicios por los que pasa un deseo de utopía (o, por utilizar la conocida expresión de Ernst Bloch, un sentimiento o impulso utópico) que si por un lado rehúye la nostalgia del pasado (es decir, la utopía como edad de oro) también evita anularse en el catastrofismo posmoderno.

#### 4. Últimos enclaves utópicos

Ahora bien, si –como hemos dicho al principio– la forma fundamental de la imaginación utópica es la ciudad, entonces toda confrontación con la tradición y el género utópico es también y al mismo tiempo una reflexión sobre la *polis*, es decir, sobre la vida urbana. Así considerado, pues, no debe extrañar que el diálogo entablado por *Le città invisibili* y las casi contemporáneas reformulaciones del concepto de utopía corran paralelos a otra lucha ideológica y semántica: la que se está librando a finales de los años sesenta en las calles de las metrópolis occidentales, esto es, la lucha por un espacio público distinto.

Como es notorio, en efecto, la década de los setenta se abre con un enfrentamiento entre dos distintas propuestas urbanísticas que bien se pueden llamar utópicas: por un lado, la ciudad modelo de Le Corbusier y de la arquitectura modernista, fundamentada en un conjunto de principios ideológicos clave –«simplificación, economía de reagrupamiento, control legal de la edificación, pedagogía pública, [...] organización de la circulación, orden funcional y separación de funciones» (Delgado 2015: 86)– que se encontraban ya recogidos en la Carta de Atenas, el influyente manifiesto urbanístico publicado en 1943 por Le Corbusier<sup>20</sup>; por otro, la ciudad lúdica, participativa y antifuncionalista de los situacionistas y de los teóricos del derecho a la ciudad.

Herederas del *ready made* urbano de los dadaístas y de la deambulación surrealista por la ciudad onírica e inconsciente (es decir, del espíritu de las vanguardias), las prácticas situacionistas de la deriva y de la psicogeografía buscaban subvertir la relación entre tiempo y espacio –entre vida cotidiana (por utilizar la expresión de Lefebvre) y organización urbana– planteada en la Carta de Atenas. Frente al «énfasis planificador» y funcionalista de la arquitectura modernista –que, como subraya Delgado (2015: 87), «se convirtió, en la mayoría de los casos, en planificación de la pura segregación, adoptando la forma además de aquello que se ha calificado acertadamente como barraquismo vertical»–, el movimiento situacionista, primero, y los teó-

<sup>20</sup> Fruto de los debates empezados diez años antes en Atenas con ocasión del IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna –cuyo tema central era “la ciudad funcional”–, el documento se articulaba en noventa y cinco propuestas que pretendían buscar una respuesta de tipo urbanístico a las que consideraba las cuatro exigencias fundamentales de la vida cotidiana: habitar, trabajar, circular y recrearse. Véase Delgado (2015: 85-87) y Lipolis (2009: 11-15).

ricos y activistas del llamado «derecho a la ciudad», después, reivindicaban un uso distinto del espacio público, un uso, pues, que no estuviera sometido a las exigencias del capital. De acuerdo con lo que escribe Leonardo Lippolis (2009: 14) en *Viaggio al termine della città*:

Il capitale aveva deciso che le uniche funzioni della vita contemporanea, a cui l'organizzazione urbanistica doveva dare una risposta efficiente, erano produrre, riposare-consumare, abitare e circolare in modo rapido (le quattro categorie della *Carta d'Atene* formulata da Le Corbusier e altri già nel 1933). I futuri situazionisti furono gli unici a cogliere in tempo reale che questa profonda ristrutturazione della vita quotidiana delle masse occidentali coincideva con una proletarizzazione dell'intera società in nome dell'alienazione [...]. La nuova battaglia rivoluzionaria si giocava, secondo i situazionisti, sulla critica della vita quotidiana, sulla sfida di riuscire a proporre un altro stile di vita, ispirato a principi anti-utilitari.

Todas las prácticas situacionistas –desde el *ready made* urbano (propuesto por primera vez en 1921 por Dada) hasta la *dérive* psicogeográfica– buscaban rescatar el valor ético y estético de los espacios urbanos vacíos, olvidados y considerados inútiles, de los lugares más insignificantes (esto es, menos emblemáticos y menos productivos) de la ciudad. Todas ellas, además, planteaban una relación directa, física, con el entorno urbano y pedían una mirada, podríamos decir, desautomatizada. Naturalmente, se trataba de operaciones a la vez artísticas y políticas: «la *dérive* –explica Francesco Careri (2006: 60)– es la costruzione e la sperimentazione di nuovi comportamenti nella vita reale, la realizzazione di un modo alternativo di abitare la città, uno stile di vita che si situa fuori e contro le regole della società borghese». Como bien observaba el escritor francés Georges Perec (2000: 66, 67) en *Espèces d'espaces*, además, se trataba también de un conflicto semántico y lingüístico, del que los situacionistas eran particularmente conscientes:

J'ai plusieurs fois essayé de penser à un appartement dans lequel il y aurait une pièce inutile, absolument et délibérément inutile. Ça n'aurait pas été un été un débarras, ça n'aurait pas été une chambre supplémentaire, ni un couloir, ni un cagibi, ni un recoin. Ç'aurait été un espace sans fonction. Ça n'aurait servi à rien, ça n'aurait renvoyé à rien. Il m'a été impossible, en dépit de mes efforts, de suivre cette pensée, cette image, jusqu'au but. *Le langage lui-même, me semble-t-il, s'est avéré inapte à décrire ce rien, ce vide, comme si l'on pouvait parler que de ce qui est plein, utile et fonctionnel* (curs. nuestra).

Y bien, justo cuando Italo Calvino publica sus *Ciudades invisibles* ambas propuestas –la ciudad modernista y la ciudad situacionista– empiezan a perder fuerza. Precisamente en 1972, en efecto, la Internacional Situacionista se disuelve y, en el mismo año, el complejo habitacional de Pruitt-Igoe, diseñado a principios de los años cincuenta por el arquitecto nipo-estadounidense Minoru Yamasaki en la periferia de St. Louis (Missouri) y símbolo del proyecto técnico-ideológico de la arquitectura modernista, es dinamitado, tan solo quince años después de su construcción y a petición de los propios inquilinos<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Distribuidos en treinta y tres edificios de once plantas cada uno, los casi tres mil apartamentos ocupaban muy poco espacio en comparación con la amplitud y la abundancia de los lugares de tránsito (escaleras, corredores y

Una tercera propuesta, de carácter marcadamente antiutópico, comienza a emerger: es la *soft city* de Jonathan Raban y Las Vegas de Robert Venturi; son, en definitiva, los primeros ladrillos de la ciudad posindustrial, quizás el síntoma más *visible* del reajuste estructural y productivo actuado en esos mismos años por el tardo capitalismo y, de acuerdo con la periodización adoptada por el geógrafo político David Harvey, de la transición de la modernidad a la posmodernidad:

Charles Jencks dates the symbolic end of modernism and the passage to the post-modern as 3.32 p.m. on 15 July 1972, when the Pruitt-Igoe housing development in St Louis (a prize-winning version of Le Corbusier's "machine for modern living") was dynamited [...]. Thereafter, the ideas of the CLAM, Le Corbusier, and the other apostles of "high modernism" increasingly gave way before an onslaught of diverse possibilities, of which those set forth in the influential *Learning from Las Vegas* by Venturi, Scott Brown, and Izenour (also published in 1972) proved to be but one powerful cutting edge (Harvey 1990: 39, 40).

## 5. Conclusiones

En suma –y volviendo a la obra de Calvino–, al mecanismo textual de deconstrucción de la antítesis utopía vs distopía y a la propuesta de una estructura alternativa, más bien “intópica”, que dé debida cuenta de la coexistencia e interdependencia de las dos modalidades, subyace, a nuestro entender, una precisa reflexión sobre las transformaciones urbanas en acto a finales de los años sesenta. Los conflictos ideológicos y las transformaciones sufridas por la ciudad posindustrial se resuelven, en las imágenes calvinianas, en una dialéctica entre ciudad anhelada y ciudad padecida, deseo colectivo y trauma colectivo, utopía y distopía. Es precisamente esta operación la que permite, además, repensar la utopía –repensar sus límites y sus condiciones de posibilidad– sin por ello descartar el deseo que la mueve; es decir, sin ceder frente al impulso de la antiutopía. De hecho, tras haberse sometido a un implacable proceso crítico y tras haberse visto reflejada en su contrario, la utopía reafirma, en el citadísimo, último, párrafo del texto, toda su validez:

L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio (Calvino 2013a: 160).

---

pasillos), los cuales se convirtieron rápidamente en escenario de pobreza, criminalidad y segregación. A pesar de haberse atendido a los principios *ideales* de planificación moderna (aún dominantes en los planes urbanísticos de las ciudades estadounidenses y europeas) (véase Capel Sáez 1983: 49-67), el proyecto de Leinweber, Yamasaki y Hellmuth fracasó, también a causa de una grave carencia en el estudio de las condiciones sociales y económicas de sus destinatarios *reales* (familias y jóvenes, en su mayoría afroamericanos y de clase baja y campesinos recién emigrados a la ciudad). «In poco tempo –cuenta Marco Belpoliti (2016: 37)– si comprende che il progetto non funziona: la gente ci vive male in questi spazi. Il municipio della città spende milioni di dollari in ricerche, riunioni, discussioni, per cercare un rimedio. Nel 1971 viene convocata un'assemblea di tutti gli inquilini: si chiede a loro cosa fare. [...] La risposta è una sola: *Blow it...up! Blow it...up!* Fatelo saltare in aria, buttatelo giù!».



Lo que en el texto se despliega, en definitiva, no es una lyotardiana muerte de la utopía cuanto más bien una reflexión sobre sus condiciones de posibilidad histórica; es decir, sobre la posibilidad de una ciudad –esto es, de un orden sociopolítico alternativo– ejemplar o, al menos, mejor. No la utopía en sí, por lo tanto, sino nuestra capacidad de imaginarla, pensarla y deseirla:

La macchina logico-fantastica autonoma mi sta a cuore in quanto (e se) serve a qualcosa d'insostituibile: ad allargare la sfera di ciò che possiamo rappresentarci, a introdurre nella limitatezza delle nostre scelte lo «scarto assoluto» d'un mondo pensato in tutti i suoi dettagli secondo altri valori e altri rapporti. Insomma *l'utopia come città che non potrà essere fondata da noi ma fondare sé stessa dentro di noi, costruirsi pezzo per pezzo nella nostra capacità d'immaginarla, di pensarla fino in fondo*, città che pretende d'abitare noi, non d'essere abitata (Calvino 2013b: 308, curs. nuestra).

## Referencias bibliográficas

- Asor Rosa, Alberto (2001): *Stile Calvino. Cinque studi*, Torino, Einaudi.
- Barengi, Mario (2002): «Gli abbozzi dell'indice. Quattro fogli dall'archivio di Calvino», in M. Barengi et al. (ed.), *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, Milano, Mondadori, pp. 74-95.
- Belpoliti, Marco (1996): *L'occhio di Calvino*, Torino, Giulio Einaudi.
- Belpoliti, Marco (2016): «Pasolini non abita più qui», *La Repubblica*, 26 giugno, pp. 36-37.
- Bertone, Giorgio (ed.) (1988): *Italo Calvino. La letteratura, la scienza, la città. Atti del convegno nazionale di studi di Sanremo, 28-29 novembre 1986*, Genova, Marietti.
- Bonsaver, Guido (1995): *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, Torino, Editrice Tirrenia Stampatori.
- Calvino, Italo (1972[2009]): *Las ciudades invisibles*, trad. de A. Bernárdez, Madrid, Siruela.
- Calvino, Italo (1972[2013a]): *Le città invisibili*, Milano, Oscar Mondadori.
- Calvino, Italo (1988[2010b]): *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Oscar Mondadori.
- Calvino, Italo (1995[2013b]): *Una pietra sopra*, Milano, Oscar Mondadori.
- Capel Sáez, Horacio (1983): *Capitalismo y morfología urbana en España*, Barcelona, Amelia Romero.
- Careri, Francesco (2006): *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi.
- Ceserani, Remo / De Federicis, Livia (ed.) (1988): *Il materiale e l'immaginario. Vol. 9. La ricerca letteraria e la contemporaneità*, Torino, Loescher.
- Conde Muñoz, Aurora (2016): «Hechas de deseos y miedos. Sobre las *Ciudades Invisibles* de Italo Calvino», en M. A. Chaver Martín (ed.), *Ciudad y comunicación. Ponencias y comunicaciones de las VII Jornadas Internacionales Arte y Ciudad*, Madrid, Grupo de Investigación “Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea”, U.C.M., pp. 157-166.
- Corti, Maria (1978): *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi.
- Delgado, Manuel (2011[2015]): *El espacio público como ideología*, Madrid, Catarata.
- Donnarumma, Raffaele (2008): *Da lontano: Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palermo, Palumbo.

- Eco, Umberto (2004): «La combinatoria dei possibili e l'incombenza della morte», *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, pp. 196-211.
- Harvey, David (1990): *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford, Blackwell Publishers.
- Hutcheon, Linda (1990): *A Poetics of Postmodernism*, London / New York, Routledge.
- Jameson, Fredric (2005): *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, New York, Verso Books.
- Kuon, Peter (2002): «Critica e progetto dell'utopia: *Le città invisibili* di Italo Calvino», in M. Barengi et al. (ed.), *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, Milano, Mondadori, pp. 24-41.
- Lippolis, Leonardo (2009): *Viaggio al termine della città. La metropoli e le arti nell'autunno postmoderno (1972-2001)*, Milano, Elèuthera.
- Liotard, Jean-François (1979): *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit.
- Manuel, Frank Edward (ed.) (1967): *Utopias and Utopian Thought*, Boston, Houghton Mifflin.
- Mastrigli, Gabriele (2016): *Superstudio, Opere 1966-1978*, Macerata, Quodlibet.
- McHale, Brian (1987): *Postmodernist fiction*, London / New York, Routledge.
- Milanini, Claudio (1990): *L'utopia discontinua: saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti.
- Modena, Letizia (2011): *Italo Calvino's Architecture of Lightness. The Utopian Imagination in an Age of Urban Crisis*, London / New York, Routledge.
- Moreno, Fernando Ángel (2010): *Teoría de la literatura de ciencia-ficción. Poética y retórica de lo prospectivo*, Vitoria, Portal Editions.
- Moure Pazos, Iván (2014): «*Le città invisibili* di Italo Calvino en el contexto de la arquitectura visionaria italiana de los 60/70: Archizoom y Superstudio», *De Arte*, 13, pp. 287-294.
- Mumford, Lewis (1961): *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*, New York, Harcourt Brace Jovanovich.
- Muzzioli, Francesco (2007): *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi.
- Ossola, Carlo (1987): «L'invisibile e il suo "dove": "geografia interiore" di Italo Calvino», *Lettere italiane*, XXXIX(2), pp. 220-251.
- Pasolini, Pier Paolo (1999): «Italo Calvino, *Le città invisibili*», *Saggi sulla letteratura e sull'arte. Tomo II*, Milano, Mondadori, "I Meridiani", pp. 1724-1730.
- Perec, Georges (1974[2000]): *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée.
- Segre, Cesare (2005): «*Le città invisibili* e la vertigine epistemica», *Tempo di bilanci. La fine del Novecento*, Torino, Einaudi, pp. 99-108.
- Sorice, Michele (1990): *La città ideale: Italo Calvino dal "pessimismo dell'intelligenza" all'intelligenza dell'utopia*, Roma, Merlo.
- Terrusi, Leonardo (2010): «I nomi non importano. L'onomastica delle *Città invisibili* di Italo Calvino», in M. G. Arcamone, D. Bremer, B. Porcelli (eds.), *Studi di onomastica e critica letteraria offerti a Davide De Camilli*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, pp. 263-272.