

«*La rue assourdissante autour de moi hurlait*»  
(*Reflexiones sobre la función de la ciudad hasta  
los «Caníbales»*)

Aurora CONDE MUÑOZ  
Universidad Complutense de Madrid

## 1. EL «ESPACIO URBANO»

La función que la ciudad ocupa en la literatura del siglo XX es susceptible de múltiples lecturas y análisis, no sólo porque constituye una parte ineludible de la estructura de muchos de los textos tanto líricos como narrativos, sino porque trasciende «actancialmente» su presumible función de mero continente de la acción narrativa<sup>1</sup>. La importancia y amplitud de su función, se intensifica si incluimos en nuestras consideraciones la fundamental producción del XIX.

---

<sup>1</sup> Esta reflexión peca, como toda generalización, de la amplitud de sus afirmaciones. A pesar de las muchas omisiones y voluntarios «olvidos» que la estructuran, es cierto que la ciudad instituye una posible perspectiva de análisis y ordenación de las producciones literarias que, de hecho, ya se ha iniciado. En el sentido general, y amplísimo, que damos a esta reflexión podría afirmarse que un recorrido epigráfico por la literatura italiana de este siglo, trazaría un mapa bastante completo y con no muchas variantes temáticas, aunque en múltiples variaciones descriptivas y metafóricas, de la sustancial función que el espacio urbano ocupa en las producciones. Es fácil, en este sentido, aislar grandes bloques y señalar unos pocos autores que ejemplifican el sentido de esa función, especialmente por lo que se refiere a la narrativa, a pesar de que la presencia de la ciudad es sustancial también en lírica. En cualquier caso es innegable que el espacio urbano ocupa una dimensión central en lo narrado, fundiéndose totalmente con la intención comunicativa del autor, extinguiendo y metaforizando a menudo su más complejo mensaje. La ciudad es, por ejemplo, la dimensión que garantiza la memoria, y con ella el aislamiento de un pasado más o menos mítico y referencial en D' Annunzio o Bassani; es la metáfora del presente y del conflicto social de la historia como presencia inmanente en autores como Pratolini, Moravia, Pasolini, Pontiggia o De Carlo; la ciudad es el *inscape* del subconsciente, el espacio correlativo al aspecto más profundo y oscuro de la vivencia subjetiva en Vittorini o Tabucchi, y sin duda en buena parte de la lírica al menos a partir del Hermetismo.

Por otra parte, no es posible afrontar «la ciudad» como un objeto homogéneo o autorreferencial, ya que son precisamente sus derivaciones, sus elementos y a menudo los personajes que surgen de su plurisignificación los que cincelan y delimitan su valor. En este sentido sería más adecuado hablar de «espacio urbano», dentro del que, amplificados como subespacios, se constituyen sus verdaderos recorridos y significados. Es casi superfluo señalar al respecto cómo la casa, el parque, el gran almacén, la barriada, el cinturón industrial, la muchedumbre, el transeúnte, el vehículo... representan algunos de los aspectos más importantes que conforman la tónica urbana.

En realidad, muchos de esos elementos aparecen en la producción de la mayoría de los escritores entre el XIX y el XX, y en algunos casos podemos considerarlos como el auténtico núcleo de sus textos, a lo que podría añadirse, atendiendo a las determinantes aclaraciones de Benjamin, que la experiencia misma de lo urbano, tal y como ha sido codificada por el arte, toca los contenidos más profundos de la modernidad<sup>2</sup>.

Sin duda, el artista, el escritor que vive inmerso en el espacio urbano, realiza un incesante proceso de recomposición de su identidad, y a la vez sienta, a partir del reconocimiento de su modernidad, los pilares culturales, ideológicos, ontológicos de su carácter y del sentido de su poética. La fisionomía urbana, el valor real de su constante mutación, es el condicionante más inmediato en la constitución de lo transitorio, fugitivo y contingente en cuanto metáforas de la modernidad, asumidas «universalmente» a partir de finales del siglo pasado<sup>3</sup>. Fue la experiencia visual y sensorial de la metamorfosis del mundo externo, el primer paso en el camino de la transformación intelectual que daría como resultado la fragmentación absoluta de los referentes. La necesidad de simultaneizar en la conciencia múltiples percepciones y espacios, hasta lograr adecuar los modos de percepción de aquella a la fragmentación de lo moderno no puede separarse del estímulo que la radical transformación urbana representa a partir del XIX. Esa transformación, externa e interna, coincide con la forma misma de la literatura contemporánea, (la del verso libre, el *fluent speech*, la asociación analógica, la alteración o ausencia de puntuación y de ordenación sintáctica...) y mantiene su explícita relación con los cambios contextuales sufridos por el

---

<sup>2</sup> W. Benjamin: *Angelus Novus*, Torino, Einaudi 1976, especialmente el capítulo «Alcuni motivi in Baudelaire». Respecto del concepto de modernidad urbana también del mismo Benjamin: *Parigi capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1986 especialmente el capítulo «Teoria della conoscenza, teoria del progresso» (1986:591).

<sup>3</sup> Esta afirmación es evidente paráfrasis de lo sostenido por Baudelaire en su *Peintre de la vie moderne* (trad. italiana: *Scritti sull'Arte. Il pittore della vita moderna*, Torino, Einaudi, 1992, donde entre muchas otras observaciones leemos: «(...) Per il perfetto perdigiorni, per l'osservatore appassionato, è una gioia senza limiti prendere dimora nel numero, nell'ondeggiante, nel movimento, nel fuggitivo e nell'infinito» (1992:285).

sujeto en su progresiva adaptación y captación de lo externo, del medio urbano que sustituye, pero no simplifica, a la naturaleza misma:

Paris change! Mais rien dans ma mélancolie/ N' a bougé! Palais neufs,  
échafaudages, blocs./ vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie./ et mes  
chers souvenirs sont plus lourds que des rocs<sup>4</sup>.

La incorporación del nuevo espacio urbano como elemento de extraordinaria importancia en los textos literarios tiene un origen histórico objetivo obviamente relacionado con la revolución industrial de comienzos del XIX, y alcanza su auge simbólico con la reforma haussmaniana de París que transformó la espacialidad y exterioridad arquitectónicas hasta el punto de alterar sustancialmente en el imaginario colectivo la percepción y valor de la gran metrópoli, generando un caudal de valencias referenciales que fueron inmediatamente percibidas en su preciso sentido y vertidas vivencialmente en los textos. La reforma de Haussman fue encaminada hacia una transformación horizontal de la ciudad, (transformación que imitaron las ciudades-emblema del XIX, como Viena) con el fin de proteger y facilitar su estructuración industrial y mercantil. Fue esta apertura del espacio horizontal y consecuente agilización de la movilidad la causa inicial de un profundo cambio en la asimilación estética y literaria de lo urbano que adopta dos nuevas, incisivas, perspectivas. La primera equivale a la sustitución general de lo circular en favor de lo lineal, causa de una variación notable en la focalización de lo narrado; la segunda, dependiente de ésta, suspende la distancia entre espacios (que la ciudad pre-industrial había mantenido) y determina que el punto de vista de la enunciación refleje en la mayoría de los casos una experiencia de lo externo desde un plano de igualdad horizontal «homodiegética»<sup>5</sup>.

La apertura de los enormes bulevares parisinos, el trazado innovador que plantea una polarización arquitectónica de espacios unidos linealmente, no sólo depura el valor concéntrico de la ciudad antigua, sino que facilita una experiencia

---

<sup>4</sup> Ch. Baudelaire: «Tableaux Parisiens: LXXXIX, Le Cygne» en *Les Fleurs du Mal*, Paris, Armand Colin, 1958:95.

<sup>5</sup> Hay incontables ejemplos para ambas afirmaciones, y son especialmente significativos los de los textos de Zola y del propio Baudelaire, al menos en los *Petits Poèmes en prose*. Los ejemplos son muy rastreables también entre los italianos; Boito y Rebora, en sus poemas dedicados a la ciudad de Milán, adoptan esa perspectiva heredada de los franceses con singular coincidencia: «(...) O tempi irrequieti!/L' umanità cammina/ ratta così che par sovra una china (...)» (A. Boito: *Poesie*, Milano, Garzanti 1987:174); «Ma l'ora ammonitrice/l' ansiosa città non avverte;/ (...) Altra fu la promessa quando acorrenti/ in fremito ci strinse il desiderio/ e lavoranno assenti; /ma questo il premio, o guardar/ scivolato negli incontri/ dell' affollata solitudine!» (C. Rebora: *Le Poesie*, Milano, Garzanti, 1988:35).

total del espacio urbano que se transforma en el primer paso hacia una horizontalidad también social, como apunta Berman:

I grandi bulevards aprendo squarci nei quartieri più miseri, hanno messo i poveri in condizioni di camminare lungo quegli squarci, fuori dai loro quartieri devastati, di scoprire per la prima volta com'è il resto della loro città, com'è il resto della loro vita. E mentre vedono, vengono visti...<sup>6</sup>

La ciudad antigua, residuo del modelo medieval y renacentista, mantenía trazados que obligaban a una representación y percepción aisladas y microscópicas de la realidad urbana. Los lugares-mito (plazas, palacios, tabernas, iglesias, catedrales etc.) eran los segmentos concéntricos de una ciudad que se agotaba en ellos. Esos segmentos, a menudo interiorizados como auténticas fronteras de la identidad histórico-cultural del yo frente a lo externo, eran lo que constituía el tratamiento narrativo de lo urbano. No es casual que en la abundante prosa de finales del XVIII y de comienzos del XIX (es decir la que convive con la revolución urbana y social), especialmente la francesa e inglesa, se repita el desplazamiento iniciático del personaje, que trasciende su aislamiento a través de un movimiento espacial que le aleja de sus zonas habituales hacia el reconocimiento de un nuevo ámbito externo, generándose un fuerte conflicto interior causado por ese re-conocimiento: «La memoria si muta in scoperta (...) ri-conoscere significa conoscere nuovamente»<sup>7</sup>. Vale la pena destacar, como se dirá más tarde, que la cuestión del desplazamiento del personaje, y de su angustioso sentido del extrañamiento, que el reconocimiento de la totalidad del entorno transforma en conciencia, reaparece, con valor y función casi idénticos, en los textos de la «tercera revolución industrial», los del neo-realismo de los años 50 y 60.

No fue evidentemente casual ni fruto de un capricho arbitrario que la política arquitectónica del *percement* que Haussman inventó para toda Europa privilegiara el valor de la movilidad y de la linealidad, generado por necesidades de orden económico y político<sup>8</sup>. Sin embargo, la aceleración urbana, iniciada históricamente ya antes de la reforma haussmaniana, representó la definitiva variación de la percepción misma del tiempo, y las grandiosas revoluciones urbanas

<sup>6</sup> M. Berman: *L'Esperienza della Modernità*, Bologna, Il Mulino, 1985.

<sup>7</sup> G. Steiner: *Vere Presenze*, Milano, Garzanti 1992:23. Respecto del modo del desplazamiento me refiero a ejemplos como los rastreables en *Bleak House* u *Oliver Twist* de Dickens, en muchos de los poemas de *Songs of Experience* de Blake, y podría decirse que «passim» en Balzac.

<sup>8</sup> «Il primato della mobilità e della circolazione, elemento cardine della modernità e fattore di progresso sottolinea l'importanza di una rete urbana di circolazione funzionale della produzione ed il ruolo della capitale come centro di vita politica e amministrativa». M. Roncayolo: *Le città capitali* (a cura di C. De Seta), Bari, Laterza, 1985:137.

y sociales del XIX «literalmente apresuraron el ritmo del tiempo sentido»<sup>9</sup>. La horizontalidad urbana que tendía a unir espacios distanciados en favor de criterios mercantiles e industriales (incluido también el laboral de asegurar una movilidad más eficaz del obrero), constituyó para el hábitat colectivo esa «aventura conscientemente emprendida como algo formidablemente acelerado»<sup>10</sup> e incidió de modo sustancial sobre la identidad del individuo. Simmel, en *Le Grandi città e la vita dello spirito* de 1903, testimonia ya las consecuencias que esa aceleración tuvo en el XX y describe la neurosis del individuo moderno como consecuencia de «l' intensificazione della vita nervosa, proveniente da una rapida e ininterrotta sequenza d' impressioni sia esterne che interne», advirtiendo que esa sucesión y rapidez instantáneas en la percepción de lo real, generaban como consecuencia en el sujeto urbano una «insensibilità alla differenza delle cose, perché il significato ed il valore delle differenze, e quindi delle cose stesse, è avvertito come irrilevante»<sup>11</sup>.

No puede pasarse por alto la importancia de la observación anterior para entender, entre otras cosas, la recuperación simbólica que el fin de siglo hizo precisamente del concepto de la «diferencia de las cosas», reflejado en el valor trascendente que el objeto adquiere con el simbolismo, o en la función de su acumulación fetichista, o descripción minuciosa y «técnica»; de ese mismo objeto en cuanto capacidad distintiva de asimilar lo Bello, hicieron uso los decadentes y entre ellos de forma ejemplar D' Annunzio. El problema de la aceleración y de la percepción centrífuga del entorno al que aludía Simmel está por otra parte indisolublemente vinculado no sólo a la revolución externa del espacio sino al contenido de ese espacio. La aparición de la masa, de la muchedumbre que junto a las mercancías expuestas en el escaparate van a rellenar la linealidad del bulevar, es de hecho lo que da sentido a la horizontalidad del espacio, y es la causa directa de la angustia estética y existencial del escritor. La cuestión de la muchedumbre, de la masa anónima que aparece sin interrupciones a partir de comienzos del XIX en los textos europeos, subraya con mayor intensidad que cualquier comentario arquitectónico todas las consecuencias de carácter social, estético e ideológico que el vaciado urbano implicó: «I borghesi erano come affogati in mezzo al popolo...»<sup>12</sup>.

La muchedumbre que puebla e inunda el espacio urbano es lo que se transforma en el verdadero entorno del artista moderno y la relación que con ella

<sup>9</sup> G. Steiner: *En el Castillo de Barba Azul*, Barcelona, Gedisa, 1992:27.

<sup>10</sup> G. Steiner, (1992: 28).

<sup>11</sup> En F. Choay: *Le città. Utopie e realtà. II*, Torino, Einaudi, 1973:418.

<sup>12</sup> E. Zola: *L'Assomoir*, en *Opere*, Milano, Rizzoli, 1991. Todo el texto es una de las más adherentes transposiciones narrativas de la angustiosa realidad representada por la muchedumbre. Esa misma percepción se encuentra tanto en Pascoli como en algunas de las *Novelle* de Verga y en los textos breves de Fogazzaro.

establece es la clave para entender su relación con lo urbano. El sujeto entre la muchedumbre que conforma lo externo y al mismo tiempo configura la más notable expansión significativa de lo urbano, es un producto del XIX que se encuentra en los cimientos de la percepción estética y del sentido de la funcionalidad textual de nuestro siglo. La dimensión urbana y la aparición de una masa fluyente y horizontal en los espacios imaginarios, son la matriz de la que surge la conciencia «del artista sin aureola» como precedente conciliador del hombre sin cualidades como apunta Benjamin:

Lo sguardo dell' allegorico che colpisce la città. è lo sguardo dell' estraniato. E lo sguardo del flâneur, il cui modo di vivere avvolge ancora di un' aura conciliante quello futuro, sconsolato dell' abitante della grande città. Il flâneur è ancora alle soglie, sia della grande città che della borghesia. L' una e l'altra non l' hanno ancora travolto. Egli non si sente a suo agio in nessuna delle due e cerca un asilo nella folla<sup>13</sup>.

De hecho va a ser la masa urbana, mucho más y con mucha mayor evidencia que el espacio, la que acabará no necesitando ninguna descripción, ya que es presupuesta continuamente en los textos como algo ineludible, una presencia simultánea y constante que conforma el propio yo, y determina la evolución epistémica de la función del arte mismo<sup>14</sup>. Es además la evanescencia del yo diluido en una muchedumbre anónima, fluctuante y móvil, lo que subyace a la asunción de lo huidizo, de lo efímero, lo fragmentario como sinónimos mismos de la única trascendencia, no sólo estética, válida para el individuo moderno, lo que Baudelaire plasmó en sus muy conocidos versos, hoy ya casi un manifiesto, y no por nada dedicados a *une passante*, «*fugitive beauté*».

Por otra parte, la reacción de rechazo frente a esa nueva realidad, que el mismo siglo XIX propuso, es una consecuencia evidente de la asfixia que la masa provoca a la expansión individual. En sus versos «parisinos», el mismo Baudelaire expresa su continuo distanciamiento respecto de su convivencia horizontal con la ciudad y con la masa y establece un juego espacial regido por la oposición alto vs bajo = espíritu vs materia, directamente referido a lo urbano; juego espacial en el que este último concepto sufre una irónica, cruel revisión cualitativa:

Quand, ainsi qu'un poète, il (le soleil) descend dans les villes./il ennoblit le sort des choses les plus viles...» //(1958:92). «Le vieux Paris n'est plus (...)/ Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques./ ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts, (...)//(1958:95).

<sup>13</sup> W. Benjamin (1976:149).

<sup>14</sup> Dice Benjamin (1976:99): «Nei Tableaux Parisiens si può trovare quasi sempre la presenza di una massa (...)». Son también fundamentales las reflexiones contenidas en L. Benevolo: *Storia dell'architettura moderna*, Bari, Laterza, 1983, y en el texto citado de Choay:1973.

En el proceso de recuperación del valor redentor del objeto como ancla de una memoria mítica del pasado y de rechazo de lo urbano moderno, Huysmans y D'Annunzio representaron para la narrativa las apologías de la inversión del *percement* haussmaniano. En el caso del italiano, esto no es evidente sólo respecto del estudiado ejemplo que representa Roma en *Il Piacere*, sino que se extiende a una gran parte de su obra también lírica y teatral<sup>15</sup>. En *Il Piacere*, la definición del espacio sublimado en la memoria estética sufre el mismo tratamiento dado a los objetos, y la cuidada elección tópica opone los externos abiertos, grandiosos y «horizontales», a los cerrados, delimitados, oscuros, afines al refugio introspectivo que el héroe se construye como protección frente al «*tumulto delle inclinazioni contraddittorie*» que lo atenaza:

Non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fòri, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese. Egli avrebbe dato tutto il Colosseo per la Villa Medici (...) La magnificenza principesca dei Colonna, dei Doria, dei Barberini l'attraeva assai più della ruinata grandiosità imperiale (1982:109).

En los textos del XIX y en los estrictamente finiseculares el cambio urbano percibido como tal, en un sentido de mutación incesante e inmediata, causó el tedio paralizante y la dislocación que sufre la voz narrativa en ese espacio. Benjamin en su *Infanzia Berlinese*, apela a la necesidad intelectual de «smarrirsi nella foresta della metropoli», y anticipa con ello otro de los cimientos de la modernidad.

La necesidad de fundirse con el espacio como solución a la angustia, equivale en efecto a la voluntaria suspensión de los referentes espaciales, e introduce otra de las grandes adaptaciones metafóricas de lo urbano: la ciudad-labirinto; en ésta se funden los ejes espacio-temporales y se suspende la nítida oposición interno/externo planteando una perversión del sentido de ambos, y transformándose en la proyección misma del modo de funcionamiento de la

---

<sup>15</sup> Baste recordar el sentido de algunos versos del *Poema Paradisiaco*: «Una statua memore d'assenti/ numi, grandeggia tra i cipressi insigni...». D'Annunzio variará por completo esta postura a lo largo de su obra; y, como es sabido, la desesperada conciencia estética de Andrea Sperelli se transforma, (en 1895 año de publicación de *Vergini delle Rocce*) en la reacción ontológica y política de Claudio Cantelmo que ha sublimado el verdadero sentido de lo urbano hasta hacerlo coincidir con la realidad del Estado: «Per fortuna lo Stato eretto su le basi del suffragio popolare e dell'uguglianza, cementato dalla paura, non è soltanto una costruzione ignobile, ma è anche precaria...riuscirete in pochi, prima o poi, a riprendere le redini per domar de multitudini a vostro profitto. Non vi sarà troppo difficile, invero, ricondurre il gregge all'obbedienza...». (*Le Vergini delle Rocce*, Milano, Mondadori, 1966:327). A pesar de todo, hay que decir que la ciudad anclada en el pasado, decadente y metáfora de la belleza sublime y perdida, es muy difusa en muchos otros textos dannunzianos; aparece, por ejemplo, en el tratamiento dado a Venecia en *La Nave*, y en todo el trasfondo de *La Città Morta*.

conciencia. La consolidación de la incertidumbre existencial, que coincide estrictamente con el cambio de siglo, literalmente deja circular la voz narrativa a través del espacio urbano y viceversa. Lo externo urbano se integra como evento paralelo al de la realidad psíquica, donde el espacio es un trazado cronotópico en el que el pensamiento se estructura con la misma laberíntica libertad que el entorno. Si ello es evidente en *Ulyses*, no lo es menos en el inquietante comienzo que Musil transforma en *incipit* «a modo de introducción» de su «hombre sin cualidades», colocado en una indefinida metrópoli, cuya descripción podría perfectamente coincidir con la de la propia conciencia moderna:

Centenares de sonidos se sucedían uno a otro confundiéndose en un prolongado ruido (...) Como toda metrópoli, estaba sometida a riesgos y contingencias, a progresos, avances y retrocesos a grandes movimientos rítmicos, a inmensos letargos, a colisión de cosas y asuntos, y al eterno desequilibrio y dislocación de todo ritmo, y semejava a una burbuja que bulle en un recipiente (1969:11/12, 1)<sup>16</sup>.

Superadas las reformas del XIX, el espacio urbano del XX sufre otras grandes, objetivas mutaciones. Una es la derivada de la devastación de las guerras, que dará origen a la ciudad esquelética, fantasmal, inquietante en la que se consuma la simultánea aniquilación del individuo y de su entorno. La ciudad bélica es la del escombros real y metafórico, barrida por un viento metafísico que suspende toda identificación externa más allá de una percepción espectral. Quasimodo colgó la poética misma de un sauce azotado por esos tristes vientos, y T. S. Eliot en algunos de los más significativos y conocidos versos de nuestro siglo transforma el viento en la espesa niebla que ha destruido y ocultado el sentido mismo de lo real: «Unreal city,/ Under the brown frog of a winter dawn,/ A crowd flowed over London Bridge, so/ many,/ I had no thought death had undone so many»<sup>17</sup>. La desolación bélica y la suspensión de todo horizonte sobre el que proyectar una visión positiva del resultado de las revoluciones del XIX que se percibe en estos textos, los transforman en realidad en los testimonios más aislables, más históricamente circunscritos, de los de nuestro siglo. Por otra parte, la antítesis contemporánea de la ciudad bélica, la ciudad efervescente, mecánica y «futurista», que opuso al trasfondo metafísico de aquélla un realismo furioso, adolece de la misma limitativa contingencia histórica y deja mínimas secuelas<sup>18</sup>. A ambas se superpone el nuevo renacer económico y sobre todo el «moral» surgido de las cenizas de la guerra.

<sup>16</sup> R. Musil: *El Hombre sin atributos*, I, Barcelona, Seix Barral, 1969:12-13.

<sup>17</sup> T. S. Eliot: *Waste Land* en *Poesie*, Milano, Bompiani, 1961:254.

<sup>18</sup> Uno de los textos más interesantes de la producción futurista al respecto es el de F. T. Marinetti: *La Grande Milano tradizionale e futurista*, Milano, Mondadori, 1969, que representa una completa reflexión sobre el valor estético, arquitectónico y literario de la metrópoli.

La otra metamorfosis urbana es, en efecto, la de la paz, que sobreviene en Europa precisamente tras la II Guerra Mundial y que a la asimilación cultural de la horizontalidad arquitectónica y social, única herencia inmediata que recibe del XIX, añade como un innegable sello identificador y éticamente positivo, el concepto de derecho social y bienestar, fundidos con el sacralizado y fundamental derecho a la libertad individual. Las ciudades de nuevo se alteran arquitectónicamente y su alteración sigue señalando un cambio social, una metaforización de los espacios socioculturales. Los cinturones industriales, los barrios, la nítida oposición entre centros y periferias, se encaminan hacia una inversión del sentido de linealidad y horizontalidad del XIX.

La ciudad readquiere una espacialidad concéntrica, esta vez proyectada en espiral, ya que se extiende verticalmente, y sobre todo recupera el ámbito doméstico, la presencia de una «casa» como una de las más importantes segmentaciones del espacio común, sustentada por la dignificación del adquirido bienestar individual, desde cuya interioridad el sujeto establece la relación, marcadamente defensiva, con lo externo. La casa convive con el engrandecimiento objetivo del espacio urbano, señala una nueva frontera no sólo cultural y social, sino también relacionada con un proceso de marginación introspectiva. (El valor intenso y existencial de esta marginalización se recoge, por ejemplo, en el tratamiento dado por Gadda a la casa en relación con el espacio en la *Cognizione del Dolore*). El artista, a través de la observación y descripción de lo externo y de sus mutaciones desde un nivel extradiegético, se relaciona con el espacio urbano denunciando su objetiva inmanencia histórica, los mecanismos socio-políticos que subyacen a su transformación. El progresivo rechazo de lo externo, surge de una valoración política de la función artística, y el espacio urbano condensa y metaforiza los elementos condenables, la negatividad intrínseca a una relación establecida sobre mecanismos productivos, disociados de la relación con la modernidad o el progreso, y asumidos como símbolos de un devenir social que la memoria histórica condena. Es precisamente la poderosa presencia de esa «memoria histórica» la que da origen a un paralelo proceso de desintegración de lo urbano en la dimensión del anonimato social y existencial. La masa, que sufre este proceso de alejamiento vertical, se distribuye en los segmentos en los que se atomiza el espacio urbano, y la casa, el barrio..., independientemente del nivel social que representan, son espacios anexionados marginalmente, y habitados marginalmente por una muchedumbre indiferente respecto de una ciudad centrífuga y ajena, valorada como un hábitat inhumano: «Tutto un gran accerchiamento attorno a Roma, tra Roma e la campagna, intorno intorno, con centinaia di migliaia di vite umane che brulicavano tra i loro loti, le loro casette di sfrattati o i loro grattacieli»<sup>19</sup>. Esta percepción

<sup>19</sup> P. P. Pasolini: *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti, 1955:191.

del espacio urbano como de algo hostil, alejado de la zona protegida por el yo, repercute también sobre la consideración y función de las áreas urbanas concebidas para el bienestar del sujeto, como por ejemplo la muy significativa del parque público que, en realidad se transformará en los textos en el espacio más oscuro, la vertiente nocturna en un sentido metafórico del «subconsciente de la ciudad» que proyectará sobre ese espacio colectivo las contradicciones más ocultas de la realidad urbana<sup>20</sup>.

La verticalización urbana, su incesante agrandamiento, y la segmentación de sus espacios, transforman la focalización en las enunciaciones narrativas. La perspectiva heterodiegética reproduce a menudo la visión vertical, la de la «altura» impuesta, no sólo por la elevación de los edificios en los que se vive, sino por el substrato ideológico y crítico que encierra una posición disyuntiva, una perspectiva «superior» y diferenciada respecto de la evolución de lo externo, como demuestra la difusa y codificada imagen de la masa remota, transformada en un punto insignificante en el espacio, o reducida a «enjambre» en continuo y caótico movimiento (sensiblemente distinta al «río» que la muchedumbre formaba en el XIX). Por otra parte, con el fin de recomponer la extensión y agrandamiento del espacio, los personajes deben necesariamente realizar incursiones cognitivas hacia lo externo, desplazamientos que ofrecen cortes visuales y experiencia del espacio. Lejos de obtener una recomposición unitaria de lo urbano, estos viajes, como sucedía en el periodo realista, sustentan un proceso de extrañamiento y refuerzan la conciencia de aislamiento e incomunicación con el medio. Los personajes de los ciclos romanos de Pasolini emprenden auténticas catábasis que les llevan desde la periferia hasta los centros antiguos y nuevos. El espacio urbano propone nuevos trayectos simbólicos que el sujeto debe recorrer para la identificación de sí mismo, y a través de los que, una vez más, el artista establece una relación refractaria, un nivel narrativo marcadamente extradiegético:

E passato Tiburtino, ecco Tor dei Schiavi, il Borghetto Prenestino, l'Acqua Brullicante, la Maranella, il Mandrione, Porta Furba (...) Altri centinaia de centri come quello lì al Tiburtino: con un mare di gente sotto al semaforo, che mano a mano andava sparpagliandosi nelle strade attorno (...)//. «Guardava con aria indifferente quelli che stavano ancora lì, nelle casette degli sfrattati, o magari alla Piccola Shangai, trucidati morti di fame, che se ne andavano a fette in

---

<sup>20</sup> Este hecho ya era advertido por Louis Aragon en 1922. En *Il Paesano di Parigi*, Milano, Il Saggiatore, 1982 leemos: «Poi scende la notte, e i parchi si sollevano. Come un uomo che, addormentatosi in treno, ballonzola, e la mano gli pende, e ben presto tutto questo gran corpo, dimentico della velocità del conoglio, finisce per piegarsi nell'immobilità del sogno, così la morale urbana subito vacilla sotto gli alberi». Al texto de Aragon podrían añadirse infinidad de otros ejemplos que redundan en la utilización de variante oscura del parque, baste pensar en Moravia, Pasolini o Gadda.

giro, scannati, in cerca del soldo. Era l'ora della fine del lavoro: gli autobus cominciavano a arrivare carichi coi mucchi di gente ai predellini...<sup>21</sup>.

A partir de finales de los años 60, el espacio urbano dibuja su más radical transformación. Engrandecida vertical y horizontalmente, la ciudad, como muy bien nota Calvino en *Le Città Invisibili*, extiende sus límites hasta perderlos de forma grotesca: «Dove le forme esauriscono le loro variazioni e si disfano, comincia la fine delle città. Nelle ultime carte dell'atlante si diluivano reticoli senza principio né fine, città a forma di Los Angeles, a forma di Kyoto-Osaka, senza forma». Unida a esa disolución referencial del espacio objetivo, la nueva modernidad plantea precisamente la cuestión de la caída de los referentes globales. Saturada culturalmente, tras haber perdido su confrontación con la inmanencia histórica, la post modernidad asume su derrota. De hecho, en la relación del artista con lo urbano, los resultados coinciden ontológicamente con el sentido del mal, cuya fuerza devasta la capacidad reactiva y tiene una relación directa con los textos más actuales:

L' inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce ne è uno è quello che è già qui, è quello 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 a non vederlo più<sup>22</sup>.

## 2. LA «ALDEA GLOBAL»

En los textos más significativos anteriores a los años 80, a pesar de las notables y cuantiosas diferencias, el espacio urbano mantenía una entidad objetiva descriptible no sólo por exigencias «neo-realistas», sino por la todavía poderosa presencia de la conciencia subjetiva del narrador que definía una más o menos aislable oposición entre externo e interno a partir de una correferencialidad espacial. Los textos testimonian la definitiva adopción del punto de vista vertical en la enunciación de lo narrado<sup>23</sup>, y van asentando la nueva conciencia de anonimato, la imposibilidad de romper la invisible frontera que rodea al sujeto dentro del espacio urbano en el que convive<sup>24</sup>. Sin embargo, aun dentro

<sup>21</sup> P. P. Pasolini: *Una vita violenta*, Milano, Garzanti, 1959:175, y (1955:192).

<sup>22</sup> I. Calvino: *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1978.

<sup>23</sup> «Liverani abitava al penultimo piano di un grattacielo che in alto si espandea come un fungo (...) Dagli oblò del corridoio, in certi giorni d'inverno, non si vedeva nulla, e la nebbia in basso diventava uno strato di nuvole, da cui il grattacielo emergeva come un faro». (G. Pontiggia, *Il giocatore invisibile*, Milano, Mondadori, 1978:73)

<sup>24</sup> «La folla di persone giovani viene avanti come un torrente intralciato di tronchi e massi affioranti, appena finita la transenna si riversa nella strada e la invade fino al mio marciapiede.

de la negatividad general que metaforiza la metrópoli como gigantesca tierra de nadie, la percepción del espacio urbano arroja una relación establecida sobre referentes reales, cultural y localmente determinantes<sup>25</sup>.

Ésta es tal vez la más radical innovación aportada en los últimos tiempos y representa probablemente la última y espectacular metamorfosis del espacio urbano encauzado hacia la progresiva desaparición del referente propio, del límite distintivo que constituye su forma, sintetizado en el complejo concepto hiponímico de «aldea global». Este concepto conforma una percepción culturalmente inespecífica que tiende a una repetición de modelos bastante notables, hasta el punto de que los perfiles de las ciudades (los célebres *skylines* que delinean una de las más inmediatas y extendidas percepciones contemporáneas de la urbe) se caracterizan por un elemento coincidente, el rascacielos, que en el imaginario colectivo recrea un tópico espacial que sustituye en un proceso de asimilación al monumento de antaño (las «Twin Towers» en Nueva York han suplantado simbólicamente a la Estatua de la Libertad, o las «Torres KIO» y «Picasso» en Madrid desplazan a la Cibeles). Estos perfiles urbanos son cada vez más semejantes entre sí, y el propio hecho de asimilar la urbe a través de una «alzada» en perspectiva, restringe evidentemente el interés de la percepción de lo interno. Dicho de otra manera, el espacio urbano adecua su estructura a un nuevo hábito de la conciencia que da prioridad a la imagen como solución inmediata, y a menudo única, de la vivencia. A ello hay que añadir el hecho, sin duda notable, de la extensión planetaria de las grandes multinacionales que hacen que todas las metrópolis contemporáneas tengan paisajes repetitivos, debido a la implantación de las mismas cadenas comerciales, que exponen las mismas mercancías y difunden los mismos productos y marcas a través de estructuras de mercado que son voluntariamente idénticas. A menudo esas repeticiones del paisaje metropolitano se dan no sólo entre ciudades, sino dentro de una misma ciudad, y se intensifican en los llamados lugares «de ocio», los probables sustitutos del bulevar decimonónico.

La hostilidad del medio urbano está directamente relacionada con su pérdida de identidad, y la completa dislocación y saturación de posibles referentes,

---

(...) C'è questo fondo di indifferenza attiva in quasi ogni sguardo, in quasi ogni gesto che si unisce al generale dispendio di energia meccanica. Non mi sembra affatto di essere meglio degli altri: è l'idea di vedere i miei difetti moltiplicati per centinaia di volte che accentua la mia insofferenza e la riflette tutto intorno». (A. De Carlo: *Due di due*, Milano, Mondadori, 1989:10.)

<sup>25</sup> Respecto del sentido estético y cultural de los movimientos más vanguardistas que asumen el espacio urbano (anglosajón) como dominante y referencial en los productos artísticos sobre todo a partir de los 70, hay observaciones valiosas en el ensayo de Greil Marcus, *Tracce di Rossetto (percorsi segreti nella cultura del Novecento dal dada ai Sex Pistols)*, Milano, Leonardo Editore, 1989, y especialmente los capítulos «Il crollo dell'arte di ieri», pp. 256 y ss., y «L'asalto a Notre Dame», pp. 338 y ss.

causan contradictoriamente la pasiva búsqueda de modelos, identidades no sólo tópicas que asumir para colmar los grandes vacíos que la homologación planetaria crea. Cuando los modelos dejan de ejercer su función, a la que subyace una ilusión de identidad, surge la necesidad «vital» de marcar subjetivamente, a través de cualquier recurso, un entorno y una realidad ontológica física y culturalmente informe. En este sentido cabría interpretar la violencia extrema, aparentemente gratuita que sustenta las propuestas estéticas de muchos de los nuevos productos culturales, y en este sentido se actualizan las proféticas observaciones de Steiner sobre el conflicto del artista:

(...) la megalópolis cuya incontrolable división celular y expansión amenaza con ahogar buena parte de nuestras vidas. De ahí que se defina un nuevo e importante conflicto, el conflicto entre el individuo y el mar de cemento que en cualquier momento puede asfixiarlo. El infierno urbano, con sus hordas de habitantes sin rostros, obsesiona la imaginación (...) Un hombre debe dejar su marca en la inmensidad indiferente de la ciudad pues de otro modo quedará excluido y reducido a esos harapos flotantes que obsesionaban a Baudelaire<sup>26</sup>.

De las muchas propuestas literarias que la más inmediata contemporaneidad ofrece en Italia, sólo una parece haber asumido como núcleo de sus textos el problema que la nueva post-modernidad plantea al escritor desde la perspectiva de la globalización referencial y de la transformación urbana.

La aldea global de los «caníbales»<sup>27</sup> es el resultado de una hiperasimilación de la realidad socio-cultural de este final de siglo, en el que la forzada dimensión 'planetaria' del entorno refleja, y al mismo tiempo causa la progresiva aniquilación del individuo, su alejamiento de toda posibilidad de establecer una relación analítica con lo externo, porque ese externo (que incluye al «otro») se

---

<sup>26</sup> G. Steiner (1992:36)

<sup>27</sup> El nombre del grupo nace del periodismo y fue utilizado por primera vez de modo «institucional» con motivo de la publicación de la antología de textos *Gioventù Cannibale* publicada por Einaudi en 1996. Además de muchos otros denominadores comunes, los caníbales comparten generación cronológica, son todos menores de treinta años, y sin duda utilizan en sus textos fuertes dosis de violencia (lo que les ha valido el apodo de grupo), rebajada hasta extremos de necesidad fisiológica, resultado de un instinto acrítico como el comer o el respirar. El verdadero canibalismo de los textos debería rastrearse en ese sentido, y añadirse al hecho de que cualquier otro aspecto de las existencias de estos personajes responde también a un aparentemente estúpido sentido de la autoafirmación falto de cualquier referente de orden moral, intelectual etc. Aldo Nove comienza su última novela *Superwobinda*, Torino, Einaudi 1998 afirmando: «Ho ucciso i miei genitori perché usavano un bagno schiuma assurdo, Pure & Vegetal». Hay que decir que la actitud «canibal» esconde, en realidad, una trágica conciencia autodestructiva sostenida sobre una ironía implacable. Al grupo pertenecen unos ocho o diez escritores entre los que destacan el citado Aldo Nove, probablemente el «fundador», Carlo Lucarelli, Niccolò Ammaniti, Chiara Zocchi, Tiziano Scarpa, Isabella Santacroce.

ha extendido sin límite, precisamente hasta el punto de no hacerse perceptible. Uno de los personajes más inquietantes de los creados por estos escritores, el protagonista de la novela *Almost Blue*<sup>28</sup>, es significativamente ciego.

Los textos «caníbales», sin excepción, acusan la incontenible extensión de lo urbano como la consecuencia directa e imparable de exigencias de orden exclusivamente económico, regidas por la lógica del consumo. Esta perspectiva es la que sustenta la nueva función metafórica del espacio externo, planetario, respecto del que se establece una renuncia a cualquier actuación crítica de la conciencia, transformada en un producto más de un universo enteramente percibido como tal. La constatación que hacen estos textos trasciende, por ello, la valoración de la función artística, para proponer una cruel reflexión sobre el sentido mismo de la existencia en el gran mercado al que se ha reducido el mundo. El pasivo desdén, la supresión de límites morales, la indiferencia respecto del otro, la violencia, posturas que reflejan los protagonistas de estos textos, y que podrían recordar rasgos del superhombre decadente, se rigen en realidad por una desesperada conciencia de subhombres, de «superesclavos», que parece surgida de una inquietante posibilidad contenida en el pensamiento de Nietzsche:

Mientras que toda moral noble nace de un triunfante sí dicho a sí mismo. la moral de los esclavos dice no, ya de antemano, a un 'fuera', a un 'otro', a un 'no-yo'; y ese no es lo que constituye su acción creadora. Esta inversión de la mirada que establece valores —éste necesario dirigirse hacia fuera en vez de volverse hacia sí— forma parte precisamente del resentimiento: para surgir, la moral de los esclavos necesita siempre primero de un mundo opuesto y externo, necesita, hablando fisiológicamente, de estímulos exteriores para poder en absoluto actuar, —su acción es de raíz reacción<sup>29</sup>.

El rechazo de los «caníbales» establece efectivamente la oposición «actuación vs reacción», en términos de antagonismo estético y existencial, en los que la primera corresponde a la libertad intelectual del sujeto y la segunda surge de una conciencia «vencida», cuyo rechazo de lo externo no es más que un resentido reconocimiento de inferioridad frente a éste, un reflejo del horror por la incontrolable tendencia a la mimesis con un entorno que impide toda actuación que no sea una reacción «fisiológica» en el sentido de mecánica, involuntaria y sobre todo inútil, más allá de las necesidades de la estricta supervivencia. En este sentido la dimensión planetaria de lo externo amplía el valor trágico del planteamiento, y hace explícito el aturdimiento de la conciencia individual incapaz de situarse críticamente frente a la inabarcable metáfora expresada por la aldea global. La reacción se revela en este contexto como una constatación apática de no-voluntad.

<sup>28</sup> C. Lucarelli, *Almost Blue*, Torino, Einaudi, 1997.

<sup>29</sup> F. Nietzsche: *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, 1979:50.

La aldea global penetra los textos «caníbales» a través de la importante variación respecto de la narrativa anterior que consiste en la eliminación de la conciencia como rectora de toda posible oposición entre externo e interno, no en el sentido de la absoluta introyección psíquica, sino en el de renuncia a «actuar» una ordenación de lo real a través de categorías inteligentes. De hecho, mundo físico y mundo espiritual trazan dos segmentos superpuestos de una idéntica realidad, de una inmanencia absoluta, relativo a la cual el sujeto se percibe como un objeto. Los sujetos de estos textos son en ese sentido de una estupidez aterradora, una nueva metaforización de su rebajamiento «objetual», y del desgaste intrascendente que representa su existencia.

El plano vinculado formalmente a lo exterior, recoge los ecos interdiscursivos ya mencionados y subraya la globalización planetaria antitética a la urbana, regida por una intrascendente remisión al sistema del consumo al que se aludía («Oggi è il 4 luglio 1997. Sono all'Ikea di Cinisiello Balsamo...» Nove, 1997:183). Los personajes de los textos desconocen su entorno, incluso el de su propia ciudad, y no tienen experiencia vivencial directa:

Allora, accendo lo scanner e ascolto le voci della città. Io, Bologna, non l'ho mai vista. Ma la conosco bene, anche se probabilmente è una città tutta mia. E' una grande città: almeno tre ore. L' ho sentito una volta che mi sono sintonizzato sul CB di un camion e l' ho seguito per tutto il tempo che è rimasto nel raggio del mio scanner (Lucarelli, 1997:10).

A menudo este desconocimiento les lleva a confundir el entorno con áreas cuyos trazos son intercambiables e inespecíficos, y cuyo referente no es geográfico, y ni siquiera cultural<sup>30</sup>, o a oponerlo a otra realidad, también desconocida, que arroja el mismo vacío, la misma incapacidad de asimilar la vivencia:

Una cosa che è completamente diversa dall' arrivare al tuo residence a Puerto Plata, a Santo Domingo, è il mitico mondo della Svizzera. Questo io lo so perché è abbastanza vicino alla Svizzera che abitavo da bambino. Era lì che mio padre faceva la benzina alla Simca 1000 che avevamo comperato a rate nel 1968. Infatti quella vicinanza alla Svizzera, al modo di essere che è tipico della Svizzera, fin da

---

<sup>30</sup> «Io, fino ai dieci anni all' America non ho pensato mai. Ogni tanto guardavo film western, e sapevo che quella era l' America di un tempo che è ormai passato. A undici anni, avevo i soldatini Atlantic con l' esercito surista e quello nordista. Erano di plastica molle e se gli mordevi la testa diventavano deformati mostruosi. Il lunedì vedevo film dove c' erano americani che andavano da tantissime parti. Grattacieli. L' idea che avevo dell' America era che ci fosse moltissima gente, e inoltre fossero in guerra con la Russia, una guerra silenziosa che adesso non esiste più. (...) L' America, è piena di cose che qua pensi soltanto e là ci sono, che è come se si irradiano piano dappertutto fino a che spariscono del tutto, è come il centro dell' impero di 'Guerre Stellari?', è fondamentalmente qualcosa di bellissimo» (Nove:1997:198/201).

piccolo era per me la stessa cosa della notte, che quando arriva non smette mai di farmi pensare alle cose sull'esistenza che dappertutto non capisci. (Nove, 1997:43).

El sustancial desconocimiento externo se funde al idéntico y más inquietante desconocimiento interno, a la falta de experiencia consciente del yo, dando origen a un universo cognitivo deformado de forma grotesca, una «reconstrucción desfigurada de la naturaleza» como apunta Bachtin. En efecto, la aldea global, como el propio yo, son metaforizadas como el resultado de una experiencia dominada por la disgregación y desfiguración de lo real, y se constituyen a través del recurso irónico y grotesco como aspecto significativo común a todos los «caníbales», el que más profundamente se relaciona con el punto de vista de la narración, dando un valor de significado a la banalidad de lo narrado. El recurso a lo grotesco representa siempre, ya de por sí, una deformación risible que se diferencia de lo cómico por la diversidad que compone el referente, en el que se mezcla lo trivial y material de la esfera de la inmanencia, con lo abstracto, relacionado con la esfera de lo trascendente, de lo moral. Eso es lo que impide la «risa abierta», la reacción cómica inmediata, ya que la deformación grotesca descubre aspectos inquietantes que subyacen precisamente a la elección plurirreferencial de lo caricaturizado. Lo grotesco de hecho, expresa una tensión trágica, que intenta rebajar pero no suspender, y frente a la cual la ironía recobra su sentido etimológico de «distancia», no de eliminación de ese núcleo. En los textos «caníbales» este modo se instituye como fundamental a través no sólo de los recursos propios, sino en ampliaciones que afectan a todo el sistema y que parten de la suspensión de la capacidad consciente de elaborar la percepción. Al respecto, según propone Agosti<sup>31</sup>:

si dovrà aggiungere che l'enunciazione non si da mai in termini neutri ma si trova associata ( o per lo meno bisogna pensarla associata) a due 'soggetti del sapere': un Soggetto del sapere collocato nell'Io e un Soggetto del sapere collocato nel Mondo, vale a dire rispettivamente un Osservatore e un Informatore. Dalle relazioni che questi due soggetti intrattengono con l'Enunciatore —attraverso le procedure di *débrayage-embayage*— sarà possibile ricostruire quello che è il punto di vista del romanzo.

A raíz de estas observaciones, el procedimiento narrativo de los textos es asimilable al del «realismo subjetivo» en el que «l'Osservatore è in posizione di *embayage* (congiunzione unaria) con l'Enunciatore, mentre l'Informatore è in posizione di *débrayage* (disgiunzione eterogenea)» (Agosti, 1994:24).

El «informante» de estos textos, la voz de la enunciación más cercana al Mundo establece efectivamente una relación disyuntiva, ya que no tramita —más que *in absentia*— la valoración negativa que la enunciación de hecho realiza:

<sup>31</sup> S. Agosti: *Critica della Testualità*, Bologna, Il Mulino, 1994:24.

Mi alzo. Ho improvvisamente fame. Apro la porta a vetri che da sulla terrazza. Esco. La città si stende intorno scura e silenziosa. Poche luci in lontananza rompono la monotonia dei palazzi bui. Più dietro ancora, la sagoma delle montagne innevate comincia a schiarirsi. Che freddo! Rientro<sup>32</sup>.

La *disgiunzione eterogenea* causa su efecto textual en el «observador» que debe descodificar y transformar en valoración del yo ese mundo que en cuanto conciencia desconoce, y respecto del que carece de una categoría experimental ordenadora. De hecho, reduce su función de objeto del saber a una enunciación grotesca, una desvirtuación disgregante «unión de objetos imposible en principio tanto en la naturaleza como en nuestra experiencia cotidiana, con una gran insistencia en el aspecto material» (Bachtin), donde lo material en estos textos soporta toda la intensificación irónica, y establece explícitas conexiones entre el estado de incapacidad de valoración crítica y la metáfora que implica el entorno:

I giovani devono stare uniti. Prendere le stesse cose. Adesso siamo solo io, Michela e Giuseppe. Piazza delle Fontane è sempre piú triste. Ci guardiamo negli occhi e sappiamo di avere in tasca un rimedio per i dolori mestruali. Giuseppe, che fuma molto, con Neocibalgina può fumare anche tre pacchetti al giorno, gli passa. (Nove, 1998:115).

La carencia de actividad crítica, de filtro consciente entre externo e interno, se refleja también en la función otorgada al objeto. Los textos reproducen listados enteros de objetos que lejos de establecer una línea fronteriza entre la libertad electiva del yo y la homogeneidad externa, acaban integrados en la misma grotesca globalidad, pierden todo valor redentor y protector, (en este sentido son inversamente proporcionales al objeto decadente), y se transforman también en «productos» de la más estricta contemporaneidad. Su uso es metáfora de incapacidad electiva, de la no-voluntad derivada de la mecánica asimilación de lo externo. El objeto es colocado en relación directa con el entorno global, y su uso se establece como predeterminado por la «aldea», respecto de la que se transforma en un asidero referencial tan informe como la exterioridad anónima y confusa a la que pertenece:

In aeroporto, è come se in pratica non ti trovi da nessuna parte ancora, tu ti ci stai avvicinando piano piano, e prima di arrivarci cammini sulle piastrelle lucide, sali e scendi sulle scale mobili, compri le sigarette la Coca-Cola la Fanta 'Panorama' 'Tuttosport' le caramelle golia il dopobarba e centinaia di persone passano e continuano a passare...(Nove, 1998:29).

La eliminación de límites entre externo e interno, y de suspensión crítica respecto de ambos, está también metafórica en la relación con la masa, que

---

<sup>32</sup> N. Ammaniti: *Branchie*, Torino, Einaudi, 1997:18.

comparte con todo el resto el rasgo de aniquilación nihilista y cuya presencia es uno de los elementos intertextuales más notables en relación con la función urbana. También en sus descripciones la enunciación es grotesca y la narración intensifica formas retórico-formales en las que abundan las hipérbolas, las hipóstasis, «perversiones» metonímicas, que obligan a una continua «manipulación semántica», como es propio de toda construcción narrativa que busca una modalidad de identificación irónica, según propone Jauss. La masa sigue un proceso de indefinición paralelo al del espacio urbano; la hostilidad del yo frente a ésta es consecuencia de la completa pérdida de comunicación, que afecta al proceso de reconocimiento cultural, origen del vacío absoluto, ontológico, el único frente al cual los textos evitan el tratamiento irónico.

Lo urbano global, en sus extensiones propias (el objeto, la masa...) va conformando una nueva post-modernidad, en la que la experiencia intelectual, la reflexión estética, la valoración de la relación del sujeto con lo otro, como exigencias fundamentales del pensamiento, incluso del «débil», han sido íntegramente suplantadas por una saturación, existencial y cultural, que lleva al aniquilamiento. Las narraciones a las que nos referimos focalizan una nueva relación del escritor con el entorno supra-urbano, con la aldea global en la que la intensificación incontrolada del estímulo externo ha destruido la capacidad de asimilación y reconstrucción cognitiva, y por lo tanto ha destruido el sentido mismo de la función intelectual en su capacidad de transformar los materiales que experimenta:

---

Gli stimoli e i suggerimenti si fanno sempre più meccanici e collettivi. La musica e la letteratura, rese così facilmente accessibili dal mezzo elettronico, rimangono quasi sempre fenomeni esteriori. Qui la differenza si situa tra 'consumo' e 'ingestione'. Il pericolo è che il testo letterario o la musica perdano ciò che i fisici chiamano la massa critica, quella potenza implosiva che esercitano nelle camere di risonanza dell'io (Steiner, 1992:23).

Todo lo externo, la aldea global que se asimila «fisiológicamente» al sujeto, penetra a través de esa ingestión a la que se refiere Steiner. El escritor toma conciencia de la sustitución de su función por la de una nueva conciencia colectiva, la televisión, la auténtica «voz narrativa» de estos textos, que modeliza no sólo los modos de expresión, sino la comprensión y recepción del mundo<sup>33</sup>. Su

---

<sup>33</sup> Los dos libros más emblemáticos del grupo, *Wobinda* y *Superwobinda* de Nove, cierran muchos de los reducidísimos capítulos que componen su estructura cortando las frases finales en medio de su enunciación, sin llegar a completarlas, en una explícita referencia al hábito del zapping:

«Io compero i würstel al formaggio americani, i filetti di sogliola, le mozzarelline, delle scatole di bicarbonato, la farina integrale, le pile per lo stereo, dieci pacchi di caffè, le rav ompero i bicchieri di nutella, i...» (Nove, 1997:122).

capacidad de reproducción y captación directas de hechos y sentimientos se yergue como una «conciencia externa» eficaz más allá de cualquier necesidad de experiencia cognitiva o vivencial. Es el más angustioso descubrimiento del artista, que ve resuelto el problema de la «verdad» de lo real a través de la mediación de un objeto que escapa a su capacidad de transformación metafórica del mismo:

Tutti pensano ai morti. Anch'io. Ho vent'anni. Passando tra la gente, mi vedevo le macerie ed ero triste. Ma meno che guardando la televisione, perché alla televisione tutto sembra più vero, e i collegamenti sono immediati, la strage ti entra in casa all' improvviso, non c' è calcolo (...) La sera in cui esplose la bomba in Via Palestro anche in altre parti d' Italia erano scoppiate delle bombe. Giravo tra i canali per capire. (Nove, 1998:28/29).

A través de esa nueva conciencia, el espacio urbano se ha transformado en un mundo sin fronteras que entra «fisiológicamente» en el sujeto. La conciencia «objetual», externa y colectiva, representada por la televisión simplifica las oposiciones de lo real, sintetiza el mundo interno y externo en una imagen directa que desplaza a la experiencia, como el «hecho» al significado. En ese sentido la televisión se transforma en la nueva «ventana» que los textos abren al mundo, a través de la cual no se experimenta lo real, sino la mediatización de una irrealidad verosímil que no deja huella en la conformación del sujeto, al no instituirse ni como experiencia, ni como memoria vivida, ni como evento psicológico:

Considerato che ora ho un televisore ventiquattro pollici subacqueo posso veder il Ruanda in fondo alla piscina (...) Posso vedere il Ruanda quando vado a Milano con la mia Cherokee (...) il Ruanda è un fiume impressionante di parti del corpo tagliate a colpi d' accetta che durante il TG4 si vede distintamente dall' elicottero (...) Quando vado in montagna con il mio televisore da polso ogni tanto mi fermo ad ammirare il paesaggio, mangio qualcosa e guardo il Ruanda (Nove, 1998:58/59).

La única solución planteada por estos textos apela a una recuperación de los espacios subconscientes como un camino de negación de lo real. La reacción de los sujetos, cuando se da, lo hace en las zonas oníricas, alucinatorias, las que escapan de todo control consciente. Con relación al tema urbano, estas «salidas» equivalen a menudo a la recuperación de un espacio antitético a la aldea global, secreto, oculto, salvado de la conciencia colectiva a través de la mediación de un sujeto onírico dotado de voluntad:

---

La mayoría de los personajes adopta, además, una expresión mimética, confusa y pasiva respecto del habla de la televisión.

Ci sono strade, nel centro di Bologna, che hanno un'anima nascosta e puoi vederla solo se qualcuno te la mostra. C'è una strada nel centro di Bologna che ha un buco sotto un portico, una finestrella quadrata che sembra scavata nel muro di una casa, coperta da uno sportello di legno (...). È il centro di Bologna, il centro di una città di terra, ma basta dare un colpo allo sportellino di legno che questo si apre e mostra un fiume, un corso d'acqua con case a picco, rosicchiate dall'umidità, e barche attaccate ai moli... (Lucarelli, 1997:162/163).

Sin embargo, en términos generales, los textos plantean obsesivamente el problema de la dilatación absoluta del entorno, como marco para establecer una relación primaria que identifique la conciencia en oposición a la materia. En ellos, la «muerte de Dios», y la del sujeto, es seguida por la no menos grave muerte del espacio, la metáfora que sostenía la posibilidad de localización. La desaparición del contorno que el hábitat urbano representaba para la actividad intelectual del hombre, equivale a la desintegración de su propia capacidad de situarse en algún punto de una aldea laberíntica y desconocida, que representa el nuevo, caótico espacio que ha superpuesto y borrado los límites físicos y psíquicos, y pone al sujeto frente a una desoladora e integral desorientación:

Mucho se ha dicho sobre el desconcierto y la soledad del hombre después de haber desaparecido el cielo de la creencia activa. Conocemos la vacuidad neutra de los cielos y los terrores que ésta acarrea. Pero bien podría ser que la pérdida del infierno constituyera una dislocación más grave. Bien podría ser que la mutación del infierno en metáfora hubiera dejado una formidable brecha en las coordenadas de localización, de reconocimiento psicológico en el espíritu occidental. (Steiner, 1992:78).

La calle ensordecedora en la que paseaba el individuo moderno de finales del XIX, ha reducido su dimensión y su ruido «humanos» a un tremendo silencio, tal vez emparentado con otro, más sideral:

Cessano di colpo le voci che corrono sulle strade, troncate all'improvviso. La mia città ha un perimetro netto, definito dal silenzio, un bordo, come quello di un tavolo sospeso nel nulla. Oltre il bordo c'è un abisso che le inghiotte, più nero del nero. E vuoto. (Lucarelli, 1997:10).