

**Universitat Autònoma de Barcelona
Facultad de Letras
Departamento de Filología Española**

TESIS DOCTORAL

La última frontera de la novela

El espacio metropolitano de Balzac a Ballard

por Emiliano Ilardi

Director: Prof. Enric Sullà

Barcelona, 2004

Índice

Introducción

I La ciudad de los lugares

1.1. *Illusions perdues*: un título ambiguo; 1.2. La mirada desarraigada; 1.3. La mirada encantada; 1.4. El caso y la ocasión; 1.5. La dialéctica de los lugares; 1.6. El heroísmo del arribista; 1.7. El romanticismo del arribista; 1.8. La mirada desencantada; 1.9. ¿Infinitas posibilidades? 1.10. La metrópolis postfordista; 1.11. Los valores del mercado; 1.12. La disyuntiva de la metrópolis.

II Todos en la ventana

2.1. Escape del espacio público; 2.2. La ciudad de las fantasmagorías; 2.3. Romanticismo político; 2.4. Entre horror y fascinación; 2.5. Un surrealista en la trinchera; 2.6. La movilización total; 2.7. La ciudad como zona de guerra; 2.8. El individuo de las fantasmagorías vuelve a la calle; 2.9. El espacio surrealista.

III El lado oscuro de la ciudad

3.1. Un individuo en la guerra; 3.2. De la desmitificación de la guerra...; 3.3...a la desmitificación de la ciudad; 3.4. La ciudad vista desde abajo; 3.5 El *Voyage* como novela de acción; 3.6. La historia de Alvaro; 3.7. Ciudad y movimiento; 3.8. La ambigüedad de Pasolini.

IV La ciudad sin lugares

4.1. Las ciudades postmodernas; 4.2. De la destrucción del lugar...; 4.3...a la disolución del lugar; 4.4. Catálogos de ciudades; 4.5. El investigador frustrado; 4.6. En busca del Tristero; 4.7. El ciudadano postmoderno. 4.8. Sincretismos; 4.9. Fuera de la autopista.

V La ciudad prisión

5.1. Los riesgos del nomadismo; 5.2. Todos en prisión; 5.3. Fin del espacio público y novela; 5.4. Chispas psicópatas de narración; 5.5. Consumo y militarización; 5.6. La ética del pollo Amadori; 5.7. Un virus en el *software* del consumo; 5.8. El punto de vista del sociópata; 5.9. Libros de sangre; 5.10. Las ilusiones del sincretismo cultural.

Bibliografía

Agradecimientos

Quiero expresar mi agradecimiento a las personas cuyo apoyo y ayuda han sido fundamentales para llevar a cabo este trabajo.

Gracias a Fabio Tarzia por las numerosas conversaciones mantenidas sobre la función de la literatura en la época actual durante los largos y aburridos viajes de Roma a la Universidad de Urbino. Agradezco a Cristina Bendicho que me introdujera a los misterios de la gramática y ortografía de la lengua española. Gracias a Massimo Canevacci, profesor de Antropología en la Universidad de Roma “La Sapienza”, por leer el segundo capítulo y por mostrarme una nueva manera de entender la antropología urbana. Un agradecimiento para Giovanni Ragone, profesor de Sociologia dei Processi Culturali en la Universidad de Urbino “Carlo Bo”, por la amistad y el apoyo que siempre me ha demostrado y por haberme transmitido la necesidad de una mediología de la literatura. Y, finalmente, doy mi más sincero agradecimiento a Enric Sullà profesor de Teoría de la literatura en la Universitat Autònoma de Barcelona y director de esta tesis, por su confianza en este trabajo y por animarme siempre, sobre todo en los momentos de dificultad; por poner orden en mis ideas y por enseñarme que también conceptos difíciles se pueden (y se deben) expresar claramente sin recurrir a oscuros artificios retóricos; por realizar un seguimiento continuo y minucioso en cada etapa de esta investigación y por efectuar también una gran revisión lingüística y gramatical ya que quien escribe no es español.

Introducción

¿Por qué leer los contemporáneos?

¿Qué sentido tiene hoy leer novelas? Esta es una pregunta que se repite muy a menudo en los últimos años en periódicos, revistas y ensayos. Sin embargo, se trata de una pregunta engañosa ya que casi siempre se interpreta según el sentido que le dio Calvino hace años: *Perché leggere i classici?* (Calvino 1991). En una última y desesperada tentativa de defender el acto de lectura de los ataques de la televisión, los videojuegos e internet, la novela se identifica automáticamente con las obras maestras de la literatura. De esta manera la defensa se hace más fácil. Siempre se puede encontrar una razón para leer a Cervantes, Balzac, Flaubert, Goethe, Tolstoy, Kafka, Proust, Musil, Melville, Garcia Márquez, Joyce, Gadda o Calvino, incluso en estos tiempos difíciles dominados por los flujos digitales y telemáticos: los clásicos son como los últimos fieles pretorianos de la literatura, la vieja guardia de Napoleón, los caballeros del Santo Grial.

El problema es que, al identificar la literatura exclusivamente con los clásicos, al entablar duras batallas para establecer quién tiene el derecho a ser reconocido como un clásico, al discutir si este clásico se debe considerar perteneciente al canon de la literatura española, italiana, europea, occidental, mundial o universal, se deja de lado un pequeño detalle: que, a partir de Calvino, uno de los últimos clásicos unánimemente reconocido (sobre todo

en Italia), los escritores siguen escribiendo novelas. Por lo tanto, quizás sea oportuno reformular la pregunta inicial: ¿qué sentido tiene hoy leer novelas contemporáneas, las que hablan de nuestro presente, de nuestras vidas, del mundo en que habitamos? ¿Por qué leer, por ejemplo, a Ballard, Houellebecq, Ellis, Nove, Ammaniti, Foster Wallace, Ellroy, Welsh, King, Roth, Auster, Blincoe, Moresco, Palahniuk, Desportes, Boyle, Wolfe? Ante una televisión por satélite con trescientos canales, ¿qué ofrecen estas novelas en términos de conocimiento de la realidad? ¿Qué modelos, qué construcciones simbólicas, qué mundos posibles imaginan que no se encuentran ya en la infinita red de internet? ¿De qué manera entretienen, hacen soñar y fantasear mejor que la serie de videojuegos de la Playstation, un juego de rol virtual o un *software* de simulación? En conclusión, ¿puede la novela interpretar, codificar, formalizar el cambio de paradigma actuado hoy en día por las nuevas tecnologías? ¿Sigue existiendo una irreducible especificidad literaria o el destino de la novela es el de diseminarse en los flujos comunicativos, apropiarse de sus formas, diluirse como una pastilla de Alkaseltzer (Enzensberger 1991) en el gran mix multimedia y tener una función exclusivamente residual o de defensa de un glorioso pasado?

No se puede contestar a estas preguntas sin tener en cuenta la producción novelística contemporánea, las novelas escritas en el nuevo entorno social y mediático. Lo que significa también reflexionar sobre la que ha sido históricamente la función social de la novela y su evolución durante los últimos dos siglos. Para verificar sus posibilidades hoy, se debe también

investigar la influencia que la novela ha tenido a lo largo de la historia en la formación del imaginario colectivo. Y, finalmente, para entender si su función social se ha agotado o sólo está cambiando no se la debe analizar en abstracto, como si la novela hubiera vivido y viviera en un mundo cerrado, autónomo y autorreferencial. Hay que contextualizarla, delimitar un espacio donde se manifieste con claridad. En el presente ensayo este lugar es la metrópolis. Se podría haber elegido otro: el campo, el viaje, la psique, la sexualidad, el consumo. Sin embargo, creo que la metrópolis es el espacio material y simbólico que los puede abarcar a todos sirviendo a la vez como contexto espacial y como gran categoría conceptual que atraviesa toda la producción novelística de los últimos dos siglos. La metrópolis, por otro lado, ha representado históricamente el mayor desafío que la novela ha tenido que afrontar. Un desafío que, a pesar de todo, aún continúa.

Dos líneas.

En los inicios de la metrópolis moderna, la novela contribuyó a crear el que se puede considerar el más duradero de los mitos urbanos: la ciudad de las infinitas posibilidades. Un mito que permitió a generaciones enteras aceptar la dureza, la imprevisibilidad y la conflictividad del contexto metropolitano. Gracias a este mito la novela manifestó toda su inmensa capacidad para integrar y socializar al individuo en ese nuevo espacio.

¿Cómo? Creando, por un lado, creando modelos y convenciones que mediaran entre la interioridad individual y la rigidez de las relaciones sociales y facilitaran así el proceso de “costruzione del sè”; por otro, proponiéndose como “spazio di liberazione dal senso, o almeno come momento di alleggerimento rispetto al potere, alla costrizione dei rapporti sociali” (Ragone 1996: 330). Es la que Franco Moretti ha definido como función la *problem solving* de la novela (Moretti 1987). En efecto, hasta el s. XIX, la literatura en general y la novela en particular se pueden considerar como los únicos lugares de producción de imaginario y metáforas sociales fuera de las grandes instituciones de la religión, la familia, la clase, la comunidad y, posteriormente, la escuela o el partido.

Sucede que, a partir de las primeras décadas del siglo XX, la novela se enfrenta a nuevos adversarios que compiten con ella en el campo de la socialización simbólica: los medios de masa y las formas del consumo. En ese momento ante la novela se abren dos caminos:

- Adaptar el gran mito de la ciudad de las infinitas posibilidades a los nuevos panoramas mediáticos y de consumo. Aprovechando su permeabilidad, la novela consigue asimilar todas las formas que la metrópolis va produciendo, explorando el campo de lo posible literario hasta el agotamiento. La consecuencia es la exaltación de su función autoreflexiva sobre la representativa. El objeto de la novela ya no es la ciudad sino las posibles maneras de percibirla, o sea, la misma novela. Durante todo el s. XX la novela ha corrido el riesgo de olvidar el referente o considerar como

referente exclusivo los miles de lenguajes e imágenes que, gracias a la introducción de los nuevos *media* y de las formas del consumo, se iban superponiendo al espacio metropolitano. Es la línea que desde Flaubert pasa a través de la novela modernista y las vanguardias hasta llegar a los grandes *collages* de la literatura postmoderna.

- Modificar dramáticamente su función. La novela, en lugar de construir modelos, mitos y convenciones, los destruye. Si ahora los procesos de socialización simbólica y la mediación entre el individuo y el espacio urbano ya no necesitan a la novela sino a otras formas de comunicación, si la novela parece haber agotado su tarea histórica, su nueva función puede ser la de poner continuamente a prueba las tendencias integradoras o socializadoras de los nuevos *media* llevando al extremo las aporías y las oposiciones de la metrópolis. Si los *media* y el consumo desmaterializan el territorio urbano, la novela lo ‘rematerializa’; si aquéllos desterritorializan la metrópolis, ésta se ocupa de los pocos metros existentes alrededor del cuerpo del individuo; si aquellos nos presentan una metrópolis hecha sólo de flujos comunicativos, hibridaciones, sincretismos y polifonías, la novela nos presenta otra donde los conflictos binarios no están resueltos, donde el individuo es antisocial, conflictivo e irreducible a toda integración. Esta segunda perspectiva nace en el mismo período que la primera lo que demuestra que la novela reacciona de diferentes maneras ante la difusión masiva de los nuevos lenguajes del consumo y de la comunicación. Considero a Céline (sobre todo con su primera novela *Voyage au bout de la nuit*) el arquetipo de esta nueva línea que llega

hasta nuestros días con la que, en el último capítulo, definiré la ‘novela de la ciudad prisión’.

Tenemos, pues, por un lado, una línea literaria que participa de los procesos de desmaterialización y desterritorialización producidos por los nuevos *media* y el consumo. En este sentido sociólogos de la literatura como Franco Moretti y Giovanni Ragone, mediólogos como Alberto Abruzzese consideran que la novela es un importante instrumento de preparación o entrenamiento perceptivo a la mutación social y mediática, puesto que a través del texto literario el sujeto empieza a acostumbrarse al nuevo entorno. Y tenemos, por otro lado, la línea literaria que arranca de Céline y que rechaza esta función de entrenamiento optando por desafiar directamente al nuevo entorno.

De la ‘línea Flaubert’ ya había hablado Lukács en *Teoría de la novela*, línea que se ha convertido en canónica para el estudio de la relación entre ciudad y literatura: Flaubert, Musil, Joyce, Woolf, las vanguardias, Pynchon, Calvino, Perec, Cortázar, Borges, DeLillo o Auster. En cambio, la otra línea siempre ha quedado un poco en la sombra ya que a sus primeros representantes (Céline, Pasolini, Bianciardi, Burgess, Rechy) se les ha considerado a menudo como escritores aislados, ovejas negras en la gran evolución histórica de las formas literarias. Una de las hipótesis de este trabajo es que, por el contrario, hoy, en el momento de máximo dominio de las formas del consumo y de los *media*, son estos últimos autores los que salen ganando porque se convierten en los auténticos y fecundos modelos de la novela urbana contemporánea.

Novela, consumo y media.

En el óptimo ensayo de Francesco Dragosei sobre la relación entre literatura y consumo encontramos citado un fragmento de una entrevista a David Foster Wallace, uno de los escritores americanos contemporáneos más valorados:

Non riusciamo a immaginare – ha detto David Foster Wallace [...] – una vita senza televisione. La differenza con i nostri padri non sta nel fatto che è la televisione a presentare e definire il mondo contemporáneo. E' che noi non abbiamo memoria di un mondo che ne sia privo [...] E' vero che c'è qualcosa di triste nel fatto che, nei racconti di David Leavitt, la sola descrizione di certi personaggi sia affidata alle marche delle magliette che hanno addosso. Ma è innegabile che, per gran parte del giovane e colto pubblico di Leavitt, membri di una generazione cresciuta e nutrita a forza di messaggi per i quali si è ciò che si consuma, le descrizioni di Leavitt funzionino. Nel nostro sistema di associazioni, inseparabile dalla tv e totalmente post-anni cinquanta, la lealtà a certe marche è davvero un punto focale del carattere del personaggio (Dragosei 1999: 79).

Alberto Abruzzese afirma que durante el s. XX se ha producido una traducción continua de los lenguajes de la novela, el consumo y los *media* entre sí. En la primera mitad del siglo son principalmente las formas y los contenidos de la literatura los que se trasladan a los nuevos medios cinematográficos y radiofónicos y los lenguajes vanguardistas a los nuevos lenguajes publicitarios; en cambio, a partir de la Segunda Guerra Mundial el proceso tiende a invertirse: de la televisión y del consumo a la novela (Abruzzese 1973 y 1995). Lo que parece sugerir el amargo comentario de Foster Wallace es que en los últimos veinte años ya no existe tal

intercambio sino un trasvase de formas y contenidos de los media eléctricos a la literatura. Por lo tanto, el primer término resulta inexorablemente subordinado a los otros dos. Denunciar esta subordinación en muchos casos ha tenido como resultado involuntario precisamente la celebración acrítica del dominio de la alianza de los *media* y el consumo sobre la literatura. El riesgo, en efecto, es el de convencionalizar lo que ya está convencionalizado del todo y, a menudo, presentar esta operación como original y radical. Esto es lo que ha pasado en Italia con las novelas de una nueva generación de jóvenes escritores denominados, gracias a una inteligente estrategia de *marketing*, como *scrittori cannibali* o *autori pulp*. El libro colectivo de relatos *Gioventù cannibale*, las novelas *Fluo* de Isabella Santacroce, *Bastogne* de Enrico Brizzi, *Woobinda* y *Puerto Plata Market* de Aldo Nove, son los ejemplos más significativos. Sin embargo, afirma con acierto el crítico Marino Sinibaldi:

Nella società dello spettacolo iperconsumista non c'è nessuna radicalità e men che meno antagonismo possibile nel descrivere un universo del puro consumo, nell'esibizione acritica del consumo più libero, incolpevole, inconsapevole (Sinibaldi 1994: 81).

La novela se convierte, pues, en una especie de contenedor en el que se hibridan lenguajes, símbolos, imágenes producidos fuera de ella. El método del *collage* postmoderno, basado en la acumulación infinita de elementos heterogéneos, en la contaminación, en el sincretismo, pierde inevitablemente la batalla, derrotado por los impresionantes *collages* servidos por una televisión por cable de mil canales, por una Playstation,

por el infinito universo hipertextual de internet o por un simulador interactivo al estilo de *Sim City*¹.

Representar la metrópolis mediática y del consumo sin que esta operación se convierta en una simple aceptación, reflejo o celebración acrítica de su lógica es un problema que parece afectar hoy a todas las artes tradicionales como sostiene el arquitecto Franco Purini²:

La *Questione Koolhaas* è proprio qui. Quando egli parla dello *shopping* come ultimo e unico momento che fonda l'urbano, ma non introduce nella sua visione il vettore della *diversione rappresentativa*, finisce con il rendere il suo pur eccezionale lavoro di fatto subalterno rispetto ai fenomeni economici di cui finisce per essere la celebrazione retorica. Se si rimane nel piano del mercato l'architetto non può fare altro che assecondarne i processi (Purini 2002: 55).

Si esta cuestión se plantea en un arte 'necesario' como es la arquitectura, poco cuesta imaginar lo que sucede en la 'irrelevante e innecesaria' novela que, por ello, en los últimos años ha sido condenada a morir o, todo lo más, a tener una función residual y elitista o a alimentar ese "rito nostálgico e resistencial de los clásicos como reserva de sentido en la fragmentación e globalización comunicativa" (Ragone 2000: 161).

¹Alberto Abruzzese, analizando el ensayo de Moretti *Opere mondo* (1994), observa: "Il fallimento formale che Moretti enuncia nella ricchezza 'cacofonica' della forma epica moderna, nel suo esasperato tentativo di mettere in scena la simultaneità del mondo vissuto, non potrebbe avere il suo equivalente espressivo e sociale nella riuscita formale dei mezzi di comunicazione di massa? La crescita dei loro sistemi-mondo non potrebbe derivare dall'implosione delle opere mondo?" (Abruzzese 1995: 21).

²Recientemente, el arquitecto holandés Rem Koolhaas ha afirmado que el sentido de la ciudad hoy en día se halla únicamente en los espacios del consumo.

Reinventar la realidad.

Purini tiene razón al presentar la ‘diversione rappresentativa’ como único instrumento capaz de evitar que el arte se convierta en una simple descripción o confirmación de las lógicas del mercado y de los *media*. Pero, para que una representación ‘se desvíe’, hay que tener bien claro aquello de lo que se desvía o diverge. Este discurso es fundamental sobre todo para la literatura (y la novela) que históricamente ha hecho de la ‘diversione rappresentativa’ una de su razones de ser. Escribe Ballard:

In passato abbiamo sempre dato per scontato che il mondo esterno rappresentasse la realtà, per quanto confusa e incerta, e che il mondo interno della mente, col suo contenuto di sogni, speranze, aspirazioni, rappresentasse il regno della fantasia e dell’immaginazione. Ora, anche questi ruoli mi sembrano essersi capovolti. Il metodo più prudente ed efficace per affrontare il mondo che ci circonda è quello di considerarlo un puro e semplice parto fantastico (Ballard 1996b: XVIII).

Medios electrónicos, consumo y publicidad se han adueñado, en efecto, desde hace tiempo de las técnicas y de las funciones tradicionales de la literatura, la han *vampirizzato* como ha observado Dragosei (1999). Y Juan Carlos Rodríguez añade que a partir de los años treinta

La palabra poética parecía estar siendo sustituida por los lenguajes icónicos. Lo increíble es que no había ningún motivo para las lágrimas. Muy al contrario: los lenguajes icónicos trataban de imitar determinados rasgos que se consideraban poéticos para establecerse como tales lenguajes. O a la inversa: Jakobson pudo analizar poéticamente un slogan político: “*I like Ike*” y los poemas se llenaban de imágenes publicitarias (Rodríguez: 1999: 267).

Según Rodríguez, esta sustitución es el síntoma de una progresiva “desustancialización” de los demás discursos: filosóficos, políticos, éticos. Al sujeto postmoderno ya no le queda otra cosa que la estética para “sustancializarse”:

Non è infatti che i linguaggi delle nuove comunicazioni non abbiano “sostanza”; al contrario: anche i linguaggi “iconici” dei *media*, ciascuno a suo modo, pretendono uno stretto legame con l’individuo, con la sua interiorità e con il riconoscimento della sua identità (basti pensare alla “fiera del privato” negli show televisivi); per giunta, si assiste a un trasferimento di proprietà (o, forse meglio, a processi di imitazione) dalla poesia ai *media*. Il carattere autoreferenziale (la televisione sulla televisione); la spontaneità (la confessione o addirittura la vita in diretta); l’adozione del ritmo in chiave di fascinazione e seduzione [...] Alle somme, la poesia e le comunicazioni di massa non fanno qualcosa di diverso [...] Rispetto al tentativo di agganciarsi a un’“estetività diffusa” la poesia, nel suo “senso comune” dominante non è in fondo alternativa; semmai, nel tendere verso il medesimo obiettivo dei media essa si trova inevitabilmente in difficoltà, come uno strumento superato da più agguerriti strumenti, ad un tempo più potenti e più duttili (Muzzioli 2001: 114).

Esta es una paradoja que atraviesa todo el s. XX a la que las vanguardias históricas tuvieron que enfrentarse cuando tropezaron con las formas artísticas ‘pegadas’ a un cartel publicitario, expuestas en los escaparates de los primeros grandes almacenes o simplemente evocadas en el *design* de un objeto de consumo. O sea, en el momento en que el arte y la estética penetraban, gracias a las comunicaciones de masa y al consumo, en todos los aspectos de la vida cotidiana. El pintor surrealista Fernand Léger hace casi un siglo se planteaba los mismos problemas que nos planteamos ahora:

La situation du créateur d’art à l’heure actuelle est assez tragique. Il est “concurréné” par l’objet utile qui est quelquefois beau [...] Il faut faire aussi bien ou mieux. Des rapports géométriques, volumes, lignes et surfaces colorées (aéroplanes, automobiles, machines agricoles, tous objets

commerciaux, etc.) peuvent être beaux, c'est *absolument indiscutable*. S'ils l'étaient toujours, le rôle de l'artiste n'aurait plus aucune raison d'être (Léger 1997: 82).

El pintor francés percibía que la belleza estaba ya por doquier despojando al artista de su función tradicional:

Le Beau est partout, dans l'ordre de vos casseroles, sur le mur blanc de votre cuisine, plus peut-être que dans votre salon XVIII siècle ou dans le musées officiels (Léger 1997: 88).

La rue peut alors être considérée comme un des beaux-arts, car elle se trouve habillée magistralement par les mille mains qui journellement font et défont ces jolies mises en scène qui s'appellent les magasins modernes (Léger 1997: 200).

En fin, Léger se hacía la misma pregunta que nos hacemos hoy:

Quel art représentatif peut-on donc imposer à ces hommes-là? Quand ils sont tous les jours sollicités par le cinéma, T. S. F., les énormes montages photographiques de la publicité? Comment vouloir entrer en concurrence avec ces énormes mécaniques modernes qui vous donnent de l'art vulgarisé à puissance mille? (Léger 1997: 200).

Las vanguardias trataron de llevar hasta el extremo la dialéctica estética de la modernidad, quisieron jugar la partida con las mismas reglas de los *media* y del consumo y perdieron, con el resultado de que el material vanguardista, como ya destacó Debord, se convirtió en el perfecto combustible de la sociedad del espectáculo. La literatura (y con ella la novela) tal vez se creyó inmune a estos problemas tratándose de un arte no icónico (Benedetti 1998), pero hoy, con la explosión de los medios digitales, con la producción de objetos artísticos hipertextuales, le llega el momento de ajustar cuentas.

En efecto, si la metrópolis de la comunicación y del consumo ya ha superado la novela en la producción de objetos fantásticos y formas estéticas, si el imaginario metropolitano ya ha convertido en obsoleto el imaginario literario, si lo ha superado incluso como lugar privilegiado de la socialización simbólica ¿qué sentido tiene hoy en día la novela? ¿Todavía tiene posibilidades de imaginarse una ‘diversione rappresentativa’ en un mundo ya poblado de ‘diversioni rappresentative’ de todo tipo? La respuesta es sí, siempre y cuando la novela abandone el paradigma estético del siglo XX. Ballard escribe al respecto:

Nell'ultimo decennio si è verificato, secondo me, un profondo mutamento nel rapporto tra invenzione narrativa e realtà, nel senso di un sempre maggiore scambio di ruoli tra esse. Viviamo in un mondo governato da fantasie di ogni specie: promozione di prodotti di massa, pubblicità, politica esercitata come una branca della pubblicità, volgarizzazione immediata di scienza e tecnologia in immagini popolari, confusione e fusione di identità nel settore dei beni di consumo, svuotamento di ogni libera od originale risposta immaginativa all'esperienza da parte della televisione. Viviamo insomma all'interno di un enorme romanzo. Allo scrittore in particolare è quindi sempre meno necessario inventare il contenuto fantastico del proprio romanzo. *L'invenzione fantastica essendo già data, il suo compito è l'invenzione della realtà* (Ballard 1996b: XVIII).

Reinventar la realidad: es aquí donde la obra de Ballard se une con la de Céline y los narradores de la ‘ciudad prisión’³. En este trabajo se entiende por ‘reinventar la realidad’ el descubrimiento de nuestra exacta posición territorial en el espacio metropolitano; significa medir exactamente cuánto espacio atravesamos, cómo vivimos o actuamos en él; significa mostrar que

³Leyendo entrevistas a autores como Ballard, Houellebecq, Welsh o Ammaniti, se observa que Céline es uno de sus escritores de referencia.

el espacio material no es una convención, no es relativo, sino que es exactamente mensurable:

La tarea de las artes parece ser cada vez más la de aislar los pocos elementos de realidad contenidos en esta mezcla de ficciones, no de una “realidad” metafórica, sino simplemente los elementos básicos del conocimiento y la postura que son el abecé de la conciencia (Ballard 1996a: 104).

En la época del dominio del mercado y de los flujos comunicativos esta tarea se ha convertido, en efecto, en una *operación fantástica*. El espacio material ya no se puede recuperar mediante los sentidos sino mediante la imaginación (el realista y lúcido delirio de Céline), la imaginación literaria, por ejemplo. Sostengo que la rematerialización del espacio urbano y la recontextualización del cuerpo del individuo llevadas a cabo por una serie cada vez más numerosa de autores en el último ventenio tienen un gran poder hermenéutico. Francesco Orlando hablaba de la literatura como del lugar en que aparece lo reprimido social (Orlando 1973). Hoy este reprimido se puede identificar con la dimensión material de la existencia en un mundo que sabe representarse sólo a través de los códigos de la virtualización o de la comunicación. La novela deja emerger el residuo material irreducible a toda desmaterialización (Perniola 1994: 53), la materia que hoy en día “appare, al massimo, nelle sconnessure del pensiero, come un *resto* indesiderato” (Muzzioli 2001: 58). Un residuo material que, como veremos en la última parte de este trabajo, aparece bajo la metáfora de la ciudad prisión.

Según Marshall McLuhan cada nuevo medio de comunicación extiende las funciones de una parte del cuerpo humano y amputa y atrofia otras. La tarea del artista es la de luchar contra esta amputación recuperando un equilibrio sensorial. El artista es aquel que capta con antelación las mutaciones de orden sensorial, pone en guardia sobre sus efectos y ayuda a despertar nuestra capacidad de percepción global⁴.

Por lo tanto, es posible considerar la novela de los últimos años como respuesta a la mutación que están ocasionando los *new media*. La novela recupera el mundo material, la dimensión física del espacio urbano, la experiencia directa. Vuelve a territorializar no sólo la metrópolis sino también la misma comunicación.

Espacio de los flujos y espacio de los lugares.

Una de las tareas de nuestro tiempo consiste sin duda en abatir fronteras y barreras (culturales, físicas, raciales, de género). Esto se puede conseguir sólo si aprendemos a localizarlas y a determinar su naturaleza. Antes de proclamar el advenimiento del nuevo reino postmetropolitano es necesario verificar dónde se produce y si se produce a todos los niveles. No se puede celebrar la victoria de la ciudad de los *no-lugares* (Augé 1992) paseando exclusivamente por un aeropuerto, perdiéndose en un centro comercial,

⁴ Véase también Castells (2003: 258-261).

circulando por una autopista o navegando en la metrópolis virtual de internet. La ciudad puede no tener lugares pero, como enseñan Ballard, Welsh, King, Boyle, Palahniuk, puede tener fronteras, barreras, muros o telecámaras que reconstruyen el lugar sobre principios diferentes y que no desaparecen simplemente porque modifiquemos nuestra manera de percibirlos. Ya no se trata sólo, por tanto, de construcciones fantásticas de metrópolis híbridas y sincréticas, algo que ya hacen los *media* y el mercado; se trata más bien de realizar un análisis lúcido de lo que en la metrópolis *resiste* a las hibridaciones y a los sincretismos, a los flujos y a las polifonías.

En el primer volumen de su monumental trabajo sobre la que define *La era de la información* titulado *La sociedad red*, Manuel Castells distingue entre un espacio de los flujos (o de las redes) y un espacio de los lugares; un espacio de la desterritorialización y uno del territorio; un espacio global y otro local. En el segundo volumen titulado *El poder de la identidad*, Castells muestra que la relación entre los dos espacios es mucho más problemática y conflictiva de lo que piensa la mayoría de los estudiosos de los *new media*. En mi opinión, el defecto de estos últimos es la utópica convicción de que el espacio de los lugares se armoniza pacíficamente con el espacio de los flujos, como si el primero fuera una simple expresión del segundo. Castells destaca (con una inmensa cantidad de datos estadísticos) que en realidad la relación entre los dos espacios es más bien de conflicto, que el poder de las

identidades territoriales (desde las comunidades hasta la misma identidad individual) produce fuertes estrategias de resistencia⁵.

A diferencia de la teoría mediológica que parte del espacio de los flujos para llegar al territorio, la novela de los últimos años hace exactamente lo contrario. Muestra el punto de vista del cuerpo, del espacio de los lugares sobre los procesos de globalización y virtualización. Selecciona trozos de territorio, pequeñas comunidades o individuos aislados y los proyecta sobre la desterritorializada metrópolis red. La novela aprovecha este espacio ambiguo y irresuelto que se forma entre espacio de los flujos y espacio de los lugares para construir posibles modelos simbólicos, metáforas e imaginario.

Así que todo el trabajo de Ballard y de una buena parte de los escritores de la última generación tiende a definir las posibles posiciones territoriales del habitante de la metrópolis frente al espacio de los flujos: puede hallarse en un coche (*Crash*), una medianera (*Concrete Island*), un barrio cerrado (*Cocaine Nights*, *Running Wilde*, *The Tortilla Curtain*, *L'ultimo capodanno*), un rascacielos (*High Rise*, *Gridiron*), un estadio (*The Football Factory*), el metro (*Underground*), un ghetto (*Pimp*), un suburbio postindustrial (*Trainspotting*), una discoteca (*Acid Casuals*), un centro de vacaciones (*Plateforme*), un parque tecnológico (*Super-Cannes*), una cárcel (*Education of a Felon*), un barrio residencial (*The Corrections*, *The Safety of*

⁵Castells pone como ejemplos la milicia cristiana americana, el nacionalismo vasco y catalán, la secta japonesa *Aum Shinrikyo*. Pero hay más: las *gated communities*, los ghettos, los hinchas del fútbol, los *skinheads*, los *ravers*, etc.

Objects), el ciberespacio (*Neuromancer*), esclavo de un trabajo asalariado que todavía no ha desaparecido a pesar de las profecías sobre la liberación del trabajo y sobre las nuevas profesiones (*Fight club*) o prisionero de un juego de rol virtual (*The Exremes*). Todas las imágenes y los simulacros de la metrópolis contemporánea son implacablemente contextualizados, puestos a prueba: los flujos mediáticos se estrellan en un ghetto, las identidades múltiples en una *gated community*⁶, la ciudad de las infinitas posibilidades en el trabajo asalariado, las nuevas éticas comunitarias de la *network society* se enfrentan al irreducible y antisocial deseo individual producido por el consumo.

En todas estas novelas emerge la capacidad cognoscitiva de la literatura que no habla del individuo metropolitano, del nómada, o del *cyborg* en abstracto sino que le da nombre y apellidos y lo coloca en un espacio y en un tiempo determinados. La novela hoy más que nunca tiene que poner a prueba las construcciones simbólicas, los modelos, las teorías, los códigos, las formas comunicativas que se producen fuera de ella. En la ‘rematerialización’ y ‘recontextualización’ del espacio urbano (que no es sólo un producto mediático o del consumo) y del ciudadano (que no es sólo comunicación sino también cuerpo y deseo) está el nuevo horizonte de la novela.

⁶Barrio cerrado: “Gated communities are residential areas with restricted access in which normally public spaces are privatized” (Soja 2000: 316).

La prisión de la forma.

Decir que el espacio metropolitano se identifica con el espacio social hoy ya no tiene sentido. El espacio social ha dejado de ser desde hace ya mucho tiempo un puro producto de las instituciones: ahora es contemporáneamente espacio del consumo, mediático (*mediascape*), étnico (*ethnoscape*), institucional, financiero (*finanscape*) (Appadurai 1996). Hasta al menos los años cincuenta la función integradora y socializadora de la novela se manifestaba eligiendo uno de estos espacios y convirtiéndolo en símbolo de toda la ciudad (como trato de explicar en los primeros dos capítulos). Hoy, cuando cada espacio tiene los medios (y los *media*) para producir autónomamente su propio discurso y su propio imaginario, esta ‘reducción socializadora’ se convierte en un simple reflejo de símbolos, imágenes, lenguajes ya existentes.

Novelistas contemporáneos como Ballard, Houellebecq, Roth, Welsh, King, Ellroy, tratan, por el contrario, de mostrar la metrópolis como hija del *conflicto* entre estos espacios. De esta manera evitan que la imagen de un espacio se superponga a las otras y las devore, que el espacio sincrético producido por el mercado se presente como el único posible y elimine cualquier otra forma de sincretismo; que el proceso de desterritorialización producido por el *mediascape* nos haga olvidar que junto al espacio de los flujos sigue existiendo el espacio de los lugares.

En estas novelas la polifonía de la ciudad emerge como un duro enfrentamiento de mundos, de niveles de realidad, de visiones sociales diferentes. El espacio de los flujos y de la simultaneidad encuentra continuamente obstáculos en el espacio de los lugares, dado que la metrópolis de la virtualidad real (Castells 1996) se actualiza de manera diferente en cada individuo y en cada territorio generando conflictos y barreras. Es, por lo tanto, distinta de la versión educada y políticamente correcta de la polifonía metropolitana que nos ha servido el *collage* postmoderno (y la correspondiente crítica) con sus juegos lingüísticos, hibridaciones semióticas, inofensivos multiculturalismos, paseos por los bosques narrativos, aburridos enciclopedismos, intertextualidades autorreferenciales.

Una parte de la novela urbana contemporánea, en cambio, nos empuja a descubrir nuestra exacta posición territorial en el espacio metropolitano. Lo que no significa volver al *milieu* naturalista y zoliano (esto hoy en día sería imposible) sino mostrar cómo las diferentes fuerzas que componen el tejido metropolitano incidan sobre un punto específico que somos nosotros, el espacio en que habitamos, los lugares donde trabajamos o nos divertimos. Este tipo de novela muestra cómo en ese punto, que puede ser el estadio, el parque temático, la casa, el supermercado, el despacho, la calle colisionan entre sí el *mediascape*, el *ethnoscape*, las reglas del mercado, la ilimitada libertad material e imaginativa del individuo y las diferentes tolerancias cero. El resultado es la metrópolis contemporánea, que no es ni material, ni

inmaterial, ni un flujo mediático, ni un discurso, ni un texto, ni un puro producto de los deseos individuales, sino un conflicto continuo entre todos estos elementos.

Después de casi un siglo, al fin la novela deja de preocuparse exclusivamente por sí misma, por los procesos de percepción del contexto urbano y vuelve a investigar los espacios metropolitanos como tales. Muchos comentaristas consideran que con este cambio de paradigma la novela se está encaminando hacia una muerte lenta (Ferroni 1996), puesto que con el *collage* la novela ha agotado sus formas y, por lo tanto, también su función histórica⁷.

El objetivo de este ensayo es, en cambio, tratar de demostrar que la realidad es muy distinta. Relacionar el valor artístico de la novela únicamente con la originalidad de la experimentación formal, identificar la forma con el estilo y considerar que produce valor sólo la diferencia de estilo son axiomas típicos del siglo XX que hoy pueden ser finalmente abandonados. La herencia vanguardista que obliga a fundar el valor del texto exclusivamente en la innovación estilística por fin empieza a ser percibida por muchos escritores como una prisión⁸. Y ello porque sitúa toda la producción de valor en el interior de lo literario y no en la relación entre texto y mundo. El problema no es el texto o el hipertexto, el autor individual o colectivo, el lector activo, pasivo o interactivo, sino si el valor artístico y

⁷Véase John Barth (1967).

⁸Carla Benedetti, refiriéndose a Pasolini, el primer escritor en darse cuenta de esto, escribe que: “rifiuta in generale l’investimento estetico sulla *forma* come momento a cui dovrebbe essere demandato il valore artistico di un testo” (Benedetti 1998: 16).

social de la obra depende única y exclusivamente de ello⁹. Hoy, en cambio, precisamente porque la novela ha agotado sus estilos, puede presentarse como un instrumento privilegiado de conocimiento del mundo¹⁰. No teniendo que preocuparse sólo por el cómo, puede también dedicarse al qué o al dónde. El *styling*¹¹, los experimentos formales, las hibridaciones lingüísticas se pueden delegar tranquilamente en los *new media* que tienen la capacidad de operar con mucha más eficacia en este nivel. Competir con otros medios exactamente en el terreno en el que son más poderosos representa, desde luego, la muerte de la novela. Porque se arriesga, como ya habíamos previamente indicado, a presentarse como una mediación de una mediación, un *collage* de un *collage*, un simple espejo de una realidad ya conocida, una copia sobre papel.

No estoy propugnando la vuelta a un vulgar contenidismo, ni la imposibilidad de un juicio estético, sino la toma de conciencia de que en la época del dominio del *styling* y del *design* sobre todos los niveles de lo real, la novela ya no puede confiar sólo en el estilo o en la lengua los significados

⁹Interesante a este propósito es el caso de Luther Blisset o, como ahora se hace llamar, Wu Ming. Se trata de un colectivo rigurosamente anónimo de artistas italianos que presenta sus obras, sus *performances* situacionistas, sus sabotajes mediáticos escondiéndose detrás de un nombre ficticio. Este colectivo, renunciando al *copyright*, pone su nombre y sus obras a disposición de todo el que desee utilizarlos. La operación Luther Blisset ha tenido un enorme eco en todos los ámbitos de la cultura italiana (y, en los últimos tiempos, también internacional., pues las novelas de Luther Blisset o Wu Ming acaban de ser publicadas en España). Críticos literarios, sociólogos y sacerdotes de las nuevas teorías mediológicas han celebrado la muerte efectiva del autor (antes sólo teorizada), la concreta aparición de la obra abierta y potencialmente infinita en todos los campos de la cultura y de la acción pública, el fin de la polaridad autor-lector, la interactividad, etc. No sé cuántos, sin embargo, se han enfrentado críticamente a la producción de Luther Blisset, leyendo por ejemplo sus novelas. Se valora sólo a Luther Blisset como autor múltiple y no identificable, pasando por alto sus obras. Sus novelas tienen valor simplemente porque las ha escrito Luther Blisset, un valor meta-artístico, meta-literario. Así que, paradójicamente, el autor (individual, colectivo, activo, interactivo, etc.) se convierte en el único parámetro de juicio estético, en la única garantía del valor de su obra. El concepto de 'autoridad', por lo tanto, en lugar de debilitarse se ve enormemente reforzado.

¹⁰"Pensarsi come esaurita permette allora all'arte di uscire da quell'impasse e di riaprire le vie che la modernità aveva chiuso. Poichè tutto è morto tutto è di nuovo possibile. Si pensi al ritorno del figurativo in pittura; oppure, in letteratura, al recupero dei generi narrativi, fino ad allora svalutati dalla sensibilità moderna, e che adesso invece si riaprono al traffico creativo: il giallo, il romanzo d'avventura, il romanzo erotico ecc." (Benedetti 2002: 52).

¹¹Rama de la industria del consumo que se ocupa de la forma (diseño) del producto.

fundamentales del texto. No es en este campo donde puede jugar la partida con los otros medios y reafirmar su especificidad y necesidad. Desde un punto de vista sociológico (que es el que se adopta en este trabajo) el objeto en cuestión no es la calidad literaria de la novela sino su eficacia social. Es decir, su capacidad para crear códigos, metáforas, modelos, figuras sociales alternativos a los que producen otros *media*, que nos permitan tomar una conciencia del mundo diferente. Se trata, al cabo, de que la novela constituya una ‘diversione rappresentativa’ como afirma Purini, un entorno comunicativo alternativo como propone McLuhan.

Y entonces, tendremos las narraciones lineales y un uso continuo de lenguajes prestados por la ciencia y la sociología en Ballard y Houellebecq, la yuxtaposición de micronarraciones y un uso continuo de lenguajes procedentes del consumo y los *media* en King y Ammaniti, las experimentaciones iconográficas y el uso del *slang* de periferia en Welsh, siendo todo ellos concientes de que no radica sólo en estos elementos estilísticos o lingüísticos el valor de la novela sino también en la capacidad de saber englobar en el texto las numerosas facetas de la metrópolis contemporánea.

La recuperación de las formas históricas, de los géneros de consumo, de la narración secuencial y lineal, ya no se debe entender sólo en el sentido puramente estilístico, como una mera operación de cita o como la condena de toda la novela contemporánea a reciclarse a sí misma o a asimilar los lenguajes producidos fuera de ella. Ha llegado la hora de quitar a la

intertextualidad postmoderna la pátina ideológica epigonal que la hace parecer salida de una catástrofe atómica.

Como demostración de lo dicho, ahí está el renovado éxito que tienen en el ámbito *mainstream* géneros de consumo como el *noir* y la ciencia ficción, que, formalmente codificados desde hace tiempo, conceden a la experimentación estilística o lingüística una importancia secundaria o de todas formas subordinan la historia a la trama, confiando en la originalidad de la *historia* más que en la del *discurso*. Y no es casualidad que estos sean los dos géneros que más han renovado el imaginario metropolitano en los últimos veinte años. Para la ciencia ficción sería suficiente recordar el redescubrimiento de Dick, el éxito del *cyberpunk* y de un escritor como Ballard; en lo que atañe al *noir* me refiero, además de los clásicos Chandler y Hammett, a James Ellroy, a Edward Bunker y al éxito renovado de escritores olvidados o que habían pasado desapercibidos como Jim Thompson, Jean Claude Izzo, Jean-Patrick Manchette, Horace McCoy, Derek Raymond, Iceberg Slim, George Pelecanos, Elmond Leonard o Giorgio Scerbanenco, todos reeditados en Italia en estos últimos tiempos. El gran éxito que está viviendo el *noir* se debe precisamente a que se trata del género que mejor sabe rematerializar la ciudad. Mientras que al investigador postmoderno de Pynchon y Auster le llueven los indicios por todos lados, el investigador del *noir* tiene que ir buscándolos atravesando la ciudad, penetrando en lugares inaccesibles y peligrosos, extrayéndolos del duro asfalto de la calle. Gracias al *noir*, el lector contemporáneo que cada vez

más se encuentra cerrado en espacios asépticos construidos por el consumo y por los *media*, vuelve a moverse por toda la metrópolis.

La multiplicidad potencial.

Los dos conceptos quizás más utilizados para legitimar la función necesaria de la novela son los de multiplicidad y potencialidad (en la teoría de los *media* potencialidad se traduce con virtualidad) o, para usar la fórmula sintética de Calvino, la multiplicidad potencial. La multiplicidad potencial es el motor que mueve la narración de *Bouvard y Pécuchet*, de *El hombre sin atributos*, del *Ulysses*, de las novelas de Gadda, Calvino, Borges, Perec, Pynchon, Auster, García Márquez. La multiplicidad potencial es la fuente de legitimación de la llamada novela enciclopédica, es la metáfora del espacio de las infinitas posibilidades, de la metrópolis. Primero Calvino en las *Lezioni americane* y después Javier Marías en *Mañana en la batalla piensa en mí*, han reafirmado la multiplicidad potencial como el único gran instrumento de supervivencia de la novela, como herramienta para discriminar la gran literatura de la literatura de consumo o baja literatura. Este punto de vista tiene, en mi opinión, dos grandes límites:

- Encierra toda la potencialidad en el interior de la comunicación literaria. Se trata de una exaltación de la potencialidad de la literatura con respecto a

la literatura misma y no con respecto al mundo externo. ¿Cómo juzgar, si no, los diez principios diferentes de la novela de Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, el catálogo de *Le città invisibili*, los comentarios a obras inexistentes de Borges o los puzzles de *La vie mode d'emploi* de Perec?

- Eleva la potencialidad a la condición de máximo valor de la literatura en un mundo que ya vive sólo de potencialidades. Hoy padecemos un bombardeo constante de mundos, identidades, escenarios posibles o probables: la publicidad exalta las potencialidades de un producto y del cliente que lo utiliza; la ciencia a través de la genética exalta las potencialidades de una humanidad que en un futuro será capaz de controlar su propio proceso evolutivo; las tecnologías informáticas exaltan las potencialidades de un individuo que cada vez más será posthumano, postorgánico, *cyborg*, un individuo que podrá liberarse de su propio cuerpo. El estudioso de las cyberculturas Mark Dery describe la explosión actual en el ámbito extraliterario de utopías, distopías, seudometafísicas, como “retóricas del sublime tecnológico” (Dery 1996) producidas por las nuevas tecnologías. Ante estas potencialidades, la novela red que trata de reproducir las infinitas interconexiones de la comunicación global parece una aspirina que quiere curar un cáncer.

La multiplicidad potencial de la literatura podía encontrar su legitimidad y su especificidad en una sociedad de masas basada en un sistema de producción fordista pero ya no puede encontrarla en las sociedades

postindustriales digitales. Hoy la virtualidad y la multiplicidad potencial son las maneras cotidianas de percibir nuestras vidas, el futuro se nos viene encima a una velocidad impresionante; no es verdad, como se afirmaba hasta hace poco, de que vivimos en un eterno presente; vivimos, en cambio, en un eterno futuro. Si una de las funciones de la literatura es la de ‘entrenarnos’ para el cambio de percepción, la novela red o la enciclopédica, que se fundan en la multiplicidad potencial, no proporcionan ningún entrenamiento, sino que más bien transmiten el reflejo de un futuro que ya vivimos.

Dadas estas premisas, la tarea de la literatura y de la novela en concreto parece ser cada vez más la de investigar la multiplicidad actual y no la potencial; recuperar la consistencia del presente, llevar al extremo la multiplicidad real convirtiéndola, de la simple multiplicidad de la novela enciclopédica, en contradicción; describir una actualidad múltiple pero no por eso pacífica y reconducible simplemente a la pluralidad de estilos, lenguajes o formas de comunicación

En este sentido me parece que hemos de interpretar el retorno en los últimos años de la novela sociológica y de ideas a la manera de un Balzac o de un Dostoievski. Toda la novela de los últimos ciento cincuenta años podría ser interpretada, en efecto, como un intercambio de funciones entre la literatura y las ciencias sociales. La novela modernista con su extrema inversión en la experimentación formal nace también como reacción ante la sociología positivista dominante en aquel entonces. Hoy, en cambio, cuando

las ciencias sociales (me refiero sobre todo a la ciencia de la comunicación) copian de la novela las formas alegóricas de escritura, cuando el *collage* es la forma preferida por los estudiosos, cuando un ensayo parece una novela de Pynchon, cuando la escritura académica a veces supera a la literatura en la producción de mundos fantásticos y ciudades imaginarias, cuando, en fin, las revistas científicas se parecen a un *fanzine* de SF, la novela recupera la dura mirada sociológica de antaño.

Los hibridaciones, los sincretismos, los nomadismos, los multimedia, los *cyborg*, los sujetos posthumanos y postorgánicos son desmontados por las tradicionalísimas narraciones de Michel Houellebecq, Philip Roth, Jonathan Frenzen o J. G. Ballard. El conflicto binario que históricamente ha sido siempre el máximo productor de narración vuelve como mecanismo central de producción de acontecimientos (Lotman 1970). Si para la mediología la identidad del ciudadano postmetropolitano ya parece vivir sólo en los prefijos (poli-, pluri-, multi-, hiper-, post, etc.) para la novela sigue siendo hija de irreducibles conflictos binarios.

Así que las novelas de Houellebecq hay que leerlas también como la historia de la lucha entre las diferentes concepciones de la libertad presentes en los diferentes territorios de la metrópolis; las novelas de Ballard como la historia de las concepciones del espacio público metropolitano; *American Pastoral* de Roth como la narración del origen de la conflictividad social contemporánea. Con *Fight Club* (novela *cult* que se ha convertido en una película de éxito) Palahniuk recupera en el ámbito narrativo los grandes

olvidados del pensamiento sociológico postmoderno: los trabajadores asalariados¹². Sin embargo, la recuperación de las figuras marginales no hay que entenderla en un sentido postmodernamente museal; las marginalidades no son sólo nombradas como si se tratara de una voz de la gran enciclopedia literaria urbana, un simple fragmento de la ‘obra-mundo’; por el contrario, la novela contemporánea las hace entrar en conflicto con las figuras, los poderes y las teorías dominantes. La novela ya no trata de imaginar la síntesis sino, al revés, la contradicción al máximo nivel.

De esta manera la novela recupera su especificidad en la época de la globalización, de los flujos de comunicaciones, del dominio mundial del mercado. Y la recupera contextualizando y rematerializando el conflicto, circunscribiéndolo, situándolo justo delante de la puerta de casa, a la entrada de nuestro supermercado preferido, bajo las ventanas de nuestro estudio mientras dentro, ignorantes, estamos viendo la televisión o navegando por la red. Y recupera también la que podríamos definir como una dimensión política al representar el mundo a través de una dialéctica del conflicto (individuo-sociedad, individuo-comunidad, virtual-actual, espacio de los lugares-espacio de los flujos, dentro-fuera, inclusión-exclusión, fordismo-postfordismo, cuerpo electrónico-cuerpo físico, etc.) en oposición a las retóricas de la simultaneidad y virtualidad de los otros *media*.

¹²Éstos se creían ya desaparecidos de los libros de sociología sustituidos por las nuevas figuras sociales de los trabajadores inmateriales y por las teorías sobre el fin del trabajo. Sin embargo, gracias a Palahniuk, se descubre que el mundo está lleno de camareros, barrenderos, paletas, obreros, policías, empleados.

Que la novela haya agotado sus formas no significa que haya agotado su función social. Muy al contrario, esta función cambia. El presente trabajo intenta investigar este cambio.

Para una socio-mediología de la literatura.

Entendiendo la novela como instrumento que manifiesta o intenta rellenar el vacío que se abre entre el espacio de los lugares y el espacio de los flujos, entre potencialidad y actualidad, entre experiencia directa y mediata, entre cuerpo físico y cuerpo electrónico, entre consumo y trabajo, estoy convencido de que la disciplina que mejor puede estudiar su nueva función es la sociología de la literatura.

Escribe Franco Moretti que, al final, el problema que todo sociólogo de la literatura debe plantearse es bastante simple: se trata de descubrir de qué manera se relacionan el texto literario y la sociedad. Plantearse el problema es sencillo, es más difícil resolverlo. Probablemente para Moretti que se ocupa exclusivamente de la novela europea del s. XIX las cosas estén más claras. Pero, para quien quiere destacar las virtudes de la novela de los últimos veinte años los problemas se multiplican. No es sólo cuestión de encontrar una relación entre texto y sociedad sino de definir exactamente a qué nivel de sociedad se enfrenta la novela, teniendo en cuenta que los niveles de la sociedad se han multiplicado de manera exponencial en s. XX.

Hay quien, parafraseando a Margaret Thatcher, afirma que la sociedad ha muerto (la última muerte después de la de la Historia, el Estado, la política, la literatura, el cine, etc.) y existe sólo el mercado y sus lugares. Hay quien afirma que la sociedad se va virtualizando cada vez más, que las relaciones sociales ya no necesitan un espacio delimitado o una comunidad territorial inmediatamente identificable. Hay quien afirma que el individualismo ha suplantado cualquier valor social colectivo y quien cree que nuevos modelos de relaciones sociales están naciendo por doquier.

Al multiplicarse los niveles de realidad (ya que, a pesar de las quejas de Baudrillard, Virilio, Sartori o Enzensberger, también la realidad mediática hay que considerarla como una forma de lo real y no un simple simulacro), la sociología de la literatura tiene que multiplicar los instrumentos de investigación. Marx, Weber, Durkheim o Simmel ya no son suficientes; hay que recurrir a teóricos de la comunicación como McLuhan, Meyerowitz, Castells, Abruzzese o Levy; a antropólogos como Appadurai, Clifford o Bhabha; y, para los objetivos de este trabajo, también a sociólogos urbanos como Davis, Sennett o Harvey.

Giovanni Ragone considera que la sociología de la literatura tiene tres ejes de estudio (Ragone 1996):

- 1) La literatura como sistema o institución social específica donde se estudia al autor como actor social y a la industria cultural como sistema de producción y distribución.

- 2) La literatura como medio de comunicación donde se estudia la escritura literaria como medio de comunicación específico en relación con otros *media*.
- 3) La literatura como lugar de formación de símbolos, metáforas e imaginario, “come luogo di esperienza dove il lettore incontra modelli, figure, miti dell’immaginario collettivo, che l’opera stessa crea, o conferma, o trasforma” (Ragone 1996: 325).

Para analizar las novelas de los últimos veinte años me parece imprescindible utilizar las dos últimas perspectivas. Por un lado, si se considera la literatura exclusivamente como una serie de significados expresados mediante la escritura, las conclusiones son de lo más pesimista: la literatura sale derrotada por otros *media* que utilizan imágenes o hipertextos. Por otro lado, seguir considerando la literatura como el lugar privilegiado de formación de símbolos e imaginario lleva a conclusiones demasiado optimistas y olvida la competencia que en este campo le hacen los otros *media*.

Por lo tanto, abogo por una mediología de la literatura que coloque la novela en su nuevo entorno *multimedia* y analice las relaciones que en él se producen, y por una sociología de la literatura que sepa verificar si el texto literario sigue siendo un lugar de formación de figuras simbólicas, metáforas e imaginario. Abogo, pues, por una socio-mediología de la literatura.

1. La ciudad de los lugares

1.1. Illusions perdues: un título ambiguo¹³.

“J’ai bien entendu dire”, reprit Lucien, “qu’on dévalisait les gens sur la route, je ne savais pas qu’on les y enrichît”.

“Vous allez le savoir”, dit le prêtre après avoir examiné si la distance à laquelle se trouvait la voiture leur permettait de faire seuls encore quelques pas (Balzac 1837: 621).

Este extraño diálogo tiene lugar en el camino que une el pequeño pueblo de Angoulême con París entre dos personajes que no podrían ser más diferentes: el joven Lucien de Rubempré y un misterioso canónigo español que acaba de encontrar.

El adjetivo más adecuado para definir este diálogo es ‘sorprendente’. Sorprendido está sobre todo Lucien y con razón. Antes de encontrar al abad español estaba eligiendo un lugar ‘poéticamente’ adaptado para suicidarse. La vasta literatura sobre la materia, desde la mitología griega hasta Goethe pasando por Shakespeare, le lleva a decantarse por un lago que se encuentra en las cercanías del pueblo. Sólo una ingente cantidad de dinero puede salvarle. Y, de repente, un clérigo desconocido encontrado por casualidad promete hacerle rico sin un motivo aparente. Lo que le parece imposible a Lucien es que en un camino de provincia se puedan encontrar los quince mil francos exactos que le sirven para salvar la vida. Si por lo menos se tratara

¹³Este capítulo y parte del segundo deben muchísimo a los estudios de Franco Moretti sobre la novela europea del s. XIX. Me refiero en particular a *Il romanzo di formazione* (1986), *Segni e stili del moderno* (1987), *Opere mondo* (1994) y *Atlante storico del romanzo europeo* (1997). Las referencias a estas obras son tan numerosas que se darán las indicaciones bibliográficas precisas sólo para mostrar mi desacuerdo o en las citas.

de una calle parisina, las Tuileries o el Boulevard Saint Germain, el asunto parecería más creíble pero ¡aquí, a más de cien kilómetros de París! Ya no son los tiempos de la novela picaresca en que el destino solía manifestarse a lo largo de las carreteras de provincia. Estamos en la primera mitad del s. XIX e incluso el destino se ha adaptado a los tiempos, sigue la moda, se ha mudado a la ciudad.

Dejemos a Lucien rumiar si vale la pena ilusionarse una vez más y pasemos a analizar quién, además de Lucien, puede haber quedado sorprendido por este extraordinario encuentro: el lector.

El diálogo entre Lucien y el clérigo se encuentra en las páginas finales de la novela de Balzac *Illusions perdues*. En lo que atañe a las expectativas del lector éste no es un título neutro como, por ejemplo, *Madame Bovary* o *Le père Goriot*. Ilusiones perdidas: suena como una condena, la previsión de una derrota, un final trágico y sin apelación. El protagonista pierde sus ilusiones, lo que es una manera frecuente de acabar trágicamente una historia; más aún, si el héroe pierde todas las ilusiones, la narración no puede continuar. El protagonista sin esperanzas se rinde, se inmoviliza, no tiene nada que le incite a actuar, a producir acontecimientos. Julien Sorel deja de luchar y se deja condenar a muerte; Werther, Emma Bovary y Eduard se suicidan. Sin un protagonista activo que produzca narración, afirma la narratología clásica, la novela no puede hacer otra cosa que acabar. En efecto, también *Illusions perdues* parece concluir con la derrota del

héroe: Lucien va a suicidarse; pero la repentina aparición del misterioso clérigo le vuelve a llenar de esperanzas.

La verdad es que Balzac, a lo largo de toda la narración, parece que se haya puesto como objetivo traicionar el título de su obra. En efecto, en la novela titulada *Illusions perdues*, las ilusiones no se pierden nunca. Intentemos ahora analizarla a través de la oposición ilusión-desilusión:

- Lucien es un joven poeta, hijo del boticario del pequeño pueblo de Angoulême, que se enamora de la marquesa de Bargeton. Ella le promete que lo llevará a París y, gracias a sus contactos con el ambiente nobiliario de la capital, lo convertirá en un famoso poeta (ilusión); pero, una vez en París, la marquesa de Bargeton lo abandona considerándolo demasiado vulgar y provinciano (desilusión).

- Desesperado y sin dinero, Lucien intenta vender las obras que ya ha escrito (ilusión); todos los editores se las rechazan (desilusión).

- Lucien *casualmente* encuentra a D'Arthez, un joven intelectual que lee sus obras y le promete la gloria literaria (ilusión); D'Arthez le explica que la gloria se obtiene después de largo estudio y trabajo (desilusión).

- Lucien *casualmente* conoce a Lousteau, un periodista que le promete el éxito en el mundo del periodismo (ilusión); este mundo es un infierno de traiciones, cinismo, falta de escrúpulos, falsedad (desilusión).

- Lucien *casualmente* conoce al duque de Rhétoré que promete conseguirle un título nobiliario (ilusión); se trata en realidad de una trampa organizada por sus enemigos con el objetivo de arruinarlo; como

consecuencia, Lucien, derrotado y sin dinero, vuelve a Angoulême (desilusión).

- Allí intenta salvar a su mejor amigo de la cárcel (ilusión); en realidad con sus errores lo manda a la cárcel (desilusión).

- Finalmente, Lucien cae en una depresión y decide suicidarse, pero encuentra *casualmente* al clérigo español que le promete otra vez el éxito y decide volver a París (ilusión).

Por lo tanto, la novela titulada *Illusions perdues* acaba con una ilusión. La verdad es que se podía haber terminado, y de manera definitiva, mucho antes. Cada vez que Lucien alcanza el éxito o sufre una derrota, allí podría finalizar la novela. ¿Por qué no ocurre eso? ¿Qué tiene de diferente esta última ilusión que le permite a Balzac finalizar la novela?

La palabra ilusión puede poseer diferentes significados según se refiera al futuro o al pasado. Entre las afirmaciones ‘Lucien *es* un joven lleno de ilusiones’ y ‘Lucien *era* un joven lleno de ilusiones’ hay un mundo de derrotas y desilusiones.

En el primer caso, ‘ilusión’ se puede traducir como esperanza, expectativa, confianza en poder satisfacer las propias aspiraciones. Analizada retrospectivamente, en cambio, la ilusión se acerca más al significado científico de ‘ilusión óptica’ (*fallacia opticae*), es decir, una imagen que se forma en la mente pero que no corresponde a la realidad. Es la toma de conciencia por parte del individuo de que lo que consideraba posible y realizable no lo era desde el principio; se trataba de una ilusión

cuyo engaño se revela ante la realidad de los hechos. Hay que mirar hacia atrás, descubrir los propios errores, analizar racionalmente los acontecimientos. Es necesario volver al pasado para reflexionar sobre la excesiva confianza puesta en esas ilusiones que lo han llevado a la derrota. Esta es una operación que, a juzgar por los repetidos fracasos que sufre durante la narración, Lucien no sabe hacer solo. Necesita a alguien que le empuje; alguien como un falso jesuita español encontrado por casualidad en el camino; alguien frío, racional, desencantado y, sobre todo, con una profunda experiencia del mundo y de las personas; alguien como el criminal Jaques Collin que, a diferencia de todos los personajes que Lucien ha encontrado a lo largo de la narración, no se limita a ofrecerle vagas promesas de gloria y riqueza. Él no ilusiona, explica. Si Lucien quiere conseguir los quince mil francos que lo salven del suicidio tiene que aceptar que toda su vida, sus aspiraciones, las cosas en las que cree, sus deseos sean examinados por el ‘juez’ Vautrin que puede absolver y dar la salvación pero pide a cambio realismo y desencanto.

Así las ilusiones de Lucien no mueren poéticamente ahogadas en el agua cristalina de un lago sino que son ridiculizadas por la fría lógica política de un criminal empedernido. En efecto, el suicidio no habría desvelado la naturaleza ‘ilusoria’ de las ilusiones; al revés, habría reforzado su valor convirtiendo a Lucien en un héroe romántico como lo fueron en sus tiempos el Werther de Goethe o el Jacopo Ortis de Foscolo. Sólo la racionalización de Collin permite que las ilusiones se pierdan definitivamente revelándose

como lo que son: errores de valoración de la realidad, maneras equivocadas de mirar al mundo. De las explicaciones de Collin trataremos más adelante, pues ahora me parece más urgente responder a varias preguntas: ¿por qué Balzac y Lucien necesitan una tercera persona que manifieste la naturaleza ilusoria de las ilusiones y permita a la narración detenerse?, ¿es posible que Lucien, pese a todas sus derrotas y desilusiones no sepa desilusionarse solo?, ¿es posible que no consiga aprender de sus errores? Las respuestas a estas preguntas no se encuentran en una solitaria carretera de provincia. Hay que ir donde nacen las ilusiones. Hay que ir a París.

1.2. La mirada desarraigada.

Estas son las impresiones que Lucien de Rubempré recibe de su primer encuentro con París:

Pendant sa première promenade vagabonde à travers les boulevards et la rue de la Paix, Lucien, comme tous les nouveaux venus, s'occupe beaucoup des choses plus que de personnes. A Paris, les masses s'emparent tout d'abord de l'attention: le luxe des boutiques, la hauteur des maisons, l'affluence des voitures, les constantes oppositions que présentent un extrême luxe et une extrême misère saisissent avant tout. Surpris de cette foule à laquelle il était étranger, cet homme d'imagination éprouva comme une immense diminution de lui-même (Balzac 1837: 157).

Setenta años después, Carrie, una joven americana de provincia, protagonista de la novela de Theodore Dreiser *Sister Carrie*, se muda a

Chicago para buscar trabajo. Este es su primer impacto con el centro de la ciudad:

Into this important commercial region the timid Carrie went [...] She walked bravely forward, led by an honest desire to find employment and delayed at every step by the interest of the unfolding scene, and a sense of helplessness and so much evidence of power and force which she did not understand. These vast buildings, what were they? These strange energies and huge interests, for what purposes were they there? She could have understood the meaning of a little stone-cutter's yard at Columbia City, carving little pieces of marble for individual use, but when the yards of some huge stone corporation came into view, filled with spur tracks and flat cars, transpierced by rocks from the river and traversed over-head by immense trundling cranes of wood and steel, it lost all significance in her little world. The great streets were wall-lined mysteries to her [...] It was all wonderful, all vast, all far removed, and she sank in spirit inwardly and fluttered (Dreiser 1900: 12-13).

Entre Lucien y Carrie hay una distancia de género (el primero es un hombre, la segunda una mujer), temporal (las aventuras de Lucien tienen lugar alrededor de 1830, las de Carrie a principios del s. XX) y espacial (entre París y Chicago media un océano). Sin embargo, a pesar de estas diferencias, parecen experimentar las mismas sensaciones en su primer encuentro con el espacio urbano. La ciudad, con su magnitud, desorden, sobreabundancia de estímulos, enseguida les ataca. Un sentimiento de inferioridad e impotencia se adueña de ellos; Lucien se siente “extraño”, fuera de lugar; Carrie lo encuentra todo “inalcanzable”.

Esta es una condición que podríamos definir de desarraigo: el desarraigado es quien lleva en sí un sentimiento consciente de diferencia extrema respecto al lugar en que se encuentra o quien no entiende las reglas que gobiernan ese lugar. Puede ser el acto voluntario de resistencia por parte

de un sujeto que no acepta conformarse a un entorno social o bien la incapacidad de ese mismo sujeto para adaptarse porque no posee los instrumentos conceptuales para leerlo y entenderlo. Es evidente que el comportamiento de los dos protagonistas no es de rechazo frente a la ciudad; más bien manifiestan un deseo, momentáneamente frustrado, de formar parte de ella. Lucien y Carrie, a pesar de encontrarse físicamente dentro de la ciudad, en realidad aún no han entrado en ella. Sus respectivas mentes todavía se encuentran en los pueblos de Angoulême y Columbia City; miran al nuevo espacio con los ojos del provinciano. Si quieren salir de esta condición de desarraigo no les queda otro remedio que modificar su manera de mirar; no pueden limitarse a observar pasivamente el desorden metropolitano, sino que tienen que aprender a leerlo.

1.3. La mirada encantada.

Balzac escribe que hechar una ojeada a París capta enseguida toda la atención del espectador; si bien es cierto, también es la peor manera para leer un espacio urbano. Esa ojeada provoca el desarraigo de Lucien en el momento en que recibe todos y cada uno de los estímulos y de las imágenes que provienen de los lugares que atraviesa. Además, la ojeada exige

distancia, una visión de gran angular; hay que trasladarse a las alturas que dominan París y mirar la ciudad desde allí:

Rastignac, resté seul, fit quelques pas vers le haut du cimetière et vit Paris tortueusement couché le long des deux rives de la Seine, où commençaient à briller les lumières. Ses yeux s'attachèrent presque avidement entre la colonne de la place Vendôme et le dôme des Invalides, là où vivait ce beau monde dans lequel il avait voulu pénétrer. Il lança sur cette ruche bourdonnante un regard qui semblait par avance en pomper le miel, et dit ces mots grandioses: "À nous deux maintenant!" (Balzac 1834: 336).

Allí el panorama de la ciudad debe ser maravilloso y alcanzar los efectos estéticos más extremos. Lástima que Rastignac, protagonista de otra novela de Balzac, *Le père Goriot*, no esté muy interesado en el panorama. La suya no es la mirada del espectador pasivo que trata de abrazarlo todo, de adueñarse de todos los detalles de la escena, de abandonarse al gozo estético del observador neutral. La mirada de Eugène es discriminante: escruta la topografía de París porque va en busca de algo. De repente su mirada se fija sobre un lugar particular. El gran angular es sustituido por el zoom que, paso a paso, reduce el campo visual hasta fijarse en un punto deseado. Aquella tarde, asomado sobre París, Eugène realiza una operación de selección. Pero una selección es posible siempre que esté precedida de una clasificación; en efecto, sólo ante un abanico de lugares conocidos, Eugène puede elegir uno en particular. Leer la ciudad quiere decir clasificarla, pero ¿clasificarla en base a qué?

Volvamos ahora a Lucien y Carrie que habíamos dejado sobrecogidos frente al caótico espectáculo urbano. Después de la escena de desarraigo

inicial, Lucien recibe una invitación para ir, por la tarde, al teatro con la alta sociedad parisina. Esta es su reacción a la oportunidad que se le presenta:

Il bondit de joie, et voulut passer joyeusement le temps qui le séparait de cette heureuse soirée [...] Voilà Lucien gabant, sautillant, léger de bonheur qui débouche sur la terrasse des Feuillants et la parcourt en examinant les promeneurs [...] Lucien passa deux cruelles heures dans les Tuileries: il y fit un violent retour sur lui-même et se jugea. D’abord il ne vit pas un seul habit à les jeunes élégants [...] Les gens comme il faut portaient de délicieuses étoffes de fantaisie ou le blanc toujours irréprochables [...] Lucien eut une sueur froide en pensant que le soir il allait comparaître ainsi vêtu devant la marquise d’Espard, la parente d’un premier Gentilhomme de la Chambre du Roi [...] “J’ai l’air du fils d’un apothicaire, d’un vrai courtaud de boutique”! Se dit-il à lui-même avec rage en voyant passer les gracieux, les coquets, les élégants jeunes gens des familles du faubourg Saint-Germain [...] Plus il admirait ces jeunes gens à l’air heureux et dégagé, plus il avait conscience de son air étrange, l’air d’un homme qui ignore où aboutit de chemin qu’il suit, qui ne sait où se trouve le Palais-Royal quand il y touche, et qui demande où est le Louvre à un passant qui répond: “ Vous y êtes”. Lucien se voyait séparé de ce monde par un abîme, il se demandait par quels moyens il pouvait le franchir, car il voulait être semblable à cette svelte et délicate jeunesse parisienne (Balzac 1837: 181-184).

Carrie, en cambio, va a buscar trabajo en un gran almacén:

Carrie passed along the busy aisles, much affected by the remarkable displays of trinkets, dress goods, stationery, and jewelry. Each separate counter was a show place of dazzling interests and attraction [...] There was nothing there which she could not have used – nothing which she did not long to own [...] Not only did Carrie feel the drag of desire for all which was new and pleasing in apparel for women, but she noticed too, with a touch at the heart, the fine ladies who elbowed and ignored her, brushing past in utter disregard of her presence, themselves eagerly enlisted in the materials which the store contained [...] Their clothes were neat, in many instances fine, and wherever she encountered the eye of one it was only to recognize in it a keen analysis of her own position – her individual shortcomings of dress and that shadow of manner which she thought must hang about her and make clear to all who and what she was. A flame of envy lighted in her heart. She realized in a dim way how much the city held – wealth, fashion, ease – every adornment for women, and she longed for dress and beauty with a whole heart (Dreiser 1900: 17).

Aquí la mirada de los dos jóvenes provincianos es completamente diferente de la primera: la sorpresa y el miedo han desaparecido. Ahora quien dirige los ojos es una mente que establece comparaciones, discrimina, intenta contextualizar los contrastes para entenderlos, racionalizando lo que, a primera vista, aparecía como una mezcla caótica de sensaciones. Los objetos empiezan a poseer un significado, tienen un nombre: “habit”, “étoffes de fantaisie”, “fashion”. La multitud ya no es indistinta: comienza a estar poblada por “jeunes élégants”, “marquises”, “fine ladies”, “courtaud de boutique”. Su pasear ya no es un vagar sino el intento de trazar un camino: Lucien se informa de la localización del Palais Royal, el Louvre, el Faubourg Saint Germain.

El desarraigo inicial de Lucien y Carrie se debía a que se sentían totalmente extraños al contexto, unos simples espectadores pasivos. Ahora, en cambio, la contemplación de la ciudad desde el interior sustituye a la contemplación de la ciudad desde el exterior. Esta modificación de la percepción se logra al ponerse en relación uno mismo, la propia condición material, con otras personas que encuentran en el camino. El primer paso para entrar en la ciudad consiste en obligarse a ser un elemento de la escena. Y es sólo entonces cuando se descubre el primer gran sistema interpretativo que permite una clasificación inicial del espacio urbano: la moda.

A passeggio per le Tuileries, Lucien e Balzac riflettono sui passanti e i loro vestiti, e così facendo li dividono in due categorie: quelli nel cui abito si manifesta una qualche forma di status (sociale, geografico, generazionale), e quelli nel cui abito traspare unicamente la moda. Nel primo caso l'abito è un

indizio: addita implacabilmente un luogo, un'età, un lavoro, una condizione cui il singolo non può più neanche fisicamente sottrarsi. Lo infilza, lo tradisce, lo incasella. Opera insomma una classificazione [...] Tutto al contrario nella moda. Qui non è possibile risalire da un dato sensoriale a una classificazione. L'abito di moda non è un indizio ma un segno tautologico. Per capirsi: i *blue jeans* scoloriti, una ventina di anni fa, erano indizio di almeno tre cose: un lavoro mal retribuito, che esigeva numerosi movimenti, magari bruschi, e che si svolgeva all'aria aperta. Ma gli stessi identici *blue jeans*, divenuti di moda, perdono ogni valore indiziale (Moretti 1986: 143).

Según Franco Moretti, Lucien, esa tarde, no hace otra cosa que distinguir a las personas socialmente encasilladas de las que siguen una moda. Éstas no se pueden clasificar. Comentario acertado pero tal vez no aplicable precisamente a *Illusions perdues*. En efecto, el vestido de moda no es un indicio sino un “segno tautologico”, pero eso es cierto hoy, no en los tiempos de Balzac, cuando la moda era una creación que procedía de lo alto; había sólo una moda y la imponía el vértice de la sociedad.

Hoy las cosas han cambiado: hay al mismo tiempo diferentes modas que se pueden adoptar o abandonar en cualquier momento de la vida, sin traumas. En el mundo contemporáneo las modas proceden de ambientes sociales diferentes o son creadas artificialmente por los lenguajes publicitarios. Por lo tanto, adherirse a una moda no quiere decir formar parte del ambiente social que la ha inspirado; seguir una moda, pues, no quiere decir seguir también un estilo de vida. Tomemos, por ejemplo, el movimiento *hip-hop*, nacido en los ghettos de las metrópolis americanas hacia mediados de los años setenta del s. XX. Al principio de los ochenta sale de los ghettos y se convierte en una moda. Miles de jóvenes de todas las

razas y clases empiezan a vestirse como los negros de las periferias, pero esto no quiere decir que empiecen también a frecuentar los ghettos, a dibujar grafitos en los muros o a escuchar obsesivamente la música *rap*. No es casualidad que los seguidores más radicales del movimiento *hip-hop* protesten en contra de la comercialización de su cultura afirmando que, para ellos, el *hip-hop*, más que una moda, es un estilo de vida. En otras palabras, hoy se puede seguir la moda *hip-hop* sin adoptar obligatoriamente el estilo de vida del *hip-hop*.

Esta distinción entre moda y estilo de vida en los tiempos de Balzac era imposible. No todos los jóvenes a la moda que Lucien ve pasear son nobles o ricos, pero todos seguramente tienden hacia esos ambientes, anhelan formar parte de ellos. En el París balzaquiano la moda es tanto un código de lectura como de conducta y por eso permite a Lucien orientarse en la ciudad. De ahí que la primera pregunta que se hace es de dónde proceden esos jóvenes y, sobre todo, dónde van, en qué lugares habitan. Una pregunta de este tipo hoy sería inútil porque se ha vuelto imposible clasificar la ciudad postmoderna en base a la moda.

Para que Lucien y Carrie pasen de la clasificación de las personas a la clasificación de los lugares y sucesivamente a la selección no basta sólo una necesidad abstracta de descifrar la semiótica del espacio urbano. Tiene que intervenir un deseo de imitación. Lucien “voulait être semblable à cette svelte et délicate jeunesse parisienne”, mientras que Carrie siente que una “flame of envy lighted in her heart” y “she longed for dress and beauty with

a whole heart". Es el deseo material de dinero y éxito mundano lo que les empuja a perseguir a las personas *à la page*, a informarse sobre los lugares que frecuentan, a intentar asociarlas a un ambiente. La lectura (y, por lo tanto, la imagen, el mapa) de la ciudad por parte de Lucien y Carrie no es el producto de una observación neutral y desinteresada sino de una mirada de deseo.

Aquella tarde en las Tuileries, Lucien clasifica a las personas según el vestido que llevan, sintiéndose particularmente atraído por los jóvenes elegantes que visten a la moda. Sólo entonces nace la necesidad de clasificar también la ciudad. Lucien, en efecto, está aterrorizado porque no sabe de dónde proceden y dónde van esos espléndidos *dandies* que pasean con las más famosas damas de París. La suya se convierte en una búsqueda obsesiva de los lugares de la ciudad más ricos de promesas, de los lugares capaces de crear a esos jóvenes. Poco a poco (a través de la mirada-zoom) la ciudad se ordena y a la vez se empequeñece ante los ojos de Lucien. Empieza a reducirse a unos pocos y selectos ambientes (los palacios de los nobles, el periódico, el teatro, la Bolsa) que se convierten en símbolos de toda la ciudad, definen su significado y esbozan el perfil de la que será, para Lucien, la figura del ciudadano.

Lo mismo ocurre en *Sister Carrie*:

So this was high life in New York. It was so that the rich spent their days and evenings. Her poor little mind could not rise above applying each scene to all society. Every fine lady must be in the crowd on Broadway in the afternoon, in the theatre at the matinée, in the coaches and dining-halls at

night. It must be glow and shine everywhere, with coaches waiting, and footmen attending, and she was out of it all (Dreiser 1900: 235).

Estos lugares son enormes faros que se encienden en el corazón de la noche y hacen brillar la ciudad con su luz. El bar de Hurstwood, el más a la moda de Chicago, es un ejemplo emblemático:

Here come the moths, in endless procession, to bask in the light of the flame [...] Yet, here is the fall of the lighted chamber, the dressy, greedy company, the small, self-interested palaver, the disorganized, aimless, wandering mental action which it represents the love of light and show and finery which, to one outside, under the serene light of the eternal stars must seem a strange and shiny thing. Under the stars and sweeping night winds, what a lamp-flower it must bloom; a strange, glittering night flower, odour-yielding, insect-drawing, insect-infested rose of pleasure (Dreiser 1900: 35-36).

¿Y cómo olvidar la espectacularidad del gran almacén descrito por Zola en *Au bonheur des dames*?

Denise, cédant à la séduction, était venue jusqu'à la porte, sans se soucier du rejaillissement des gouttes, qui la trempait. A cette heure de nuit, avec son éclat de fournaise, le Bonheur des Dames achevait de la prendre tout entière. Dans la grande ville, noire et muette sous la pluie, dans ce Paris qu'elle ignorait, il flambait comme un phare, il semblait à lui seul la lumière et la vie de la cité. Elle y rêvait son avenir (Zola 1883: 35).

Una vez definidos los objetos de deseo, la ciudad ya no presenta el más mínimo problema de interpretación. Aparece como una ciudad de lugares cuyo nombre y significado social hay que aprender. El deseo produce la mirada-zoom que a su vez reduce la porción de ciudad que hay que observar y, por lo tanto, simplifica su lectura. Es en las Tuileries desde donde Lucien echa su última mirada global a la ciudad. Cuando su aspiración al éxito

provoca que unos pocos lugares se conviertan en símbolos de toda la ciudad, el resto de París desaparece de su campo visual. Cualquier cosa que haga, cualquier lugar donde vaya, cualquier escena, panorama, espectáculo que mire, los ojos de su mente estarán siempre dirigidos hacia aquel espacio que se encuentra “entre la colonne de la place Vendôme et le dôme des Invalides”.

1.4. El caso y la ocasión.

Los deseos materiales y la reducción del espacio urbano a unos pocos lugares simbólicos aún no son suficientes para producir aquella mirada que en el subtítulo anterior hemos definido como ‘encantada’. El encanto de la ciudad no es sólo el producto de los deseos individuales sino también de la confianza en la posibilidad que tales deseos se realicen. La confianza que permite a Rastignac desafiar a París y a Lucien a mitad de la novela afirmar:

Il contemplait enfin le monde littéraire et la société face à face, en croyant pouvoir se promener en dominateur (Balzac 1837: 391).

El deseo incita al individuo a leer el espacio urbano pero no es suficiente para que pueda poseerlo. Además los deseos que no pueden traducirse en acciones provocan frustración, no encanto. En su primer encuentro con la ciudad, Carrie siente que es “all wonderful” pero también que es todo “far

removed”. ¿Qué es lo que en el curso de la novela le hace sentir el mundo y sus objetos al alcance de la mano? ¿Qué convence a Lucien de que su destino es poder dominar el ambiente social en el que se quiere introducir?

Intentemos una vez más analizar la situación inicial en la que se encuentran los protagonistas de tres novelas del s. XIX. Dos ya los conocemos: son Lucien y Carrie. El tercero es *Bel-Ami*, héroe de la homónima novela de Maupassant.

Lucien, después de haber sido abandonado por la Marquesa de Bargeton, se halla solo y sin dinero paseando por las calles de París; él sabe lo que quiere, aspira al éxito y a la riqueza, pero la pregunta que se hace es: ¿cómo entrar en los lugares fastuosos y llenos de oportunidades?

Carrie, después de haber abandonado su pueblo natal, se encuentra viviendo como huésped indeseado en casa de su hermana. Su única posibilidad parece ser la de trabajar como obrera en una de los centenares de fábricas de Chicago. Un paseo por el centro de la ciudad le hace cambiar de objetivo. Pero modificar sus deseos no significa poseer también los instrumentos para realizarlos.

Así comienza *Bel-Ami*:

Quand la caissière eut rendu la monnaie de sa pièce de cent sous, Georges Duroy sortit du restaurant. Comme il portait beau, par nature et par pose d'ancien sous-officier, il cambra sa taille, frisa sa moustache d'un geste militaire et familier, et jeta sur les dîneurs attardés un regard rapide et circulaire, un de ces regards de joli garçon, qui s'étendent comme de coups d'épervier [...] Lorsqu'il fut sur le trottoir, il demeura un instant immobile, se demandant ce qu'il allait faire. On était au 28 juin, et lui restait juste en poche trois francs quarante pour finir le mois (Maupassant 1885: 3).

Duroy es un soldado recién licenciado de su servicio en las colonias. Tras mudarse a París en busca de fortuna se halla muy pronto en un callejón sin salida. Los tres personajes se encuentran, al principio de sus respectivas historias, en una situación que en el lenguaje del ajedrez se define como ‘tablas’. Interiormente se sienten perfectamente libres para asaltar las plazas fuertes de la ciudad, se sienten capaces de cualquier hazaña, pero su voluntad de ser no es suficiente como para traducirse en la posibilidad de hacer, de actuar. Sus ojos están eternamente dirigidos hacia los lugares inaccesibles de la riqueza y del éxito, pero se trata de una mirada que procede de fuera, de los barrios obreros de Chicago en el caso de Carrie, del barrio Latino en el caso de Lucien, del barrio de los empleados del ferrocarril en el caso de Bel-Ami.

Pero, de repente, cuando nuestros personajes están a punto de rendirse, todo cambia, todo se vuelve posible; las puertas de la ciudad se abren, los muros caen; es más, parece que aquellos muros impenetrables no hayan existido nunca.

Duroy pasea por las calles de París y *casualmente encuentra* a Forrestier, un viejo camarada que le introduce en el mundo del periodismo. Carrie *encuentra* a Drouet que será su trampolín hacia al mundo del teatro y del espectáculo. Lucien *encuentra* a Lousteau que le prometerá el éxito en el mundo de las editoriales y del periodismo. Está claro ahora qué faltaba a nuestros jóvenes héroes: una ocasión que, en la ciudad, es fácil de encontrar. Basta con moverse un poco por el espacio público ciudadano para que algo

ocurra, alguien aparezca. En pocas páginas se pasa de la desesperación a la ilusión sin gran esfuerzo.

El motivo del *encuentro casual* (Johnson 2001), del acontecimiento inesperado que modifica el rumbo de una vida, es el elemento fundamental que en el s. XIX crea uno de los más duraderos mitos de la modernidad: la ciudad de las infinitas posibilidades. Un mito que incita a la provincia francesa a trasladarse en masa a París y, unos años más tarde, a millones de italianos, irlandeses y judíos *yiddish* de la Europa del Este a invadir las grandes metrópolis americanas donde, cuenta la leyenda, las calles están pavimentadas de oro.

Un acontecimiento cambia nuestra vida, parafraseando a Lotman, sólo si nos permite pasar de un campo semántico a uno diferente.

En un texto, acontecimiento es el desplazamiento del personaje a través del límite del campo semántico [...] Así, pues, en la base de la construcción del texto subyace una estructura semántica y una acción que representa siempre un intento de superarla. Por eso se dan siempre dos tipos de funciones: de clasificación (pasivas) y de actuante (activas) [...] Una vez superado el límite, el actuante penetra en el “anticampo” semántico respecto al inicial (Lotman 1970: 285-294).

Para que el movimiento se detenga debe fundirse con este campo, convertirse de personaje móvil en inmóvil. Si no sucede esto, el argumento queda sin terminar y el movimiento continúa (Lotman 1970: 294).

Lo que, en términos sociológicos, quiere decir que en *Illusions perdues* tenemos un acontecimiento cuando el protagonista consigue modificar su posición social. Lucien quiere cambiar su condición de provinciano; Carrie,

una obrera, quiere convertirse en actriz; el empleado Bel-Ami desea salir de su estado de pobreza.

Para que el encuentro casual pueda convertirse en el acontecimiento que modifique la condición social del protagonista (que lo traslade de un campo semántico a otro), la persona encontrada tiene que ser completamente diferente de él, tiene que haber alcanzado ya una posición social. Lousteau puede representar para Lucien el trampolín hacia al mundo editorial sólo porque él ya tiene acceso a ese mundo. Por la misma razón Forrestier puede introducir a Duroy en el mundo del periodismo y Drouet a Carrie en los teatros de Chicago. El encuentro casual con estos personajes portadores de potencialidades que el protagonista no tiene es posible únicamente en un espacio público no socialmente homogéneo. Si Lucien, pobre estudiante, paseara por un espacio donde se encontraran sólo pobres estudiantes, el encuentro casual nunca se podría convertir en un acontecimiento narrativo. Sólo un espacio en el que predomina la mezcla social puede contener en su interior infinitas posibilidades. Sólo ese espacio puede producir eventos que modifiquen el estado presente y, por lo tanto, produzcan narración. Un espacio como la Maison Vaquer por ejemplo.

1.5. *La dialéctica de los lugares.*

La maison où s'exploite la pension bourgeoise appartient à madame Vauquer. Elle est située dans le bas de la rue Neuve-Saint Geneviève, à l'endroit où le terrain s'abaisse vers la rue de l'Arbalète par une pente si brusque et si rude que les chevaux la montent ou la descendent rarement. Cette circonstance est favorable au silence qui règne dans ces rues serrées entre le dôme du Val-de-Grâce et le dôme du Panthéon [...] L'homme le plus insouciant s'y attriste comme tous les passants, le bruit d'une voiture y devient un événement, les maison y sont mornes, les murailles y sentent la prison. Un Parisien égaré ne verrait là que des pensions bourgeoises ou des Institutions, de la misère ou de l'ennui, de la vieillesse qui meurt, de la joyeuse jeunesse contrainte à travailler. Nul quartier de Paris n'est plus horrible, ni, disons le, plus inconnu (Balzac 1834: 7).

Las primeras treinta páginas de *Le père Goriot* son de pura descripción de ambiente; no podría ser de otra manera. Nos encontramos en *rue Neuve-Sainte Geneviève*, en un barrio oscuro, con mala fama, olvidado. Estamos aparentemente en un lugar cerrado que no parece tener ningún contacto con el resto de la ciudad. Un lugar cerrado, que se presenta como un universo autosuficiente, puede producir descripciones o diálogos pero difícilmente puede producir narración a no ser que se autodestruya como tal. Un ejemplo es el de *Las afinidades electivas* de Goethe: cuatro personajes que se mueven en un verdadero paraíso de la naturaleza compartiendo diálogos cultos, vida idílica, largos paseos, hasta que explota todo, incluido el contexto de partida. Es decir, la narración y la destrucción no ocurren en el interior del contexto sino que afectan al contexto mismo: el resultado no es

una nueva disposición de los elementos, sino la *tabula rasa*¹⁴. En *Le père Goriot* esto no sucede. Aunque Balzac se esfuerce en demostrarnos que la Maison Vauquer se halla en los barrios bajos de la ciudad, en un lugar aisladísimo y sin ningún contacto con el exterior, en realidad las cosas no son así. Y ello se descubre analizando quiénes son los inquilinos de la pensión:

- Eugène de Rastignac: estudiante, hijo de una noble familia venida a menos;
- Goriot: panadero enriquecido durante la revolución que ha dejado su actividad; mantiene contactos con la alta sociedad al haber casado a sus hijas con un banquero y un noble;
- Vautrin: torvo individuo de quien sólo al final sabremos que es el jefe de los presos;
- Poiret: colaborador secreto de la policía;
- Mademoiselle Taillefer: hija de un rico burgués que no quiere reconocer su paternidad.

Por lo tanto, estos personajes no se identifican únicamente con el mundillo cerrado de la pensión; al revés, se proyectan hacia el exterior, hacia otros lugares de la ciudad, hacia otros campos semánticos. Sólo cuando entra en relación con ellos, Eugène puede penetrar en lugares que antes parecían inaccesibles. La verdad es que en el París de Balzac, a diferencia de las

¹⁴En efecto, la destrucción, como veremos en el último capítulo, será el mecanismo narrativo típico de la ciudad prisión.

ciudades de Zola, Céline, Pasolini o Ballard, el lugar aislado, independiente del resto de la ciudad no existe.

Balzac, desarrollando su narración, desmiente las premisas de las que había partido:

Mais Paris est un véritable océan. Jetez-y la sonde, vous n'en connaîtrez jamais la profondeur. Parcourez-le, décrivez-le ? quelque soin que vous mettiez à le parcourir, à le décrire ; quelque nombreux et intéressés que soient les explorateurs de cette mer, il s'y rencontrera toujours un lieu vierge, un autre inconnu, des fleurs, des perles, des monstres, quelque chose d'inouï, oublié par les plongeurs littéraires. La Maison Vauquer est une de ces monstruosité curieuse (Balzac 1834: 18).

En la nueva ciudad del *laissez-faire* no existen espacios vírgenes o inexplorados; todos los lugares están conectados. Esto es lo que activa la trama balzaquiana: el espacio público no es nunca un espacio puro sino que está continuamente atravesado por elementos que provienen de otros lugares de la metrópolis. El sentido de la ciudad, por tanto, no se halla nunca en un lugar específico sino en la dialéctica entre los diferentes lugares: *entrar en la ciudad significa participar en su dialéctica*.

Lucien puede seguramente seleccionar un lugar y convertirlo en símbolo de toda la ciudad pero si después ese lugar no fuera accesible *Illusions perdues* no podría ni empezar. En Balzac la ciudad no se identifica nunca de manera exclusiva con el espacio físico que materialmente la constituye. No existe un espacio independiente de las personas que lo habitan; el espacio urbano es siempre representado como un espacio social en el que también las distancias entre los lugares son sociales y no se miden metros. Claro que

las distancias sociales no son una prerrogativa de Balzac. Sobre ellas se fundaba la rígida jerarquía del *Ancien Régime*. La diferencia entre la ciudad del *Ancien Régime* y la del *laissez-faire* es que en la primera las distancias no se podían recorrer. Si a partir de Balzac percibimos el contexto urbano como diferente de los otros (por ejemplo, la provincia) se debe a la nueva forma que las relaciones sociales adoptan: relaciones que ya no son rígidas y eternas sino inestables y en continua transformación. Esta nueva forma de percibir las relaciones sociales representa el motor de la narración balzaquiana.

La dialéctica de los lugares significa la abolición de las aduanas internas, la reducción de las distancias entre clases y, por lo tanto, también entre los lugares con que cada clase se identifica. Esto no supone que todos los lugares se vuelvan iguales sino que todos los lugares son, al menos en potencia, accesibles con independencia del lugar de partida. Estar en un lugar no quiere decir estar de forma simultánea en todos los lugares sino tener la posibilidad real de acceder a ellos. La ciudad de las infinitas posibilidades se apoya sobre otro mito típico del capitalismo: *la accesibilidad total*. Un mito que crea fascinación porque si todo es accesible y alcanzable, todo es también realizable.

Un ejemplo emblemático se encuentra en el significado simbólico que los barrios bajos adquieren en el imaginario del s. XIX. En vez de ser un territorio extraño al tejido de la ciudad, forman parte de su dialéctica social. El barrio bajo es un lugar donde el personaje se puede refugiar en caso de

tener problemas con la ley o donde puede habitar un tiempo aprovechando el precio reducido de la vivienda. Allí se encuentran personas extraordinarias, como Vautrin, a la que acudir para una venganza. La composición social es heterogénea: hay ricos burgueses en busca de una prostituta, nobles endeudados que negocian con los usureros, estudiantes borrachos que van de juerga, ladrones y estafadores que están tramando algo, fracasados buscando su última posibilidad. Los barrios bajos en la novela se convierten en el reino de la casualidad¹⁵. En lugar de ser el punto final de una historia, a menudo representan una brusca aceleración.

En la literatura del s. XX, un siglo que nunca ha creído realmente en la casualidad, los barrios bajos desaparecen sustituidos por los ghettos de los inmigrantes en América y por las periferias urbanas en Europa. A diferencia de los primeros, éstos aparecen como lugares perfectamente aislados y separados del resto de la ciudad.

En la maravillosa novela *Call it sleep*, Henry Roth nos muestra las condiciones de los inmigrantes judíos *yiddish* provenientes de la Europa del Este establecidos en el ghetto de Brownsville en Nueva York. La madre de David, el protagonista de la novela, explica a un vecino su relación con este nuevo universo urbano:

“But here I am. I know there is a church on a certain street to my left, the vegetable market is to my right, behind me are the railroad tracks and the broken rocks, and before me, a few blocks away is a certain store window that has a kind of white - wash on it – and faces in the white-wash, the kind

¹⁵Por ejemplo los barrios bajos de París descritos por Restif de la Bretonne, Eugène Sue o Victor Hugo, los de Londres descritos por Dickens o también aquellos de la ciudad alemana en el *Angel azul* de Heinrich Mann.

children draw. Within this pale is my America, and if I ventured further I should be lost. In fact”, she laughed, “were they even to wash that window, I might never find my way home again” (Roth 1934: 33).

Aquí todo se repite cada día, todo es siempre igual, no hay encuentros imprevistos o acontecimientos casuales¹⁶. La composición social de los lugares es homogénea. El suceso casual desaparece del horizonte del habitante de la periferia. El resto de la ciudad es inalcanzable; los barrios bajos se han convertido en ghetto, en prisión. La dialéctica de los lugares es sustituida por la separación y la oposición entre ellos. Ya no hay encanto, ni infinitas posibilidades, ni accesibilidad total.

Este ejemplo nos permite entender mejor la diferencia entre la ciudad del s. XIX y la del s. XX: la primera es un contexto narrativo mientras que la segunda se presenta casi siempre como un contexto antinarrativo. Esta es según nosotros la razón más importante que hace del s. XIX el siglo de la novela: una nueva forma de representar la ciudad produce un nuevo espacio público y dicta las reglas de las nuevas relaciones sociales. Contexto narrativo quiere decir, como hemos visto, que ya no es el individuo, con su interioridad o fuerza de voluntad quien produce los acontecimientos, sino el ambiente social¹⁷. El individuo sólo tiene que abandonarse a la dialéctica de la ciudad y seguro que, antes o después, algo le ocurre.

¹⁶Una escena parecida se repite también en *A Rage in Harlem* de Chester Himes: “Jackson proseguì sulla 95ª strada diretto verso la Quinta Avenue. Quando vide il muro di pietra che circonda Central Park si rese conto di essere uscito da Harlem. Era nel bel mezzo del mondo dei bianchi, senza un posto dove andare, senza un posto dove nascondere le pepite d’oro della sua donna, senza un posto dove nascondere se stesso. Stava andando a centoventi all’ora e davanti a lui c’era un muro di pietra” (Himes 1957: 202).

¹⁷Esta afirmación del sociólogo urbano Richard Sennett es la prueba de la influencia que todavía tiene la representación narrativa de la metrópolis del s. XIX sobre las conciencias y el imaginario urbanos actuales: “Lo

Tiene razón Moretti cuando afirma que el modelo narratológico de Lotman y los formalistas rusos que identifica el principio de la narración y la producción del acontecimiento en la violación del límite del campo semántico por parte del héroe, en Balzac no funciona. Y es la ciudad la que desmonta esta teoría:

La grande innovazione di Balzac consiste nello spostare l'origine della trama da una volizione individuale ad un meccanismo sovrapersonale (Moretti 1986: 233).

En el París balzaquiano ya no hay campos (lugares, barrios, clases o valores) en oposición sino que hay múltiples campos en una relación dialéctica. Esta dialéctica despliega toda su potencia en el espacio público ciudadano donde produce el acontecimiento originario, la chispa que pone en marcha la entera narración: un encuentro casual que permite al individuo el tránsito de un campo a otro sin que tal cosa sea percibida como una violación de la norma o como un conflicto.

En la ciudad, nos dice Balzac, cada vez que nos encontramos en una situación de frontera entre un campo y otro, no hemos de preocuparnos porque habrá siempre un Caronte dispuesto a llevarnos al otro lado.

Que haya una dialéctica de los campos o una dialéctica de los lugares no significa que se mezclen. No desaparecen los parámetros para clasificar la ciudad y sus habitantes (clases sociales, dinero, moda, barrio, posibilidad de

spazio urbano dovrebbe potersi disegnare come insieme di elementi che rendono possibile quello che Richard Sennett chiama magnificamente <<inizio narrativo>>" (Zanini 1997: 141).

acceso, etc.)¹⁸, sino que la clasificación tiene ahora una función diferente a la del pasado. En el *Ancien Régime* la clasificación tenía la función pedagógica de obligar al individuo a aceptar la posición social en la que había nacido. Saber clasificar el contexto social era la meta en la formación del individuo, no existiendo después ninguna posibilidad de selección. Clasificando la ciudad el individuo aprendía a reconocer los límites dentro de los que podía moverse. En la ciudad balzaquiana, en cambio, la clasificación tiene simplemente una función epistemológica: permite al individuo conocer todos los lugares de un contexto donde ahora es libre de elegir y desplazarse como desee. La función estática se ve sustituida por la función dinámica de la clasificación que ahora se pone al servicio de la selección y, por tanto, de la acción. Acción que ya no es un acto de rebelión contra la sociedad urbana, sino un intento continuo de formar parte de ella. Los heroicos desafíos que Lucien, Eugène, Carrie y Bel-Ami lanzan en contra de la ciudad son la expresión de una ansia frustrada de integración más que de un conflicto. Es la aparición del nuevo heroísmo metropolitano: el heroísmo del arribista.

¹⁸Esto, en cambio, será típico de la novela urbana postmoderna.

1.6. *El heroísmo del arribista.*

Sólo la nueva figura del arribista, el *social climber*, el *parvenu* (del *self made man* como lo llamarán después los americanos), es capaz de legitimar y prosperar en las nuevas relaciones sociales surgidas de la victoria de la movilidad del mercado sobre la rigidez de las viejas instituciones.

Los verbos del arribista son siempre de movimiento: arribar, *parvenir*, trepar, escalar, subir¹⁹. El punto de llegada no es importante, basta que se encuentre en una posición más elevada con respecto al punto de partida. Su mirada siempre está dirigida hacia delante ya que el peor enemigo del arribista es su pasado. Por ejemplo, Lucien encuentra los mayores obstáculos para el éxito en su familia, en su amigo de infancia, en sus humildes orígenes, en su ingenuidad provinciana. Nos hallamos en las antípodas del *Angel de la Historia* de Benjamin que, con el rostro vuelto hacia atrás, desearía pararse a observar las ruinas que deja a su espalda pero no puede porque un viento impetuoso lo empuja inexorablemente hacia delante (Benjamin 1942: 82). El *parvenu* considera las ruinas de su pasado sólo como un impedimento que hay que eliminar lo antes posible y, al igual que un navegante, va siempre en busca de los lugares donde el viento sopla más fuerte y lo lleva lo más lejos posible. Este viento da sentido a la ciudad y a su actuación en el mundo.

¹⁹Sobre la diferencia entre *process statements* y *stasis statements* véase Chatman (1978).

La búsqueda del sentido es siempre individual y está subordinada a las exigencias de *parvenir* del sujeto. Lo importante no es saber, descifrar, decodificar, sino actuar, obtener, cambiar. La mirada de Lucien no es contemplativa: si en sus paseos se esfuerza por descifrar el caos semiótico urbano no es para construir un mapa. El mapa no es el resultado final de su búsqueda, sino el medio que le permite poseer la ciudad y sólo como medio tiene sentido para él. El arribista es indiferente tanto a la totalidad del ser y al sentido global del mundo como a los largos tiempos del trabajo asalariado, a las utopías políticas y sociales, a la humilde aceptación de su posición en el mundo y a la moral. Sólo le interesan sus deseos y la posibilidad de poderlos satisfacer.

La figura del *parvenu* es lo mejor que la ciudad haya producido a nivel simbólico. Vista con los ojos del arribista la ciudad aparece ciertamente sólo como un inagotable paraíso de promesas. La exclusión del campo visual de todo lo que no esté en función del éxito y del enriquecimiento consiente que los efectos destructivos y nihilistas del capitalismo queden en la sombra y que, por lo tanto, la ciudad nunca pierda su fascinación. La nueva ciudad del capitalismo naciente da la impresión de ser un verdadero paraíso: una enorme abertura al mundo material y una libertad sin deberes morales legitimada y reconocida por la sociedad.

Parece que el sistema simbólico de Balzac funciona mucho mejor incluso que el de muchas teorías políticas. Los teóricos del *contrato social*, aunque partan de posiciones diferentes respecto a lo que sería el *estado natural* del

individuo, están de acuerdo sobre los remedios: el individuo tendrá, en efecto, que alienar una parte o todos sus derechos a una entidad superpersonal que puede ser el soberano en Hobbes o la comunidad en Rousseau. El contrato social implica siempre una pérdida, aunque necesaria, de libertad. El contrato social que el *parvenu* estipula con el soberano (que en Balzac se identifica con el mercado más que con el Estado), en cambio, no es percibido como una privación de libertad, como un mal necesario, sino como algo deseable. Respetando las reglas sociales no sólo se legitima un orden institucional sino que se gana en términos de riqueza y libertad. Lucien, en cuanto decide que su vida estará dedicada a la obtención del éxito, se libra de golpe del peso de todo su pasado, de las costumbres provincianas, de los deberes familiares, religiosos y morales.

Han transcurrido casi doscientos años desde la publicación de *Illusions perdues* y desde la caracterización de los rasgos fundamentales de la figura del arribista, pero este largo período de tiempo no ha disminuido su éxito en el imaginario colectivo. Sería suficiente recordar las numerosas transformaciones que ha sufrido esa figura y cómo ha sabido adaptarse a los tiempos y a los nuevos medios de comunicación; el *gangster*, el *yuppie*, el *self made man*, el ejército de jóvenes al asalto de los nuevos *star systems* (moda, cine, televisión), todos ellos comparten con el arquetipo balzaquiano algunos aspectos esenciales: orígenes humildes, juventud, materialismo, tensión absoluta hacia el éxito, mirada dirigida hacia unos pocos y selectos lugares y nunca observación global, inteligencia política dirigida a la

realización de objetivos inmediatos y nunca conciencia histórica de la propia posición frente al mundo, parcialidad y nunca neutralidad, y, sobre todo, el hecho de ser individuos que se nutran de la ciudad, de ella extraen sentido, deseos y su misma razón de existir. La ciudad crea al arribista y éste es el único que nos muestra la cara encantada de la ciudad. La alianza que se produce en el imaginario entre la ciudad y su hijo predilecto consigue justificar ante nuestros ojos comportamientos amorales y al límite de la legalidad. El arribista es como el *gangster* que, según Jerome Charyn “è ciò che vorremmo essere e che temiamo di diventare”:

L’illegalità del gangster è solo un altro tipo di legge. “Negli strati più profondi della coscienza moderna tutti i mezzi sono illegali, ogni tentativo verso il successo è un atto di aggressione”. E il gangster muore per noi come un Cristo psicopatico, così che possiamo mascherare la nostra aggressività e aver successo senza sentirci fuorilegge e isolati. A New York l’aggressività è uno stile di vita. Bisogna essere dei fuorilegge per sopravvivere. Da queste parti siamo tutti gangster, individui anonimi nell’oscuro profilo della città, anche se abbiamo un nostro focolare (Charyn 1986: 218).

1.7. El romanticismo del arribista.

Por lo tanto, un arribista es el nuevo héroe de la novela ciudadana. Lo que parece en cierta medida sorprendente, ya que solemos definir el s. XIX como la época del romanticismo protagonizada por aquel a quien a su vez se llama héroe romántico. Claro que una definición de romanticismo, afirman algunos historiadores de las ideas, es un objetivo imposible de alcanzar. Nos encontramos ante teorías estéticas, políticas, morales que parecen

contradecirse, comportamientos sociales antitéticos, cualidades individuales inconciliables. El romanticismo parece ser todo eso y su contrario: contemplación y acción, empeño social y dandysmo, revolución y reacción, nacionalismo y cosmopolitismo, innovación y tradición, amor por la edad media y fascinación por las máquinas industriales. En opinión de Isaiah Berlin, en cambio, es preciso partir de esta multiplicidad contradictoria de atributos para que sea posible poner de manifiesto los elementos constitutivos del romanticismo (Berlin 1999).

Este caos conceptual se debe a que el nuevo sujeto romántico rechaza la existencia de un sentido inmanente a las cosas. En la modernidad, la época del trastocamiento de todos los valores, la búsqueda de la síntesis, máxima obsesión del individuo romántico, se traslada del plan histórico-material al plan estético-ideal. El romántico se atribuye a sí mismo el derecho y la libertad de dotar de sentido al cosmos y, por lo tanto, de crear valores e ideales. La libertad romántica, según Berlin, sería, pues, el resultado de la desvaloración por parte del individuo de la realidad empírica, del mundo como es *hic et nunc*. Libre es quien posee la rígida voluntad de seguir sus propios valores independientemente de la naturaleza efectiva de las cosas. La libertad es el acto creativo de una voluntad que se impone violentamente a la contingencia del mundo y, por lo tanto, ya no se halla conectada a unos resultados tangibles sino sólo a la voluntad del sujeto de perseguirla hasta sus últimas consecuencias. La libertad se convierte así en un puro fenómeno

del pensamiento abstracto y de esta manera se coloca fuera de la dimensión política (Arendt 1961).

Para el sujeto romántico cuentan sólo sus propias motivaciones personales y éstas lo hacen libre independientemente de que puedan o no traducirse en realidad. La propia e inviolable interioridad individual en contra de las monolíticas convenciones y jerarquías del orden social es la gran batalla que el héroe romántico lleva adelante. Batalla cuyo éxito no es fundamental porque al héroe romántico, para sentirse libre, le basta la conciencia de estar actuando según los propios ideales y en completa independencia del curso del mundo. Al revés, para caracterizar románticamente una vida es mucho más útil una derrota que una victoria. Sólo la muerte decreta de manera definitiva la existencia de una voluntad que no está dispuesta a aceptar ningún compromiso con el mundo, sólo con la muerte el héroe demuestra que sus acciones no estaban motivadas por resultados prácticos sino sólo por los ideales. La derrota es la garantía de que se ha sido libre. Un ejemplo clásico de héroe romántico es el *Michael Kohlhaas* de Heinrich Von Kleist que, para hacer valer sus derechos, no duda en desencadenar una guerra de vastas proporciones cuyo éxito final le es por completo indiferente. Kohlhaas es el símbolo perfecto de la falta de realismo político que en la Historia se encarnará en el que será universalmente considerado como el héroe romántico por excelencia: Napoleón.

Berlin atribuye el origen de la actitud romántica a Hamman y a los pietistas alemanes eternamente oprimidos por los príncipes de los varios estados en los que se establecían.

Si no podemos obtener del mundo aquello que verdaderamente deseamos, debemos aprender a no desearlo. Si no podemos conseguir lo que queremos, debemos aprender a querer aquello que podemos conseguir. Ésta es una fórmula muy frecuente de la retirada del espíritu hacia lo profundo; es la retirada hacia cierta ciudadela interior, en la que tratamos de encerrarnos para evitar todos los males del mundo que nos espantan. El rey de mi región – el príncipe – confisca mi tierra: yo no deseo poseer tierra. El príncipe no quiere darme un rango: todo rango es para mí trivial, carece de importancia. El rey me ha despojado de mis bienes: los bienes no son nada. Mis hijos han muerto por desnutrición y enfermedad: los apegos terrenales, e incluso el amor por los hijos, no significan nada para mí frente al amor por Dios. Y así sucesivamente. Gradualmente, nos cercamos con una pared impenetrable para disminuir nuestra superficie vulnerable; deseamos que se nos hiera lo menos posible, para quedar expuestos mínimamente a nuevas heridas (Berlin 1999: 62).

Y sigue:

A veces sucede, en la historia del hombre, [...] que cuando la vía natural que conduce a la satisfacción humana se ve bloqueada, éstos [los seres humanos] se retiran hacia sí mismos, se absorben en sí mismos, e intentan crear internamente aquel mundo que algún destino maldito les ha negado externamente (Berlin 1999: 61).

Alain Touraine se remonta a San Agustín, Colin Campbell a los puritanos ingleses mientras que Hannah Arendt va aún más atrás en el tiempo y se remonta a la edad helenística y al primer período del cristianismo, pero los términos del discurso no cambian:

This freedom which we take for granted in all political theory [...] is the very opposite of “inner freedom”, the inward space into which men may escape from external coercion and feel free. This inner feeling remains without

outer manifestations and hence is by definition politically irrelevant (Arendt 1961: 146).

Esta libertad interior

It is historically a late phenomenon, and it was originally the result of an estrangement from the world in which worldly experiences were transformed into experiences within one's own self. The experiences of inner freedom are derivative in that they always presuppose a retreat from the world, where freedom was denied, into an inwardness to which no other has access (Arendt 1961: 146).

Indiferencia a la realidad y sobrevaloración de la interioridad individual son, por lo tanto, las dos caras de la misma moneda. Derivan ambas de la percepción del mundo como un monolito estático e impermeable a todo intento de modificación por parte del individuo. El valor de cualquier acción se traslada entonces de la exterioridad (resultados) a la interioridad (ideales, conciencia) y el juicio sobre aquélla ya no depende de la efectividad sino que de la intencionalidad.

Teóricos políticos diferentes como Carl Schmitt, Hannah Arendt, Isaiah Berlin y, más recientemente, Ulrich Beck afirman que se habla de romanticismo político cuando se pierde o se ignora la distinción entre libertad potencial y libertad efectiva, poniendo el acento únicamente sobre la primera. Si insisto tanto en estos conceptos es porque a finales del s. XIX la novela, como apreciaremos más detalladamente en el próximo capítulo, se convertirá en máximo lugar de legitimación simbólica de esta transferencia de lo efectivo a lo potencial.

Si definimos, por lo tanto, la actitud romántica como una respuesta del sujeto a la frustración que le provoca una realidad inmóvil que no le permite satisfacer sus propias aspiraciones, es obvio que en el París balzaquiano esta actitud ya no tiene sentido. En efecto, el héroe romántico y el arribista son figuras completamente opuestas y es la ciudad la que crea este abismo.

Aquí, como hemos visto, no sólo todo es posible, sino también realizable con facilidad. La sociedad no está jerarquizada rígidamente sino en perpetuo movimiento. La interioridad individual ya no necesita crear artificialmente otros mundos en los que el sujeto pueda ser señor. La realidad urbana es maravillosa *hic et nunc* y no hace ninguna falta reinventarla. Si la ciudad legitima y satisface completamente todos nuestros deseos materiales ya no hace falta que la síntesis entre yo y mundo se recomponga en un plano diferente de lo real (interioridad, trascendencia). Este es el verdadero sentido del realismo balzaquiano. La ciudad hace al individuo automáticamente libre en el momento en que cruza sus puertas y, por lo tanto, la libertad no es un ideal que hay que perseguir sino una práctica cotidiana de vida. La ciudad recompone la fractura entre el yo y el mundo que el romanticismo había abierto. Se cumple lo que Moretti define como el paradigma de la socialización: “desidero fare ciò che comunque avrei dovuto fare” (Moretti 1986: 23).

El deseo de Lucien de formar parte del gran mundo parisino y la posibilidad de cambio de estatus que la ciudad le ofrece coinciden. Estamos frente a una sociedad que legitima los deseos individuales y que a su vez

está legitimada por las *chances* que ofrece. No hay, por lo tanto, ningún conflicto entre la interioridad de Lucien y la exterioridad social y, obviamente, no hay ningún conflicto entre el individuo y el orden social. No se trata de una sociedad sin conflictos sino de una sociedad donde el conflicto es reconducido siempre al plano político-institucional sin traspasar nunca el espacio público en el que tiene lugar. París es una arena donde se lucha y las personas se devoran mutuamente, pero la presa se encuentra dentro y no fuera de la arena.

El París de *Illusions perdues* parece, pues, funcionar a la perfección: es la síntesis perfecta entre interioridad y exterioridad y donde hay síntesis no hay conflicto, y donde no hay conflicto entre yo y el mundo tampoco hay romanticismo. Aún así en la novela encontramos unos personajes que se pueden definir como románticos según la definición de Berlin: se trata de D'Arthez y del grupo de intelectuales del cenáculo literario. Ellos, a pesar de vivir en la ciudad de las infinitas posibilidades, se obstinan en no querer integrarse en ella, no aceptan transformarse de idealistas en *parvenues*. Rechazan el modelo del ciudadano arribista propugnando el ideal de otro tipo de ciudadanía hecha de honestidad intelectual, moralismo, fidelidad a los grandes valores, altruismo, amistad, igualdad y amor sincero por el arte.

Aparentemente la presencia de estos personajes en el interior de la novela parece tener únicamente la función de destacar, en contraste con Lucien, que estos valores en la ciudad se han vuelto obsoletos. Sin embargo, siguiendo la lectura, se descubre que los miembros del cenáculo adquieren también

una importante función narrativa. En efecto, dos veces sacan a Lucien de apuros permitiendo que prosiga la historia y al final aceleran su ruina con el duelo entre Michel Chrestien y Lucien que acaba con este último gravemente herido. No sólo esto, también representan la primera tentativa seria de poner a Lucien en guardia sobre los peligros de la ciudad. Le dicen más de una vez que es un ingenuo, que la ciudad de las infinitas posibilidades en realidad es sólo una ilusión, una trampa, que el éxito es una quimera, que la movilidad social y la moda son cambios efímeros. Situación paradójica ésta en la que un romántico conservador y nostálgico da lecciones de realismo a un trepador social, nuevo y más moderno prototipo del ciudadano. Es la primera de las grandes paradojas que caracterizan *Illusions perdues*. Y es la primera fisura que se abre en la coraza del mito de la ciudad. Si Lucien les hubiera escuchado no habría fracasado. Pero la realidad es que Lucien parece contagiado por otro tipo de romanticismo, éste sí, típicamente metropolitano.

1.8. La mirada desencantada.

Lucien, Eugène, Bel-Ami y Carrie: cuatro personajes que hemos definido como arribistas. Todos son guapos y jóvenes, tienen los mismos deseos de éxito y riqueza, se mueven en el mismo espacio, la metrópolis del capitalismo emergente. ¿Cómo es, pues, que el primero fracasa mientras los

otros tres acaban triunfando? ¿Es sólo culpa del destino y la mala suerte, como piensa Lucien, que cualquier cosa que haga fracase? ¿O hay algo más?

Bel-Ami está paseando por el centro de París con aire de satisfacción porque empieza a entrever sus éxitos futuros. Ha conseguido penetrar en el mundo del periodismo y tiene además una amante influyente que pronto será su mujer. Supongamos que es feliz, que se ha reconciliado con el mundo, que tiene una actitud de agradecimiento hacia la ciudad, o sea que siente plenamente lo que habíamos definido como el encanto de la ciudad.

Sin embargo:

Duroy marchait lentement, buvant l'air léger, savoureux comme une friandise de printemps. Il passa l'Arc de Triomphe de l'Etoile et s'engagea dans la grande avenue, du côté opposé aux cavaliers. Il les regardait, trottant ou galopant, hommes et femmes, les riches du monde, et c'est à peine s'il les enviait maintenant. Il les connaissait presque tous de nom, savant le chiffre de leur fortune et l'histoire secrète de leur vie, ses fonctions ayant fait de lui une sorte d'almanach de célébrités et des scandales parisiens [...] Puis il prononça tout haut: "Tas d'hypocrites!" et chercha de l'oeil les cavaliers sur qui couraient les plus grosses histoires. Il en vit beaucoup supçonnés de tricher au jeu pour qui les cercles, en tous cas, étaient la grande ressource, la seule ressource, ressource suspecte à coup sûr. D'autres, fort célèbres, vivaient uniquement des rentes de leurs femmes, c'était connu [...] Beaucoup avaient payé leurs dettes (acte honorable) sans qu'on eût jamais deviné d'où leur était venu l'argent nécessaire (mystère bien louche) [...] Tous avaient l'air hautain, la lèvre fière, l'oeil insolent, ceux à favoris et ceux à moustaches! Duroy riait toujours répétant: "C'est du propre, tas de crapules, tas d'escarpes" (Maupassant 1885: 135).

Esta es una mirada que se puede definir de muchas maneras pero seguro que no es una mirada encantada. Otros son los pensamientos de Lucien

cuando saborea por primera vez el éxito. Así piensa un individuo que está convencido de que vive en un mundo encantado:

Lucien éprouva les plus indéfinissable mouvement de bonheur, de vanité satisfaite et d'espérance en se voyant le maître de ces lieux, il ne s'expliquait plus ni comment ni par qui ce coup de baguette avait été frappé [...] Lucien songeait presque. En quelques mois sa vie avait si brusquement changé d'aspect, il était si promptement passé de l'extrême misère à l'extrême opulence, que par moments il lui prenait des inquiétudes comme aux gens qui, tout en rêvant, se savent endormis (Balzac 1837: 390-391).

Por un lado menosprecio y desconfianza hacia el mundo en que se vive, por otro, al revés, esperanza, fascinación e ilusión hacia el mismo mundo. Dos arribistas en el mismo contexto, en la misma situación, juzgan la realidad ciudadana de manera completamente diferente. Sin embargo, analizando estos dos párrafos, ya se puede prever que Bel-Ami, pese a (aunque quizás sea más correcto decir 'gracias a') su desencanto al final saldrá ganador, mientras que el encanto de Lucien será la causa de su ruina.

Ya habíamos visto que una de las condiciones para que el mito de la ciudad funcione hay que buscarla en la reducción del campo visual por parte del observador. Eso le permite fijar la mirada sólo en los lugares más ricos de oportunidades y permanecer indiferente a lo negativo de la ciudad. Esta actitud es común a Lucien y Bel-Ami. La diferencia entre los dos, por lo tanto, no está en la amplitud de la mirada sino en su profundidad. Bel-Ami dice saberlo todo sobre las personas que ve pasar: sus pecados, sus secretos, "le chiffre de leur fortune"; las miradas de Lucien, en cambio, se limitan siempre a la superficie de las cosas, para él existen sólo las luces de la

ciudad, el lujo, el brillo de los vestidos, la suntuosa procesión de los carruajes. El París de Lucien es mágico porque, a pesar de estar siempre iluminado, no proyecta nunca sombra alguna. O tal vez Lucien no baje nunca los ojos para verla. Por otra parte, el mismo Lucien, admite su ignorancia sobre las razones que le han llevado al éxito: “il ne s’expliquait plus ni comment ni par qui ce coup de baguette avait été frappé”. Lucien ha encontrado a Lousteau, ha escrito un par de artículos, ha ido al teatro, ha sido invitado a casa de la Marquesa d’Espard... y se ha convertido en un hombre de éxito.

Bel-Ami, en cambio, sabe perfectamente los motivos de su triunfo: el encuentro con Forrestier es el acontecimiento casual que pone en marcha su escalada, pero después es él quien planea una estrategia, quien se fija unos objetivos precisos y a corto plazo; sabe tener paciencia, aprovechar las ocasiones que se le presentan, preparar trampas y engaños, servirse de las debilidades de las personas y de los secretos que su trabajo como periodista le permite conocer. El éxito de Bel-Ami es la consecuencia de un análisis racional y detallado de la sociedad parisina y de las reglas sobre las que se apoya. Tiene razón Moretti cuando afirma que en Bel-Ami el éxito se ha convertido simplemente en una gris carrera profesional y ha perdido, por lo tanto, toda su fascinación (Moretti 1986: 213-214). Lucien, en cambio, no parece tener ningún mérito en su rápida escalada social y por eso el encanto de la ciudad queda intacto ante sus ojos, de ahí que su destino sea la ruina.

1.9. *¿Infinitas posibilidades?*

Escoger definitivamente una profesión, significa para Bel-Ami limitar hasta el extremo el campo de las posibles elecciones reduciéndolas a una. Significa concentrarse en un sólo objetivo que se puede alcanzar sólo pasando a través de etapas intermedias. Mientras que los objetivos de Bel-Ami parecen claros una vez ha encontrado a Forrestier, no se sabe nunca cuáles son los reales objetivos de Lucien. ¿Qué quiere Lucien? En realidad cree poder ser todo lo que la metrópolis le ofrece; cree poder realizar cualquier posibilidad que encuentre en su camino. Su gran ilusión es que la ciudad de las infinitas posibilidades sea también la ciudad de las infinitas posibilidades *realizables*, que la libertad potencial coincida con la libertad efectiva: ser a la vez poeta, *dandy*, revolucionario, clásico, romántico, periodista, político. Ante sus ojos la división del trabajo no existe²⁰.

La ciudad encantada, la que hace coincidir la esfera del posible con la del realizable, presupone un individuo determinado: ingenuo, superficial, ignorante de las cosas del mundo, irracionalmente entusiasta por todo lo que observa, un ilusionado convencido de que vive en el mejor de los mundos

²⁰Escribía el joven Marx en *La ideología alemana*: “En efecto, a partir del momento en que comienza a dividirse el trabajo, cada cual se mueve en un determinado círculo exclusivo de actividades, que le es impuesto y del que no puede salirse; el hombre es cazador, pescador, pastor o crítico crítico, y no tiene más remedio que seguirlo siendo, si no quiere verse privado de los medio de vida; al paso que en la sociedad comunista, donde cada individuo no tiene acotado un círculo exclusivo de actividades, sino que quede desarrollar sus aptitudes en la rama que mejor le parezca, la sociedad se encarga de regular la producción general, con lo que hace cabalmente posible que yo pueda dedicarme hoy a esto y mañana a aquello, que pueda por la mañana cazar, por la tarde pescar y por la noche apacentar el ganado, y después de comer, si me place, dedicarme a criticar sin necesidad de ser exclusivamente cazador, pescador, pastor o crítico, según los casos” (Marx, 1845: 34). Sólo que, según Marx, esto se conseguía mediante la revolución y el tránsito del capitalismo al comunismo mientras que, según Lucien, el fin de la división del trabajo ya se manifiesta en la misma ciudad capitalista.

posibles. Este es en el fondo un lugar común milenario que aparece cuando el hombre se convierte en un animal social y que adquiere progresivamente más importancia a medida que las sociedades se vuelven más complejas. La ignorancia como principal condición de la felicidad. Si la ciudad de Dios pertenece a los humildes, la ciudad encantada de las mercancías es exclusivamente el territorio de los ingenuos, de quienes no se hacen demasiadas preguntas y saben apreciar sólo la superficie de las cosas. La comparación entre el París balzaquiano y el reino de los cielos hay que verla también desde otra óptica: todos los contextos que tienen la osadía de presentarse bajo la forma de paraísos han de ser inmateriales. En caso contrario se podría poner en duda su credibilidad. La ciudad encantada se manifiesta cuando Lucien, leyéndola a través de los códigos de la moda, del consumo, del éxito, concentra su mirada en pocos lugares. Ahora podemos descubrir las razones: sólo en un espacio material restringido los objetos de consumo pueden proyectar sus imágenes al infinito; sólo cuando la ciudad se ha reducido a pura imagen inmaterial producida por las mercancías y por la moda, puede aparecer como un paraíso encantado donde el individuo es totalmente libre de fantasear.

En el romanticismo tradicional era el ideal que representaba la síntesis entre yo y el mundo, en el nuevo romanticismo urbano las imágenes y las fantasmagorías median entre el deseo y el objeto del deseo. Con una diferencia importante: mientras que el ideal es una producción individual, la imagen es un producto del mismo mercado que produce también la

mercancía. Sufre, por lo tanto, precisamente aquel elemento que el romanticismo tradicional quería preservar a toda costa: la autonomía del espacio interior. Lo que nos interesa mostrar, de momento, es que la desmaterialización y la consecuente reducción del espacio urbano, aún en fase embrionaria en Balzac, serán los temas principales de la representación literaria posterior. Cuanto más la metrópolis se presenta en el texto en su vertiente consumista, tanto más el espacio físico de apoyo a la representación disminuirá. Lo que significa que la ‘fantasmagorización’ de la metrópolis funciona cuanto más se produzca en un espacio restringido. La concentración de las mercancías en un lugar y la consecuente reducción de la mirada evitan que el resto de la metrópolis distraiga al individuo de sus fantasmagorías. Es suficiente aquí recordar el primer centro comercial que aparece en la literatura en *Au bonheur des dames* de Zola, ese verdadero supermercado de imágenes que es el *Ulysses* de Joyce hasta llegar a los extraordinarios universos metropolitanos de Pynchon, completamente constituidos por mercancías y sus imágenes, gracias también a la difusión de los nuevos medios de comunicación de masa.

En *Illusions perdues* el problema es otro. La mirada encantada no presentaría ningún problema para un individuo que se conformara con la contemplación de la ciudad. Lucien, en cambio, no se limita a observar el espectáculo de la ciudad, sino que quiere formar parte de ella, quiere escalar o incluso dominar el mundo ciudadano. Esto porque en Balzac el encanto nunca es el producto de la mera contemplación del espectáculo de la ciudad

como sucederá en la literatura sucesiva. Pero, si en el imaginario la fantasmagoría consigue mediar entre el deseo y las mercancías, en el mundo real tal mediación la desarrolla otro elemento: el dinero. Y no es posible adueñarse del dinero a través del encanto de la contemplación sino sólo a través del desencanto de la acción. La paradoja sobre la que se apoya *Illusions perdues* es que no hay encanto sin acción pero, por otro lado, la acción requiere el desencanto. Por lo tanto, un individuo que se ha fijado como objetivo tener éxito ¿puede permitirse el lujo de la ingenuidad, de la sinceridad de sus sentimientos, del entusiasmo desenfrenado?

1.10. La metrópolis postfordista.

En *Illusions perdues*, en *Sister Carrie* y en *Bel-Ami* una cosa está clara ya desde las primeras páginas: sus protagonistas se niegan a hacer un trabajo propio del sistema de producción fordista. Carrie deja su puesto de obrera en una industria textil de Chicago, Lucien rehúsa incorporarse a la imprenta de su amigo Séchard, Bel-Ami abandona, en cuanto puede, su trabajo de empleado en los ferrocarriles franceses. No es aquí donde reside el encanto de la ciudad. Hay que buscar un área productiva que permita la movilidad, la imprevisibilidad, que exalte la creatividad y las capacidades individuales. La novela del s. XIX la encuentra en la naciente industria cultural y financiera. No son la fábrica o la oficina entonces, sino los teatros, los

periódicos, las editoriales, la bolsa, lo que produce el mito de la ciudad de las infinitas posibilidades. El filósofo Paolo Virno tiene razón cuando considera en concreto la industria cultural como el arquetipo del sistema de producción postfordista. En sus palabras encontramos también las motivaciones que demuestran cómo el mito de la ciudad es hijo de este sector productivo:

Per capirci meglio, riandiamo per un momento alla critica dell'industria della comunicazione da parte dei pensatori della Scuola di Francoforte. In *Dialettica dell'illuminismo* gli autori sostengono, grosso modo, che anche le "fabbriche dell'anima" (editoria, cinema, radio, televisione ecc.) si conformano ai criteri fordisti della serialità e della parcellizzazione [...] Il capitalismo – è questa la tesi – mostra di poter meccanizzare e parcellizzare perfino la produzione spirituale, proprio come ha fatto con l'agricoltura e la lavorazione dei metalli. Serialità, insignificanza della singola mansione, econometria delle emozioni e dei sentimenti: ecco i *refrains* ricorrenti. Questo approccio critico ammetteva, beninteso, che, nel caso peculiare dell'industria culturale, permangono alcuni aspetti refrattari a una completa assimilazione all'organizzazione fordista del processo lavorativo. Nell'industria culturale, cioè, era pur necessario mantenere aperto un certo spazio all'informale, al non programmato, al guizzo di imprevisto, all'improvvisazione comunicativa e ideativa: non per favorire la creatività umana, beninteso, ma per ottenere una soddisfacente produttività aziendale. Senonché, per la Scuola di Francoforte, questi aspetti erano nient'altro che residui ininfluenti, scorie del passato, detriti. A contare era solo la generale fordizzazione dell'industria culturale. Ora, a me pare che, guardando le cose dall'angolo prospettico del nostro presente, non è difficile riconoscere che questi pretesi residui (un certo spazio concesso all'informale, all'imprevisto, al "fuori programma") erano invece carichi di futuro. L'informalità dell'agire comunicativo, l'interazione competitiva tipica di una riunione di redazione, la brusca variazione che può animare un programma televisivo, in genere tutto ciò che sarebbe stato disfunzionale irrigidire e regolamentare oltre una certa soglia, è divenuto oggi, nell'epoca postfordista, un tratto tipico della produzione sociale (Virno 2001: 53-54).

La novela urbana del s. XIX contrapone estos "residui" a la metrópolis fordista entonces dominante y de ellos hace surgir todo el encanto de la

ciudad. A través de la industria cultural la movilidad de la ciudad se representa a su máxima potencia puesto que en aquella se cruzan todas las fuerzas productivas, comerciales, culturales y políticas que componen el tejido urbano. Además la industria cultural, mediante la moda, el *design*, la literatura de consumo, la publicidad, es el sector más cercano (tanto semántica como materialmente) al máximo elemento narrativo de la metrópolis: el consumo²¹.

Por un lado tenemos la repetitividad y la neta división entre tiempo de trabajo y tiempo libre del obrero, por otro la imprevisibilidad a la que está sometido el trabajo del periodista o de la actriz que produce acontecimientos y narración.

Los periodistas Lucien y Bel-Ami y la aspirante a actriz Carrie presentan más o menos los mismos aspectos del trabajador postfordista actual. No tienen un horario laboral y, si lo tienen, igualmente el trabajo no termina nunca a la salida del periódico o del teatro. Bel-Ami por ejemplo trabaja siempre; cuando pasea por las calles de París, cuando va al teatro, cuando seduce a las mujeres, cuando cena con las familias más importantes de la ciudad nunca olvida cuáles son sus objetivos. Escribe Virno:

Nei settori in cui si produce comunicazione a mezzo di comunicazione, le mansioni e i ruoli sono, insieme, “virtuosistici” e “politici” (Virno 2001: 51).

²¹No es casualidad que, por lo menos en la literatura italiana, la presencia de obreros en la novela es prácticamente irrelevante (excepto quizás el género de la novela industrial cuyos autores se reunían alrededor de la revista *Il politecnico*. Se trataba de Vittorini, Volponi, Ottieri o Arpino). En general, el obrero consigue convertirse en personaje literario sólo fuera del horario de trabajo puesto que sólo cuando consume vuelve a ser individuo. En la fábrica, en cambio, es un simple tornillo del sistema; puede llegar a tener sentido como clase pero nunca como individuo.

“Virtuosistici” porque todas las cualidades intelectuales y emotivas del individuo se convierten en instrumentos de trabajo: creatividad, improvisación, intuición, todos los saberes y las experiencias que ha acumulado en su vida entran en producción. Las enseñanzas que Bel-Ami ha recibido de su experiencia colonial en Argelia (instinto de supervivencia, falta de escrúpulos, capacidad de encontrar rápidamente soluciones a una situación difícil) vuelven a serle útiles en la guerra que se combate en París por el éxito. Y lo mismo ocurre con su innata capacidad de atraer a las mujeres y manipular a las personas. Se habla de virtuosismo porque los atributos que tiene que poseer el individuo que trabaja en los sectores donde se produce comunicación mediante comunicación son más bien propios de un artista que actúa en público.

“Politici” porque la supervivencia del trabajador depende de su capacidad de afirmarse y promoverse a sí mismo y a su propia imagen pública y, por lo tanto, de atributos típicamente políticos: oportunismo, transformismo, cinismo, competitividad. La flexibilidad y las capacidades camaleónicas de Bel-Ami lo convierten en el gran héroe de la metrópolis ‘postfordista’ del s. XIX y en un personaje de alguna manera aún actual; es emblemática una de las escenas finales de la novela en la que el arribista cínico y despiadado, durante una fiesta, se ve comparado por la alta sociedad parisina con la figura del Cristo que aparece en el cuadro de un famoso pintor de la época.

Si estas son las cualidades emotivas que tiene que poseer el trabajador de la industria cultural (y que según Virno se convertirán en las características

del trabajador postfordista de hoy en día: el publicitario, el *manager*, el informático, el ‘creativo’, etc.), se pueden entender entonces las razones de las continuas derrotas de Lucien.

Él es seguramente un “virtuoso” pero no posee “doti e attitudini di tipo politico”. No consigue interiorizar totalmente las reglas que rigen el mundo productivo en el que quiere penetrar. No se da cuenta de que para el trabajador de la industria cultural no existe el puesto fijo o un tiempo de no-trabajo. Lucien, en cambio, se toma largos descansos, se olvida de sus objetivos, no actúa políticamente con las personas importantes, no seduce a las mujeres adecuadas, no escribe los artículos necesarios; no entiende que el arribista nunca se puede ir de vacaciones.

1.11. Los valores del mercado.

Uno de los sueños recurrentes en los pensamientos de Lucien es ser un dominador. Cada vez que penetra en un ambiente social, sea el círculo de la pequeña nobleza de Angoulême, sea el mundillo del periodismo parisino o los grandes palacios aristocráticos, está convencido de que al final saldrá triunfador. No hace falta nada más para darse cuenta de lo grande que es el poder ilusorio de la ciudad en la mente de Lucien. El dominador es por definición quien sabe imponer su voluntad sobre la contingencia del mundo.

Es románticamente el creador, el artífice, quien modela el mundo según sus principios; o, políticamente, el príncipe de Maquiavelo o Napoleón que imponen su voluntad particular sobre la voluntad general. Vamos, pues, a ver cuál es esta rígida voluntad que Lucien quiere proyectar sobre la realidad. Al principio de la novela, cuando aún se encuentra en Angoulême, su principal objetivo es dominar el mundo de las letras. Balzac nos dice que la sensibilidad literaria es una faceta innata de su carácter, una inclinación que no procede del ambiente exterior. Sin embargo, poco después, Lucien se enamora de la marquesa de Bargeton y se escapa con ella a París. Allí las cosas cambian: la gloria literaria ya no es el único objetivo y Lucien cree poder dominar todos los ambientes en los que entra. El gran objetivo inicial se fragmenta en muchos pequeños objetivos, ante sus ojos, todos posibles, realizables y legitimados por la nueva sociedad en la que vive.

Esta inquebrantable fe en poder dominar la ciudad no depende de que Lucien tenga una voluntad de hierro y una sólida seguridad para llevar a cabo sus proyectos, sino de que Lucien lee la nueva ciudad capitalista siguiendo los códigos de lectura que la misma ciudad le ha otorgado y, por tanto, de la manera en que la ciudad quiere ser leída. Entonces, en el gran juego balzaquiano del ‘quién domina a quién’ que caracteriza prácticamente todas las relaciones sociales en *Illusions perdues*, hay que invertir sujeto y objeto. Lucien tiene la ilusión de poder dominar la ciudad pero en realidad es dominado por ésta hasta en el más mínimo aspecto, pues lo recibe todo de París: deseos y aspiraciones, ocasiones y circunstancias, educación y reglas

de conducta²². Al proceso de socialización de Lucien le falta un elemento fundamental que es el mismo Lucien, su interioridad, su fuerza creativa. Más que de una socialización o formación, se trata simplemente de una aceptación acrítica de lo existente. Llega a París, mira a su alrededor y dice “sí”. Es entonces cuando la exterioridad social invade violentamente la interioridad de Lucien y la sustituye: ¿quién es entonces Lucien?

Rivisto in questa luce, Lucien de Rubempré ci appare infine per quello che è - un articolo di moda: scoperto, lanciato sul mercato, trionfante, logoro, gettato via. [...] al fondo, Lucien non esiste - non esiste come *persona*. È un essere puramente sociale, “un figlio del secolo”, una figurina trasparente che riceve tutto il suo colore da forze immensamente più grandi di lui. Nel riconoscimento “pubblico” del successo l’individuo e il mondo sembrano, per un attimo, fare tutt’uno: ma è un attimo, ed è inutile chiedergli di fermarsi, perché il tempo della vita individuale e quello del sistema sociale si vanno facendo sempre più estranei (Moretti 1986: 212-213).

Según Moretti el fracaso final de los nuevos héroes de la ciudad capitalista se debería a una falta de sincronía entre el tiempo individual y el tiempo social. Sería como si pusiéramos el motor de un coche de Fórmula Uno en el interior del chasis de un utilitario. El resultado es que el chasis explotaría. Cierto, pero no suficiente.

Analizando la historia de Lucien se descubre que los méritos de los éxitos temporales que obtiene son siempre producto de las circunstancias, de la suerte, de las personas que casualmente encuentra, de la ciudad misma. En

²²Escribe Erving Goffman: “L’identità è il punto di incontro tra ciò che una persona vuole essere e ciò che il mondo gli consente di essere. Non bastano le circostanze esterne o i desideri per definirla: è il posto che un individuo occupa in un paesaggio formato dall’intersezione delle circostanze e dei desideri” (Goffman 1959: 74). La formación de la identidad es el objetivo final de cualquier proceso de socialización. Es el resultado de una mediación, de un compromiso entre las aspiraciones del individuo y las posibilidades que le ofrece el ambiente social. Es el punto de intersección entre las fuerzas que proceden de la personalidad y las que proceden del sujeto colectivo. En el caso de la identidad de Lucien esto no ocurre porque todo está desequilibrado hacia el lado del ambiente social.

cambio, la culpa de sus fracasos es siempre el resultado de sus errores, de su ingenuidad, de su incapacidad de entender las normas de conducta pública que regulan las nuevas relaciones sociales urbanas. Sintomático es el desarrollo de la relación amorosa entre Lucien y Coralie; el error de Lucien no está en haberse enamorado de una actriz de segunda fila sino en haber hecho público su amor yendo a vivir con ella.

El amor de Lucien por Coralie es el primer sentimiento o deseo que nace libremente en su interioridad, que no deriva de la ciudad. Haciendo público su amor intenta inconscientemente construirse una identidad firme, que no se basa sólo en las circunstancias exteriores; proclama en público la voluntad de ser feliz por primera vez a su antojo. Pero esto la sociedad no lo permite.

La sociedad abierta del libre mercado, no recibiendo su legitimación de Dios, necesita para sobrevivir una base de consenso mucho más amplia que la del *Ancien Régime* y, para obtenerla, abre sus puertas a todos, funda su legitimación en la movilidad social. Pero, al mismo tiempo, para mantener el orden, tiene que actuar de manera que el acceso a las mercancías y a los lugares de poder esté estrictamente regulado. Multiplica las opciones potenciales hasta el infinito, pero somete esta potencialidad a una serie de reglas que hacen posible la realización de una sola posibilidad.

La nueva ciudad capitalista, por un lado, legitima una socialización individual basada en la aspiración a la riqueza, al cambio de *status*, al éxito; por otro lado, somete esta aspiración a una serie infinita de reglas de

conducta pública que el individuo tiene que seguir si quiere satisfacerla. Por un lado, relativizándolos, quita toda trascendencia a valores como la religión, la familia, la moral, el trabajo, el Estado, el matrimonio, la patria, el honor, la honestidad, liberando la interioridad individual de todos los sentimientos de culpa que podría generar un comportamiento cínico y oportunista, dirigido a la obtención de objetivos materiales. Por otro lado, obliga al individuo a reconocer públicamente estos valores, transformándolos en instrumentos para alcanzar sus objetivos. La ciudad balzaquiana no elimina los valores, se limita a convertirlos en mercancías aumentando paradójicamente su poder coercitivo. Vaciados de su íntima sustancia, y, por lo tanto, inutilizables para la formación de una genuina identidad, los valores se presentan como formas vacías que regulan rígidamente las relaciones interpersonales en público. La sociedad del libre mercado sustituye la ética por las reglas. Todo esto resulta más claro si analizamos la historia de Lucien.

Proponiéndose como objetivo el éxito, puede justificarse a sí mismo la traición a sus mejores y más sinceros amigos, D'Arthez y Séchard, pero está obligado a crearse públicamente amistades falsas, Finot y Lousteau, necesarias para conseguir su meta. Puede traicionar su ideal literario, mas está obligado a utilizar la literatura como instrumento de ascensión social. Puede engañar sin ningún remordimiento a su familia, pero está obligado a casarse y, por tanto, a crear nuevamente una familia sometiendo a las normas del matrimonio de interés que regulan la sociedad parisiense. Puede

comportarse de manera cínica y oportunista, puede ser escéptico y nihilista, pero cuando Michel Chrestien le ofende *públicamente*, está obligado a batirse en duelo con él para defender su honor. Puede también enamorarse de una mantenida como Coralie pero tendría que casarse con la marquesa de Bargeton. Este es el error de Lucien: todos en París tienen una amante pero nadie se exhibe en público con ella.

Todo ello es el precio que el nuevo ciudadano debe pagar si quiere formar parte de un mundo fascinante, de una narración llena de acontecimientos, de una aventura sin fin. Esta es la ‘miseria’ del individuo moderno: una conciencia libre de todo obstáculo moral, capaz de imaginarse mil formas de existencia, lista para asaltar la ciudad, mas prisionera de una infinidad de reglas políticas que determinan su actuación en el mundo.

El honor, la familia, el amor, el trabajo, la amistad, la religión, son reducidos por parte del individuo a instrumentos políticos de promoción social y por parte de la institución a instrumentos políticos de estabilidad social. Los valores, una vez perdida su trascendencia, se convierten en mercancías: gracias a Balzac se descubre que el nihilismo, lejos de ser un cáncer que mina la base del orden social llevándolo al caos y a la anarquía, representa en realidad su íntimo y sólido fundamento²³.

²³Véase Jünger (1949: 29-30).

1.12. La disyuntiva de la metrópolis.

Ahora podemos volver al punto de partida. Lucien se enfrenta a su última ilusión: un clérigo español le regala quince mil francos, lo salva del suicidio y promete llevarlo otra vez a París. Sin embargo, esta vez la ilusión no funciona porque el misterioso filántropo no tiene ninguna intención de ilusionar sino de desilusionar.

No creo que sea casualidad que Lucien sufra el fin de las ilusiones fuera de la metrópolis. En París habría sido imposible: demasiado deslumbrantes las luces, demasiado elegantes los vestidos, demasiado fascinantes las mujeres.

Se necesita distancia y sobre todo sabiduría, la sabiduría cínica de Jaques Collin, el criminal más buscado de Francia. El gran error de Lucien es haber tenido ante la ciudad precisamente esa actitud de la que intentaba escapar: en su actuación en el contexto urbano se ha portado como un romántico. Sólo que en París el romanticismo de los ideales se ha convertido en el romanticismo de las mercancías. El ideal ha sido sustituido por el deseo. Decir ‘mi voluntad me hace libre de hacer lo que quiero’, como afirmaba Julien Sorel, o decir ‘París me concede la libertad de satisfacer todos mis deseos’, como piensa Lucien, son dos caras de la misma actitud romántica. En el primer caso la ilusión procede del sujeto, en el segundo del contexto; en el primer caso el individuo se convierte en el visionario aislado en eterno

conflicto con el mundo, en el segundo tenemos una especie de Candide metropolitano convencido de vivir en el mejor de los mundos posibles. En ambos casos, a la realidad efectiva del mundo se superpone una imagen mítica; en el primero, de la interioridad individual, en el segundo, de la ciudad. Escuchemos las explicaciones del ‘sabio’ Jaques Collin:

“C’est le défaut des Français dans votre époque. Ils ont été gâtés tous par l’exemple de Napoléon. Vous donnez votre démission parce que vous ne pouvez pas obtenir l’épaulette que vous souhaitez...Mais avez vous rapporté tous vos vœux, toutes vos actions à une idée ?...”

“Hélas ! non, dit Lucien”

“Vous avez été ce que les Anglais appellent *inconsistent*, reprit le chanoine en souriant”. (Balzac 1837: 628).

Es verdad que la ciudad con su dialéctica social, con su frenética movilidad, multiplica las posibilidades de elección hasta el infinito, pero después reduce la realización de tales elecciones a una. En potencia, el individuo es libre de escoger lo que desea ser pero en la práctica, si no quiere fracasar, tiene que efectuar una elección lo antes posible y concentrar todas sus fuerzas en ella. Es la ciudad y no el individuo la que es *inconsistent*, derivándose su seducción del hecho de que es ese espacio donde *All that is Solid Melts into Air* (Berman 1982). Sin embargo, el individuo tiene que ser solidísimo aunque esto se traduzca en un frío desencanto hacia el mundo²⁴.

En su desarrollo narrativo *Illusions perdues* pone en marcha un lento pero inexorable proceso de reducción: desde la mirada total que tenía Lucien en

²⁴Mucho antes de Simmel, Balzac presenta la frialdad intelectual como el destino del ciudadano de las grandes metrópolis. La diferencia entre los dos es que, en el segundo, la frialdad intelectual no deriva tanto del universo psíquico de la hiperestimulación sino más bien del universo político de las reglas del mercado.

su primer encuentro con la ciudad, pasando por la mirada de deseo que se limita a unos pocos lugares, hasta llegar a la mirada desencantada que se concentra en uno sólo; desde la libertad de ser muchas cosas a la vez a la obligación de actuar en una sola dirección; desde la ciudad de las infinitas posibilidades a la ciudad de la única posible realización. En este proceso del encanto al desencanto, la fractura entre el yo y el mundo que se creía soldada se vuelve a abrir. Una interioridad perfectamente libre de todas las ataduras ideales, morales, religiosas, se encuentra otra vez frustrada en su tentativa de exteriorizarse. De la libertad de la ciudad se pasa a la tiranía del espacio público. Aquel mercado que por un instante pareció libre, impone toda la potencia de la forma de sus relaciones sociales. Crea deseos, ocasiones, identidades, reglas y orden y coloca la libertad del individuo en un espacio angosto creado a propósito. Sigamos escuchando a Collin mientras sermonea a Lucien y a Eugène:

“Je fais l’inventaire de vos désirs afin de vous poser la question. Cette question, la voici. Nous avons une faim de loup, nos quenottes son incisives, comment nous y prendrons-nous pour approvisionner la marmite? Nous avons d’abord le Code à manger, ce n’est amusant, et ça n’apprend rien; mais il le faut” (Balzac 1834: 125).

“Est-ce vous qui faites les règles dans le jeu de l’ambition ? Pourquoi vous ai-je dit de vous égarer à la Société ?... C’est qu’aujourd’hui, jeune Homme, la Société s’est insensiblement arrogé tant de droits sur les individus, que l’individu se trouve obligé de combattre la Société. Il n’y a plus de lois, il n’y a que de mœurs, c’est-à-dire des simagrées, toujours la forme” (Balzac 1837: 632).

Las posibles soluciones se convierten en disyuntivas:

“Il n’y a pas de choix : ou il faut aller au fond du cloître (et vous y retrouvez souvent le monde en petit !), ou il faut accepter ce code” (Balzac 1837: 634).

O bien:

“Ou une stupide obéissance ou la révolte” (Balzac 1834:124).

Frases finales que podrían servir de epígrafe a gran parte de la novela posterior desde Flaubert a Musil, de Joyce a Kafka, de Svevo a Camus, de Canetti a Huysmans²⁵. La tarea de la novela postbalzaquiana será, como veremos, la de encontrar un termino medio entre autorreclusión, rebelión y pasiva aceptación de las reglas, las únicas tres opciones presentes en Balzac para el ciudadano.

Y así, al final, la novela metropolitana aparece como la forma simbólica de un sólo ganador: no el individuo, como parecía al principio, sino el mercado y la forma de las relaciones sociales en que se manifiesta²⁶. Balzac, saltándose a Marx y su discurso sobre la producción, enseña que también un mundo dominado por el consumo crea reglas opresivas de conducta pública.

Una vez atravesadas las ‘murallas’ de la ciudad, el hueco que se produce entre los deseos creados por el consumo y la posibilidad de realizarlos ya no

²⁵Huysmans hace decir al protagonista de la novela *À vau l'eau*: “In fondo, se non si è pessimisti, non vi sono che due possibilità: essere cristiano o essere anarchico”. Barbey d’Aurevilly, en su recensión de *À rebours* comenta: “Dopo un libro come questo, al suo autore non resta più che scegliere tra la bocca di una pistola e i piedi della croce” (Ghisi, 1975: IX-X). Huysmans elige la cruz y se retira a un convento; Lucien prefirió volver a París, donde, tras una serie de fracasos, se suicida.

²⁶Mercado que no permite a Lucien ser dueño de su vida ni siquiera en el momento de la muerte. La ciudad capitalista no consiente ningún suicidio romántico y, en efecto, Balzac no deja que Lucien se mate. Éste, por ser un simple producto del mercado, debe seguir vivo mientras produzca (dinero para los bancos, los usureros, Collin y los casinos; diversión para la nobleza; acontecimientos para la narración). Sólo cuando se vuelve improductivo puede morir. Y esto ocurre sólo al final de *Splendeurs et misère des courtisanes*.

se puede resolver románticamente negando el deseo y refugiándose en los ideales o en la interioridad. En efecto, Lucien, a condición de volver lo antes posible a París, prefiere el desencanto y convertirse en un muñeco en las manos de Collin en vez de arrepentirse, volver a su pueblo de origen, a su familia, a su trabajo de obrero o reconciliarse con el moralismo idealista de D'Arthez y del grupo del Cenáculo.

La pluralidad de la ciudad, la abertura del mercado, la movilidad social, se reducen al final de la novela a una serie de irreducibles *double bind* o “dobles vínculos”, utilizando la terminología de Bateson (1972): el claustro o la aceptación de las reglas, el encanto o el desencanto, la socialización o la autodeterminación, la mirada total o la reducción de la mirada, la interioridad o la exterioridad, la libertad o la felicidad, la realidad o el mito. Por lo tanto, el individuo, si no quiere ser destruido por el perverso mecanismo del mundo capitalista como Lucien, tiene que elegir, sabiendo que cualquier opción que tome, se convertirá en una derrota.

El personaje puede escoger seguir como Carrie, Bel-Ami o Eugène el camino que lleva al éxito, y así aceptar que cualquier acción que cumpla resulte determinada por el exterior según precisas reglas políticas, renunciando a toda posibilidad de autodeterminarse; pero la ciudad perderá su fascinación, su imprevisibilidad, su *suspense*; estará obligado a saberlo todo, preverlo todo; la escalada al éxito ya no le parecerá una emocionante aventura sino simplemente una gris carrera.

O puede elegir el camino de la libertad de ser feliz a su manera, pero entonces tiene que renunciar a la vida ciudadana, conformándose con una posición marginal y exclusivamente privada de la existencia, defendiéndose continuamente de los ataques del mundo externo: una vida pública sin acción, puramente contemplativa. Una vida en la ventana.

Carrie, Eugène, Bel-Ami y Lucien optan por la primera vía. La elección coincide con el final de la novela y cierra la narración en lugar de abrirla a nuevos escenarios. Elegir significa dejarse absorber completamente por un campo y hacer imposible la producción de acontecimientos. La dialéctica de la ciudad al final se convierte en polaridad, en oposición ya no conciliable. La pluralidad se resuelve en el doble vínculo. La novela posterior trata de desmontar esta lógica perversa

2. Todos en la ventana

2.1. *Escape del espacio público.*

Robert Musil, *El hombre sin atributos*:

Esta mansión y esta casa pertenecían al hombre sin atributos. El se ocultaba detrás de una de las ventanas y miraba hacia el otro lado del jardín, como a través de un filtro de aire de verdes delicados; contemplaba la calle borrosa, y cronometraba reloj en mano, hacía diez minutos, los autos, los carruajes, los tranvías y las siluetas de los transeúntes difuminadas por la distancia, todo lo que alcanzaba la red de la Mirada girada en derredor. Medía las velocidades, los ángulos, las fuerzas magnéticas de las masas fugitivas que atraen hacia sí al ojo fulminantemente, lo sujetan, lo sueltan; las que durante un tiempo para el que no hay medida, obligan a la atención a fijarse en ellas, a perseguirlas, apresarlas, a saltar a la siguiente. En resumen, después de haber hecho cuentas mentalmente unos instantes, metió el reloj en el bolsillo riendo y reconoció haberle ocupado una estupidez (Musil 1933: 15).

Corrado Alvaro, *L'uomo nel labirinto*:

Sebastiano Babe, in una di queste sere, era alla finestra. Aveva lavorato tutto il giorno davanti al suo tavolo. Lavorava a varie cose insieme: un'invenzione per risparmiare sulla luce elettrica, un'automobile che doveva essere messa in moto a forza di piedi, un apparecchio per impedire i disastri automobilistici [...] Stava dunque alla finestra [...] La strada era deserta e quasi nell'ombra. Ma più in là si vedeva un pezzo di strada dove passavano, come in un quadro, le persone, e siccome non si scorgeva la vicenda della passeggiata le persone che attraversavano quel quadro avevano un aspetto di smarrimento e di solitudine varcando una zona d'ombra in cui i colori dei vestiti diventavano cupi e le figure rimpicciolite e fredde. Badando a queste cose gli tornavano in mente vecchi pensieri che non era mai riuscito a fermare, e che erano i pensieri della sua giovinezza tascorsa, rimasti intatti e nani. Gli sembrava la vita un grande giro nel quale egli non fosse riuscito a intromettersi al momento giusto e di essere rimasto uno spettatore (Alvaro 1926: 2).

Albert Camus, *L'étranger*:

Je pensé que c'était dimanche et cela m'ennuyé: je n'aime pas le dimanche [...] Après le déjeuner, je me suis ennuyé un peu et j'ai erré dans l'appartement. Il était commode quand maman était là. Maintenant il est trop grand pour moi et j'ai dû transporter dans ma chambre la table de la salle à manger. Je ne vis plus que dans cette pièce, entre les chaises de paille un peu creusées, l'armoire dont la glace est jaunie, la table de toilette et le lit de cuivre. Le reste est à l'abandon [...] Je me suis aussi lavé les mains et, pour finir, je me suis mis au balcon. Ma chambre donne sur la rue principale du faubourg. L'après-midi était beau. Cependant, le pavé était gras, les gens rares et pressés encore. [...] J'ai voulu fumer une cigarette a la fenêtre, mais l'air avait fraîchi et j'ai eu un peu froid [...] J'ai pensé que c'était toujours un dimanche de tiré, que maman était maintenant enterrée, que j'allais reprendre mon travail et que, somme toute, il n'y avait rien de changé (Camus 1942: 36-41).

Así empiezan tres famosas novelas de la primera mitad del s. XX. Tres personajes están en la ventana y observan la ciudad. Pero si en lugar de observar la calle levantarán los ojos y echarán una mirada a las ventanas de los edificios cercanos se darían cuenta de que no están solos. En la finca de al lado está el protagonista de la novela de Isherwood *Goodbye to Berlin* y un poco más arriba se puede ver a Tod, protagonista de *The Day of the Locust* de Nathaniel West. La ventana del primer piso está ocupada por Zeno, a punto de fumar su último cigarro; en las tres ventanas más abajo están Tonio Kröger, Detlev Spinell y Gustav von Aschenbach: el primero observa con odio la primavera, los otros dos con amor respectivamente a Gabriela y al joven Tadzio. Hans Castorp en cambio, desde las inmensas vidrieras de su ático, se encuentra demasiado arriba para poder ver los ejércitos de la Primera Guerra Mundial que están llegando para llevárselo. Si ahora nos vamos a la calle paralela (no podemos verle pero él seguramente está allí) encontramos a Bernardo Soares protagonista del

Livro do desassossego de Pessoa que está buscando la manera de escaparse de su casa de “rua dos Doudadores”. Desde la calle el protagonista de *Le spleen de Paris* levanta los ojos, observa las ventanas de la casa de Bernardo y piensa:

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie (Baudelaire 1869: 139).

Y sin duda el hijo pequeño de los Ramsey debe sufrir mucho intentando descubrir si el tiempo al día siguiente le permitirá a él y a su familia ir *To the Lighthouse*. *Mrs. Dalloway*, en cambio, espera que el mal tiempo le dé una excusa para no salir ya que “feeling as she did, standing there at the open window, that something awful was about to happen” (Woolf 1925: 5).

Desde el barco que en ese momento remonta el río, Frédéric Moreau, que tiene una visión más amplia, puede observarlos a todos. Con la excepción quizás de Peter Kien, protagonista de *Auto de fe* de Canetti, que, encerrado en casa, reordena continuamente su colección de libros chinos, y de Des Esseintes que, en *À rebours* de Huysmans, con las persianas bajadas y armado de perfumes y decoraciones, está preparando uno de los primeros experimentos de realidad virtual convirtiendo su cuarto de dormir en la bodega de un barco. Finalmente está un misterioso individuo, un ruso de

quien no sabemos ni el nombre que ha decidido vivir en el subsuelo. Un día tal vez salga y demuestre lo que es capaz de hacer.

A juzgar por el número de individuos que miran por la ventana entran ganas de preguntarse si ha quedado alguien que pasee por la calle. Personajes literarios prácticamente ninguno con la excepción quizás de algún *flâneur* o surrealista y de un ‘esquirol’ irlandés llamado Bloom que sale de casa para ir a un funeral.

Por lo tanto, en este período la novela parece elegir la ventana como punto privilegiado de observación. La ventana se convierte en un verdadero ojo sobre la ciudad. Un ojo que, en realidad, puede ver muy poco: la gente que pasea, los coches, los tranvías; más raramente, si se tiene un poco de suerte como Ulrich, se puede asistir a un accidente de coche, pero este es el acontecimiento máximo. La ciudad se reduce a una ‘fisura’, a un ‘escorzo’ robado en un momento de aburrimiento, a un cuadro; en algunos casos tiende casi a desaparecer, sobre todo para quien como Kien, Des Esseintes o el hombre del subsuelo ha decidido vivir con las persianas bajadas. La escasa importancia que tiene el nombre de la ciudad en estas novelas demuestra la progresiva desaparición del contexto urbano. En las tres que hemos citado ni siquiera aparece. El narrador de *El hombre sin atributos* explica por qué:

La excesiva estimación de la pregunta de “dónde nos encontramos” procede del tiempo de las hordas, nómadas que debían tener conocimiento cabal y plena posesión de sus pastos. Sería interesante saber por qué al ver una nariz amoratada se da uno por satisfecho con reparar simplemente y de manera

imprecisa en el color [...] Por el contrario, en asunto tan complejo como es una ciudad en la que uno vive, se quisiera conocer todas sus peculiaridades. Esto nos desvía de lo más importante. No se debe rendir tributo especial al simple nombre de la ciudad. Como toda metrópoli, estaba sometida a riesgos y contingencias, a progresos, avances y retrocesos [...] y semejaba a una burbuja que bulle en un recipiente con edificios, leyes, decretos y tradiciones históricas (Musil 1933: 12).

Puesto que todas las ciudades son iguales, el problema del contexto se resuelve al principio y de una vez por todas. Como escribe Musil, el nombre de los lugares interesa sólo a las hordas de nómadas que tienen que saber cuál es el territorio mejor para cultivar, para destinar al pasto o para saquear. Nómadas ‘saqueadores’ como Lucien, Eugène, Carrie o Bel-Ami que cincuenta años antes emigraban desde la provincia en busca de éxito y riqueza en la metrópolis. Para ellos la acción de observación y lectura de la ciudad debía desarrollarse en el espacio público: desde una plaza, una calle, un parque o un café. Esos largos paseos de Lucien y Carrie cuya función era aprender a clasificar la ciudad ahora han desaparecido. El ansia que tenían de dar un nombre y una función a todos los lugares parece ahora convertirse en aburrimiento y resignación.

La verdad es que quien ha decidido vivir asomado a una ventana no tiene ningún interés por asaltar la ciudad. La ventana para estos personajes es el mejor punto de vista precisamente porque les permite realizar una sola acción: observar. Observar sin participar; ver sin ser vistos. Son espectadores sin ninguna necesidad de convertirse en actores. Con respecto a la novela balzaquiana no cambia sólo el punto de vista sino también las

consecuencias de la mirada. Lucien miraba la ciudad e inmediatamente le invadía el deseo de formar parte de ella, de participar en su dialéctica. Ulrich observa la ciudad y empieza a hacer abstractos cálculos matemáticos sobre las fuerzas físicas que hacen falta para sobrevivir en ese infierno, para descubrir después que se trata de una operación absurda; Babe piensa en las numerosas ocasiones que ha perdido durante su vida; Meursault, en cambio, después de un domingo entero pasado en la ventana, se da cuenta de que no ha cambiado nada.

Por un lado, lo que se observa provoca deseo, ansia de participación, atracción; por otro lado, ese mismo espacio público causa aburrimiento, remordimientos, acciones absurdas, miedos. En el capítulo anterior habíamos visto que también en la novela urbana del s. XIX, después de una primera mirada general, la ciudad se reducía. Pero aquella reducción estaba en función de la integración social del arribista; es decir, le permitía traspasar los límites de la ciudad y adueñarse exclusivamente de los espacios más ricos de promesas y riquezas. Aquí, en cambio, la reducción es hija de una defección, de una fuga. Ante la disyuntiva balzaquiana enunciada por Vautrin al final de *Illusions perdues* (o aceptar las reglas o encerrarse en un claustro) gran parte de la novela europea decide no seguir el camino de Lucien y se encierra en un claustro.

Moretti tiene razón cuando interpreta la novela posterior como una violenta y desesperada reacción contra Balzac; contra su París antes que contra la forma de sus novelas; contra su manera de concebir el espacio

urbano más que contra su narración; contra sus *double bind* más que contra su realismo narrativo. Rechazar a Balzac, verlo más o menos conscientemente como un enemigo, quiere decir rechazar su ciudad y las reglas que la gobiernan.

Se verifica en la novela del final del s. XIX y principios del s. XX una verdadera retirada general del espacio público ciudadano. Pero, si a partir de Balzac se concibe la experiencia urbana como una experiencia de lo público, ¿cuál es entonces el objeto de estas novelas?

¿Qué puede contar una novela cuyo punto de vista se sitúa en una ventana?

2.2. *La ciudad de las fantasmagorías.*

El París de Balzac es la ciudad de las infinitas posibilidades. Su encanto deriva de la confianza del protagonista en que el abanico de elecciones es ilimitado y que cada elección es a su vez factible. Pero al final de *Illusions perdues* esta confianza cede. De las infinitas opciones posibles sólo una es efectivamente realizable y a muy elevado precio. Por lo tanto, a partir de ahora elegir significa renunciar para siempre a la libertad de ser algo diferente de lo que se ha elegido, significa cristalizarse en un rol, aceptar una forma. La identidad se convierte simplemente en un uniforme que la sociedad asigna sin discutir. ¿Es la muerte definitiva del encanto de la

ciudad? Este es el punto de partida de la novela postbalzaquiana: recuperar el encanto de la ciudad intentando esquivar la tiranía del espacio público.

Que la ciudad ofrezca infinitas ocasiones es fuente de inmenso placer, como lo es que estas ocasiones susciten en el individuo infinitos deseos. El problema no se encuentra en la ciudad potencial sino cuando hay que pasar de ésta a la ciudad real, cuando del mundo de la posibilidad se pasa al mundo de su realización. Las posibilidades realizables no son infinitas, tampoco son muchas, normalmente se reducen a una. Por lo tanto, para recuperar el encanto de la ciudad es suficiente no efectuar nunca este paso y conformarse con el maravilloso y paradisíaco mundo de lo posible, vivir como si todo fuera factible sin actuar nunca para realizar algo de verdad.

La narración postbalzaquiana es una narración de acontecimientos potenciales que nunca tienen que alcanzar la actualidad. Si los verbos de Balzac eran *parvenir*, trepar, arribar, ahora son fantasear, soñar, imaginar. Y para fantasear no hace falta bajar a la calle y entrar en conflicto con el espacio público. Las fantasmagorías se conforman con poco espacio; mejor dicho, funcionan sólo si el espacio material es reducido: basta el rectángulo de una ventana para construir un mundo ilimitado de sueños. Como afirma el *flâneur* de *Le spleen de Paris* “Pourquoi contraindre mon corps à changer de place, puisque mon âme voyage si lestement?” (Baudelaire 1869: 97) Es una vez más Ulrich el que describe quien posee el sentido de la posibilidad:

El que lo posee no dice, por ejemplo: aquí ha sucedido esto o aquello sucederá, tiene que suceder; más bien imagina: aquí podría, debería o tendría

que suceder; y si se le demuestra que una cosa es tal como es, entonces piensa: probablemente podría ser también de otra manera. Así cabría definir el sentido de la posibilidad como la facultad de pensar en todo aquello que podría igualmente ser, y de no conceder a lo que es más importancia que a lo que no es (Musil 1933: 19).

Y añade:

Una experiencia posible o una posible verdad no equivale a una experiencia real unida a una verdad auténtica, menos el valor de la veracidad, sino que tienen, al menos según la opinión de sus defensores, algo muy divino en sí, un fuego, un vuelo, un espíritu constructor y la utopía consciente que no teme la realidad, sino que la trata mejor como problema y ficción (Musil 1933: 20).

La realidad es una invención, la ciudad un mero pretexto para fantasear. La novela opone a la ciudad del doble vínculo un mundo alternativo fantástico creación del individuo donde éste puede ser por fin el dueño absoluto. Sublimando la posibilidad, separándola de su realización, cada uno puede imaginarse ser lo que quiere. La libertad de acción de Lucien es sustituida por la libertad de imaginación de Ulrich. El objetivo es claro: la pérdida de la autonomía en público se contrarresta con la recuperación de la autonomía en el mundo fantasmagórico. Lo que traducido quiere decir que se puede ser libre y autónomo sólo en la privacidad de nuestras casas y en las profundidades de nuestra interioridad. Bajo la mirada del hombre de las fantasmagorías, la ciudad se desmaterializa, se fragmenta en imágenes y sugerencias, ocasión infinita de juego y sueño por parte del sujeto²⁷.

²⁷ Según Alberto Abruzzese el abandono del espacio público se debe también a la difusión de los primeros medios de comunicación eléctricos que permiten a la casa acoger al espacio metropolitano sin necesidad para el individuo de bajar a la calle: "Lo spettacolo metropolitano tradotto in immagini e suoni si insedia nel cuore della casa, sempre più isolata dagli spazi della produzione, rifugio, oasi, fortezza. Il domicilio privato era stato da tempo sottoposto a una serie di processi di industrializzazione, mercificazione, serializzazione impegnati a tradurre e

El acontecimiento potencial sustituye al acontecimiento real como objeto de la narración de la misma manera que el espacio interior sustituye al espacio público. El hombre sin atributos se convierte en el hombre de las mil posibilidades que lleva en sí “la posibilidad de ser de mil formas diferentes” (Mann 1903: 140), como Tonio Kröger; en Des Esseintes que imagina en el espacio cerrado de su palacio de Fontainebleu que viaja por tierras exóticas; en el hombre del subsuelo que fantasea con enfrentarse en la Perspectiva Nevsky con el capitán de los húsares pero sigue quedándose en el subsuelo; en Frédéric Moreau que fantasea con ser político, revolucionario y artista. Y es así, en la no-elección, en la pasiva contemplación a distancia, cuando la ciudad parece recuperar su fascinación.

Encanto muy frágil porque funciona sólo mientras el personaje se queda encerrado en su mundo interior, estando destinado a derrumbarse en el momento en que, inevitablemente, baja a la calle.

2.3. *Romanticismo político.*

“Tu devrais prier ce vieux de t’introduire chez les Dambreuse; rien n’est utile comme de fréquenter une maison riche! puisque tu as un habit noir et des gants blancs, profites-en! il faut que tu ailles dans ce monde-là! tu m’y mèneras plus tard. Une homme à millions, pense donc! arrange-toi pour lui plaire, et à sa femme aussi. Deviens son amant”.

trasferire in casa forme, figure e funzioni tipiche della vita urbana pubblica. Lo spazio del tempo privato diventa cassa di risonanza, ricettore e contenitore dell’esterno, luogo dove si materializza il viaggio, l’immaginario si fa visibile. Per la prima volta dispositivi di comunicazione vengono utilizzati per il divertimento nella sfera privata: il culto del focolare domestico, l’esaltazione del privato si avviano a diventare una cosa sola con l’universo del piacere, la realtà del consumo” (Abruzzese 1995: 137).

Frédéric se récriat. “Mais je te dis là des choses classiques, il me semble? Rappelle-toi Rastignac dans la Comédie humaine! Tu réussiras, j’en suis sûr”! (Flaubert 1869: 21).

Son las primeras páginas de *L'éducation sentimentale* de Flaubert; quien habla es Deslauriers. Está aconsejando a su mejor amigo Frédéric Moreau sobre cómo aprovechar la ocasión que se le ha presentado para conseguir el éxito. Nada mejor, pues, que recurrir a Balzac e identificarse con sus héroes. Pero Frédéric ha tenido la paciencia de leer toda la *Comédie humaine*, no sólo los esperanzadores inicios donde se repiten incesantemente gloria y éxitos sino también los durísimos finales donde el desencanto domina. Frédéric parece conocer las disyuntivas balzaquianas: su objetivo es escapar de su tiranía. Por lo tanto frecuenta la casa de los Dambreuse (el campo del poder) pero se presenta también en la casa de los Arnoux (el campo intelectual) y no desprecia tampoco el círculo estudiantil revolucionario de la Sorbonne. Discute con el señor Dambreuse de su posible candidatura en el partido de derecha pero ayuda también a sus amigos revolucionarios de izquierda sin romper nunca con su pueblo de origen, donde viven su madre y una prometida suya. Se enamora de la suave y maternal Mme Arnoux pero se siente atraído también por el erotismo animal de la *Maréchale* y por la elegancia y la clase de la señora Dambreuse. En París, Frédéric piensa en mil trabajos, frecuenta todos los ambientes sociales, se profesa un día conservador, otro revolucionario y otro artista. La única cosa que nunca hace es elegir definitivamente (Bourdieu 1992). Podemos considerar a

Frédéric como el primer gran héroe de las fantasmagorías. De él Moretti escribe:

La soddisfazione reale di un desiderio è inevitabilmente più angusta della sua soddisfazione fantastica. Ogni determinazione è negazione, e la realtà è sempre determinata: tra i suoi vantaggi non potrà mai figurare quella *disponibilità illimitata* dell'oggetto che è tipica della fantasticheria. Se è a questa che si tiene, meglio affidare il desiderio ad un condizionale infinitamente plasmabile. Questa aspirazione ad un contro-mondo puramente ipotetico guida ogni azione di Frédéric (Moretti 1986: 278).

Aspiración a un mundo alternativo puramente hipotético, indiferencia hacia las relaciones reales de fuerza que regulan el espacio público ciudadano, sustitución de la libertad efectiva por la libertad potencial: estamos de nuevo ante una actitud romántica con la diferencia de que ahora el ideal de la voluntad ha sido sustituido por la 'acción' de la fantasmagoría. Carl Schmitt la define como romanticismo político:

La mancanza di un preciso rapporto causale o normativo fra soggetto e oggetto, fra romantico e mondo, dà luogo ad una produttività que consiste nel costruire un mondo soggettivo e fluttuante, esclusivamente estetico, elaborato con materiali presi a prestito dalla realtà effettuale e casualmente assemblati sulla spinta occasionale di un'emozione d'accompagnamento. Tutto il mondo è così ridotto a risonanza musicale, a spettacolo, ad esclusivo consumo privato del soggetto romantico, che si lascia affascinare ora da questo ora da quell'aspetto esteriore della realtà. Così si rovesciano anche i rapporti tradizionali: non è più la possibilità, la forma astratta, ad essere vuota, ma la realtà, il contenuto positivo (Schmitt 1919: 106).

Il romantico cerca di definire ogni cosa attraverso se stesso e rifiuta ogni definizione di sé che si fondi oggettivamente su altro. È profondamente romantico identificarsi con ogni cosa (Schmitt 1919: 106).

Y así esta actitud consigue derrotar el desencanto respecto a la ciudad capitalista que cerraba *Illusions perdues*: la ciudad se convierte en un mero pretexto; a través de la transposición al plano estético-fantástico, “ogni cosa è l’inizio di un romanzo senza fine” (Moretti 1986: 324). La fantasmagoría se convierte en el instrumento del romanticismo político y permite al individuo ignorar la diferencia entre libertad potencial y libertad efectiva.

Pero de repente la novela que Frédéric se ha construido en su cabeza acaba bruscamente: una tarde se deja convencer por la *Maréchale* para acompañarla a uno de los acontecimientos mundanos más importantes de París, las carreras de caballos. Y allí, en público, ocurre el desastre: Frédéric encuentra primero a Mme Arnoux, que le ve junto a la *Maréchale*, después a la señora Dambreuse, a quien había dicho que estaba enfermo, y, finalmente, a su mejor amigo, a quien había esquivado anteriormente más de una vez. Al final de esta terrible jornada, por culpa de una banal discusión, está obligado también a batirse en duelo. Frente a la dura realidad del mundo, en una maravillosa tarde de sol parisina, el castillo de fantasmagorías construido por Frédéric se derrite como hielo al sol dejándolo solo y aniquilado²⁸:

Affaissé dans le coin de la berline, regardait à l’horizon le milord disparaître, sentant qu’une chose irréparable venait de se faire et qu’il avait perdu son grand amour. Et l’autre était là, près de lui, l’amour joyeux et facile! Mais, lassé, plein de désirs contradictoires et ne sachant même plus ce qu’il voulait, il éprouvait une tristesse démesurée, une envie de mourir (Flaubert

²⁸También en *Anna Karenina*, el personaje más flaubertiano creado por Tolstoi, el ajuste de cuentas entre Anna y su marido ocurre en las carreras de caballos.

1869: 230).

Esos mismos elementos que antes permitían a Frédéric crearse un mundo fantástico (permanecer al margen, no intervenir, aplazar siempre cualquier decisión) ahora se le vuelven en contra:

Il metodo del romanticismo consiste anche nella fuga occasionalistica dalla dimensione in cui si esplica il conflitto, cioè dal politico. Il risultato è la passività assoluta. Il romanticismo politico finisce là dove inizia l'attività politica reale (Schmitt 1919: 235).

Para Carl Schmitt el romanticismo político acaba en el espacio público donde la organización de las relaciones sociales es totalmente indiferente a las construcciones fantásticas del individuo y continúa siguiendo sus frías reglas. La novela de la fantasmagoría demuestra que cualquier huida, aún la más radical, del espacio público no puede durar mucho tiempo. Puesto que, aunque uno se escape y se encierre, todos los dispositivos que concurren a formar la figura del ciudadano lo persiguen y antes o después lo alcanzan. Y en ese momento el conflicto y la derrota consiguiente por falta de preparación son inevitables. La guerra alcanza a Hans Castorp en el sanatorio de *La montaña mágica*, Tonio Kröger acaba en prisión, la peste arruina el amor de von Aschenbach en Venecia, la Nadja surrealista termina en un manicomio, Mersault mata a un hombre, Des Esseintes y Kien enloquecen, el Berlín nazi rechaza la homosexualidad del personaje de Isherwod, la multitud de fans hollywoodiense casi aplasta como en una estampida al protagonista de *The Day of the Locust*, Bloom es traicionado

por su mujer y después casi apaleado por un fanático nacionalista. Al final hasta el hombre del subsuelo sale para ir a enfrentarse por la calle al capitán de los húsares.

Abruzzese, comentando el ensayo de Moretti *Opere mondo*, afirma justamente que en este período asistimos de hecho a una total “metropolitanizzazione de la produzione testuale”:

Le qualità che Simmel aveva individuato nelle forme espressive dell’abitare la metropoli si riproducono nelle forme estetiche e le trasformano in “enciclopedie universali”, cioè in universi di un’identità simultaneamente frantumata, divisa ma globalizzante (Abruzzese 1995: 21).

Tal vez sea algo reductivo interpretar esta *metropolitanizzazione* de las formas literarias sólo como respuesta a la intensificación de la vida nerviosa, a la hiperestimulación (Simmel: 1903) o a la producción de choques (Benjamín: 1939) que genera la nueva metrópolis capitalista (Moretti 1994: 115-139). Tal vez opere aquí también la tentativa de esquivar la lógica binaria que cerraba *Illusions perdues*. En este sentido la intensificación de la vida nerviosa (Simmel 1903) más que afectar amenazadoramente al ciudadano se convierte en el medio para crear retóricas narrativas funcionales a la solución de los dobles vínculos balzaquianos.

Si nosotros interpretamos, como hace Moretti, la hiperestimulación de Simmel como una continua sollicitación del individuo por parte del consumo, de la moda y de los nuevos medios (la radio, el cine naciente, la

publicidad) entonces ésta ya es la cura, no la enfermedad. En este sentido la retórica de las infinitas posibilidades (“menos el valor de la veracidad” de Musil) y la técnica del *stream of consciousness* se convierten en procedimientos perceptivos que permiten al individuo concentrarse exclusivamente en el aspecto consumista y fantasmagórico de la metrópolis eludiendo el más genuinamente político y conflictivo²⁹. Se elige la simultaneidad de la percepción urbana con el objetivo de evitar tomar partido, cumplir una elección. Se inventa una cotidianidad maravillosa abstrayéndola de los conflictos. Los conflictos reales se confunden así en el interior del caos semiótico metropolitano.

Bloom es el primer héroe urbano que, gracias al *stream of consciousness*, consigue trasladar la ventana a la calle. Esa técnica, al situarlo todo en el mismo plano, instaurando diferencias puramente lingüísticas o perceptivas, le permite aguantar las duras réplicas de la cotidianidad real. Un cartel publicitario visto por la calle, una voz, un pensamiento imprevisto, un objeto, un escarapate le hacen olvidar que es un fracasado en la vida. No es que en el *Ulysses* no pase nada; a no ser que consideremos que no son nada los cuernos que le pone Molly, el *mobbing* que sufre en el trabajo, el intento de apalearle por parte de un nacionalista irlandés, el fracaso sexual en un

²⁹Moretti se perca de que el *Ulysses* se presenta como una variación del romanticismo político de Schmitt: “Si rifletta su questo, il genio della possibilità, Ulrich Anders, vive in un paese dove nulla è più possibile [...] Leopold Bloom, il personaggio più aperto del Novecento europeo, conduce una vita senza spiragli in un paese di poca libertà e nessuna indipendenza. E’ una realtà che Musil e Joyce hanno voluto mettere tra parentesi, dedicando ogni loro energia al senso della possibilità: eppure, sotto le grandi volute dell’Azione Parallela e dello *stream*, quel duro nucleo iniziale continua a intravedersi. Malgrado le sue ironie e i suoi paradossi – vien voglia di ripetere con Carl Schmitt - l’ideologia del possibile rivela di essere in una costante posizione di dipendenza [...] di essere in definitiva soltanto l’accompagnamento delle tendenze attive della sua epoca e del suo ambiente. Una libertà che si fonda sull’*illibertà*” (Moretti, 1994: 139). Pero Moretti no lleva al límite su discurso y vuelve a considerar el *stream of consciousness* únicamente como una reacción a la hiperestimulación urbana o como un medio para adueñarse simultáneamente del universo semiótico metropolitano.

burdel. Y esto en un sólo día³⁰. No es verdad, por lo tanto, que la ciudad ya no produzca acontecimientos casuales. Estos sucesos, que en una novela tradicional habrían podido ser el origen de una poderosa narración, a través de la mirada de Bloom se pierden en el continuo murmullo de la metrópolis³¹. Nunca se convierten en acontecimientos significativos, base para una réplica o una acción por parte del protagonista. El *stream of consciousness*, por lo tanto, más que una técnica para resistir a la hiperestimulación urbana hay que interpretarlo como una retórica de la huida. Una huida de las personas.

Si Lucien paseando por París estaba preocupado por no encontrar a nadie, Bloom, en cambio, está aterrorizado por la posibilidad de encontrar a alguien. Para el primero, en el encuentro casual reside el encanto de la ciudad; para el segundo, el horror. El encuentro con las personas obliga siempre a tomar una posición (Goffman 1959) más o menos codificada socialmente, a elegir un comportamiento o una línea de acción; sobre todo si estas personas (como pasa a Bloom) nos dicen que nuestra mujer nos traiciona, nos insultan en el lugar de trabajo o nos fuerzan a acompañarles a un burdel. La relación con el otro nos obliga siempre a poner los pies sobre un terreno arenoso, inseguro, potencialmente conflictivo (Sennett 1977). En la metrópolis, la relación con el otro es siempre una competición y no es casualidad que la desconfianza en las relaciones sociales sea la cifra que

³⁰ Moretti (1994: 68) ofrece una tesis diferente.

³¹ Esto hace pensar en la manera lapidaria con la que Ortega y Gasset definía la metrópolis: un lugar en que “Ya no hay protagonistas: sólo hay coro” (Ortega y Gasset 1930: 75).

caracteriza la representación postbalzaquiana de la metrópolis. De aquí a sustituir la relación con las personas por la relación con los objetos el paso será breve.

2.4. *Entre horror y fascinación.*

La actitud de la novela postbalzaquiana frente al espacio urbano se puede resumir en una antinomia: terror y fascinación. La metrópolis da miedo pero no se puede dejar de mirarla. El *flâneur*, con su amor-odio por la multitud, simboliza perfectamente esta antinomia, que el texto literario trata de resolver positivamente. El objetivo es encontrar una mediación entre mirada y ciudad de manera que el terror sea desactivado y la fascinación multiplicada al infinito; una mediación que, donde prevalece el horror, tiene delante suyo una barrera infranqueable (los muros de casa para Kien y Des Esseintes) que hace desaparecer el espacio urbano; donde horror y fascinación equivalen, usa la ventana; cuando, en cambio, la fascinación prevalece sobre el miedo, el individuo no sabe renunciar a la calle y, por lo tanto, está obligado a llevar la ventana consigo en sus paseos metropolitanos. La ‘metropolitanización’ de las formas literarias hay, pues, que entenderla en el sentido de un desplazamiento del objeto de la novela desde la metrópolis hacia los posibles mecanismos para percibirla.

Érase una vez una metrópolis por la que el individuo paseaba y, mientras,

la iba leyendo; después se encerró en casa y empezó a contemplarla por la ventana; después comenzó a mirar sólo la ventana y la ciudad que se reflejaba en ella; finalmente, cansado del mismo reflejo, decidió sustituir continuamente el cristal para obtener diferentes reflejos. Alguien pensó que con los fragmentos de esos cristales se podían construir unas gafas deformadoras con las que volver a pasear con seguridad por las calles de la ciudad. Los que perfeccionarán estas gafas serán los surrealistas.

2.5. Un surrealista en la trinchera.

Normalmente se considera el surrealismo como un fenómeno típicamente urbano, pero en realidad su origen se encuentra fuera de los límites de la ciudad, a más de doscientos kilómetros de París, en las trincheras de la ‘línea Maginot’, fortificación destinada a detener el ejército alemán en 1914. Ya en los años sesenta del s. XX, Nadeau y De Micheli destacaron la influencia decisiva de la experiencia de la guerra en los autores surrealistas. Más recientemente, dos ensayos sobre el surrealismo, muy diferentes tanto por el contenido como por la formación de los autores, parten de estas mismas consideraciones.

El antropólogo americano James Clifford en su estudio sobre el surrealismo etnográfico cuenta que los surrealistas descubrieron en la guerra

una nueva dimensión estética de lo existente: la fragmentación³². Y cita las palabras de uno de ellos, Fernand Léger:

La guerra mi aveva gettato, come soldato, nel cuore di un'atmosfera meccanica. Qui scoprii la bellezza del frammento. Sentii una nuova realtà nel particolare di una macchina, nell'oggetto comune. Cercai di cogliere il valore plastico di questi frammenti della nostra vita moderna. (Clifford 1988: 146).

La guerra destruye la solidez de lo real, los fragmentos vuelan por todos lados y adquieren una vida autónoma y más sugerente. “Sotto la grigia vernice del reale”, excavando en el lodo fétido de la trinchera “pulsa un mundo fantástico e miracoloso” (Clifford 1988: 147). Tarea del individuo es saber entrar en contacto con él.

Lo que interesa es que esta nueva manera de percibir el mundo se traslada del campo de batalla a la metrópolis: de Verdún a París. Una forma de percepción nacida de un estado de excepción y de la suspensión de las reglas impuesta por la guerra va a perturbar la paz de la retaguardia ciudadana. Al interiorizar la trinchera, la ciudad se convierte por primera vez en territorio de frontera donde las normas simbólicas se debilitan y puede irrumpir lo surreal. La percepción surrealista funde la ciudad con la trinchera, la mirada fragmentada del soldado de Breton con la mirada soñadora del *flâneur* metropolitano; el sonido de las máquinas que colisionan, del metal que se aplasta y se deforma, las imágenes de los

³²En este trabajo se elige el surrealismo como ejemplo emblemático. En realidad todas las vanguardias, a partir del futurismo, tienen una estrecha relación con la guerra.

cuerpos y los objetos que se fragmentan con las infinitas fantasmagorías de las mercancías expuestas en los escaparates de las grandes avenidas parisinas. Ya no hay nada rígido y compacto, todo se puede desmontar y reconstruir partiendo de principios de clasificación y orden radicalmente distintos. Las consecuencias de esta mutación perceptiva afectan al espacio urbano que se desterritorializa y se convierte en un eterno territorio de frontera, y a la cultura occidental que se fragmenta y pierde su unidad. Clifford presenta el surrealismo como una forma de resistencia (que utiliza las hibridaciones) a los grandes sistemas simbólicos masificantes y lo convierte en el precursor artístico de los contemporáneos estudios postcoloniales de los que él mismo, junto con Said, Appadurai y Bhabha, es uno de los máximos exponentes.

El psiquiatra italiano Stefano Mistura en su estudio sobre la relación entre surrealismo y psicoanálisis, partiendo de las mismas premisas que Clifford, llega a diferentes conclusiones. También para Mistura la percepción surrealista nace en la guerra, pero no del mundo despedazado por las explosiones, sino de la observación de un joven soldado enloquecido. En 1916 André Breton es asignado al Centro Neuro-psiquiátrico de Saint-Dezier donde llegan continuamente los soldados que se han vuelto locos en las trincheras. Uno de éstos llama la atención de Breton; el soldado declara no creer en la realidad de la guerra:

Tutto ciò che vede – morti, feriti, bombardamenti – non è altro che uno spettacolo montato a bella posta [...] La sedicente guerra non era che un simulacro, le parvenze di proiettili no potevano assolutamente fare male, le apparenti ferite non erano altro che trucco [...] Sosteneva che i morti prelevati nelle aule di anatomia venissero trasportati e distribuiti di notte sui falsi campi di battaglia (Mistura 2001: 124).

Las alucinaciones de estos soldados, “la negazione sistemática della realtà”, el “trasformare la dura realtà in un simulacro”, el encantamiento onírico “que definisce il reale come parvenza”, se convertirán en “il primo patrimonio per un materiale surrealista”:

In altre parole egli [Breton] vede all’opera, nell’episodio del fronte di guerra, la forza dell’affermazione del possibile; la forza della mente in faccia all’apparato di morte che la realtà è in grado in molte circostanze di propinare (Mistura 2001: 126).

El surrealismo es, pues, una técnica consciente de creación de simulacros que se oponen a las duras réplicas de lo real. “Un exceso di imaginazione” que se contrapone a “un exceso di realtà” (Mistura. 2001: 127). Una forma extrema de fetichismo en la que, a diferencia de las teorías freudiana o marxiana, el surrealista separa el fetiche del objeto sustituido para darle vida autónoma; separación que actúa de manera que desaparece toda búsqueda nostálgica o angustiosa del original perdido.

De acuerdo con esta interpretación, lo que se traslada de la guerra a la ciudad es una técnica de percepción y reorganización de lo real. Ahora hay que preguntarse por qué esta técnica nacida en la guerra funciona también

en el espacio urbano. ¿No será que los surrealistas encuentran en la ciudad la misma realidad excesiva de muerte y conflicto que experimentaron en la trinchera³³?

2.6. *La movilización total.*

En 1931 Ernst Jünger escribe un ensayo que parece la construcción apocalíptica de un visionario más que el análisis sistemático de un teórico político. Este ensayo, titulado *La movilización total*, muestra que las trincheras de la línea Maginot, al final de la guerra, siguieron dos caminos opuestos. En el plano político-militar avanzaron hasta la frontera con Alemania y reconquistaron para Francia la Alsacia y la Lorena; pero en el plano del imaginario y las relaciones sociales la trinchera avanzó inexorablemente hacia París deteniéndose en los Champs Elisées.

La movilización total de masas, ideologías, propaganda y máquinas ya no es, según el filósofo alemán, un estado de excepción derivado de la guerra sino más bien el estado de normalidad del ciudadano de las grandes metrópolis industriales. La movilización total de las masas es el efecto de dos elementos que dominan las sociedades industriales modernas: el nihilismo y la técnica que, en el pensamiento de Jünger, toman un

³³Algunos historiadores (Hobsbawn por ejemplo) consideran el treintenio 1914-1945 como un período ininterrumpido de conflictos internos e internacionales: desde la continuación de la Primera Guerra Mundial en la Europa del Este descrita en la novelas de Ernst Von Salomon a la guerra civil española y a la revolución rusa; desde los conflictos sociales provocados por el *crack* de la bolsa de Nueva York a los conflictos obreros que afectaron a Italia y Alemania y que desembocaron después en el fascismo y el nazismo.

significado nuevo y casi opuesto al pasado.

En el nihilismo clásico (Turgenev, Dostoievski, Stirner, Nietzsche) el individuo mismo niega conscientemente toda trascendencia a los grandes valores absolutos, puesto que limitan su libertad y sus potencialidades; lo encarcelan y lo atan a viejas convenciones e instituciones. El individuo que quiera ser auténticamente libre tiene que rechazar estos valores y las instituciones que los expresan. El nihilismo en este sentido funciona siempre como un instrumento de subversión. En el nihilismo clásico orden moral y orden social están fuertemente relacionados: negando el primero se quita toda legitimidad al segundo. Por esto en las grandes novelas de Turgenev o Dostoievski el nihilista es siempre un revolucionario y se ve obligado a entrar en conflicto con el orden constituido. Sólo cuando los viejos valores estén muertos el nihilista será libre para crear nuevos valores y convertirse en una nueva raza de individuo (el Bazarov de Turgenev por ejemplo o el superhombre de Nietzsche).

Jünger da una vuelta de 180° a la concepción del nihilismo tradicional; la negación de todos los valores absolutos ya no es una operación que realiza el sujeto de forma autónoma sino que el nihilismo es la condición normal, cotidiana del individuo en un mundo dominado por la técnica. La técnica (que es diferente del 'progreso') es el principio organizativo de las nuevas sociedades de masa, la transformación de cualquier elemento de la vida humana en una función. El individuo, transformado en un mero instrumento de un aparato cuyas finalidades son oscuras y no tienen nada que ver con las

necesidades del individuo mismo, pierde su unicidad y especificidad y se convierte en masa. El único sentido que un individuo 'funcional' puede tener es el de formar parte de una masa de personas que desempeñan las mismas funciones. La administración del estado se convierte en burocracia con su masa de funcionarios y empleados. La producción artesanal se convierte en producción industrial en la fábrica con su masa de obreros en la cadena de montaje. La casta guerrera se convierte en el ejército moderno con su masa de soldados. Todas las diferencias (individuales, culturales, históricas, folklóricas) se anulan. La sociedad de masas, resultado de la técnica, no necesita un orden moral trascendente e independiente para legitimarse. Se autojustifica, crea ella misma sus objetivos y sus motivaciones. Los grandes valores universales que se colocaban fuera del tiempo y de la Historia se convierten en ideologías cuyas finalidades son históricas y cuyos instrumentos son las masas. Es, por lo tanto, evidente que si el nihilismo ya no es el producto de una decisión individual sino el resultado del dominio de la técnica, ya no es tampoco un medio de subversión que genera el caos sino, al revés, un instrumento para mantener el orden:

Esto podría bastar para indicar que efectivamente el nihilismo puede armonizar con ordenamientos mundiales extendidos, e incluso que depende de ellos para seguir activo a gran escala [...] Eso muestra perfectamente que al nihilismo no sólo le gusta el orden, sino que pertenece a su estilo (Jünger 1949: 29-30).

Según Jünger, la prueba general del tránsito del nihilismo de la esfera individual a la social es la Primera Guerra Mundial, cuando se puede observar por primera vez una movilización total. Con la Primera Guerra Mundial todas las energías materiales (industria, agricultura, servicios) y espirituales (prensa, propaganda, arte, literatura, religión) de la nación se convierten en instrumentos para el funcionamiento de la maquinaria bélica³⁴.

Es el triunfo del nihilismo de la técnica que impone su forma sobre las relaciones sociales: militarización de las relaciones de trabajo, abolición del derecho de huelga, limitación de la prensa, legitimación sólo de ideologías que justifican la guerra. La característica fundamental de esta movilización total es su capacidad de trasladarse de la sociedad en guerra a la sociedad en tiempo de paz. Para Jünger, lo que se desplaza de la guerra a la ciudad no es una técnica de percepción sino la organización de las relaciones sociales sobre una base militar; técnica que no es entendida sólo como una disciplina de las personas sino también (adelantándose a Foucault) como una disciplina del espacio. Como en un cuartel, como en el frente de guerra, el espacio urbano se parcela, se divide en compartimentos cerrados y funcionales.

³⁴“Así es también como la imagen de la guerra en cuanto acción armada va penetrando cada vez más en la imagen más amplia de un gigantesco proceso de trabajo; junto a los ejércitos que se enfrentan en los campos de batalla surgen los nuevos ejércitos del tráfico, del abastecimiento, de la industria de armamento – el ejército del trabajo en general. En la fase final de la última guerra, que ya apuntó en sus postreros momentos, no se efectúa ningún movimiento – ni siquiera el de una trabajadora doméstica en su máquina de coser – que no encierre una aportación bélica al menos indirecta” (Jünger 1931: 97).

La movilización alcanzaría la totalidad sólo cuando el orden militar, máxima expresión de la técnica, se impusiera al orden público en tiempo de paz. Sólo entonces la sociedad civil equivaldría a un enorme proceso de trabajo:

Muchas son las cosas de este género que cabría nombrar – pero basta contemplar esta nuestra vida misma en su completo desencadenamiento y en su implacable disciplina, con sus zonas humeantes e incandescentes, con la física y la metafísica de su tráfico, con sus motores, sus aeroplanos, sus ciudades donde viven millones de personas, basta contemplar esas cosas para vislumbrar con un sentimiento de horror mezclado con placer que en ninguna de ellas hay un solo átomo que no esté trabajando y que nosotros mismos nos hallamos adscritos en lo más hondo a ese proceso frenético. Más que ser ejecutada, la movilización se ejecuta a sí misma; ella es tanto en la guerra como en la paz la expresión de la exigencia misteriosa y coercitiva a que nos somete esta vida en la edad de las masas y las máquinas. Y así ocurre que cada vida individual se convierte cada vez más claramente en una vida de trabajador (Jünger 1931: 101).

Jünger afirma que la disponibilidad para ser movlizado y anularse en una masa depende de la interiorización por parte del individuo de las grandes ideologías colectivas: fascismo, nacionalismo, comunismo. Existe sólo una manera para escapar del nihilismo de la técnica y de la movilización total: dado que la transformación del individuo en masa pasa por la colonización de su interioridad por parte de las ideologías, es la defensa de la interioridad y de la propia unicidad individual la primera forma de resistencia. El individuo tiene que convertirse en un *anarca* (no anárquico) o en un *solitario*. El *anarca*, poniéndose como único objetivo proteger su inviolable autonomía interior, es completamente indiferente al tipo de régimen que lo

gobierna:

A rigore, dal punto di vista dell'Anarca, del grande Solitario, totalitarismo o democrazia di massa non fanno molta differenza. L'Anarca vive negli interstizi della società, la realtà che lo circonda in fondo gli è indifferente, e solo quando si ritira nel proprio mondo, nella propria biblioteca ritrova la sua identità (Gnoli-Volpi 1997: 108).

L'Anarca può anche sottomettersi esteriormente all'ordine e alla legge, ma nel suo intimo, nella solitudine della notte pensa e fa ciò che gli pare. E anche quando marcia tra le righe di un esercito, combatte solo le sue guerre (Volpi 1997: 74).

Nos encontramos otra vez ante el individualismo romántico burgués bien descrito por Berlin y Schmitt. La libertad es simplemente un problema de la autonomía de la conciencia y no necesita ninguna verificación real. Esta libertad le permite al individuo dar un sentido al mundo rechazando todos los sentidos que del mundo proceden. De esta manera cualquier suceso, aún el más trágico y traumático, resulta tolerable en el momento en que el individuo consigue autónomamente otorgarle un sentido: la guerra privada del soldado Jünger en *Tempestades de acero* es uno de los mejores ejemplos. En cambio, cuando esta atribución individual de sentido resulta imposible, al Anarca no le queda otra opción que apartarse del mundo, refugiarse en los intersticios de la sociedad donde el dominio de la técnica aún no ha llegado, aumentando así la lista de personajes que miran pasivamente por la ventana. Uno de estos lugares aún vírgenes según Jünger, como lo había sido antes para Svevo, Proust o Musil, es la literatura.

Con Jünger, por lo tanto, lo reprimido por el fetichismo surrealista vuelve

a primer plano: la guerra, que llega a la ciudad como conflicto irreducible a la vez que como técnica nihilista de organización social. Ésta podría ser la realidad excesiva de muerte que los surrealistas encontraron en París a su vuelta de la trinchera (realidad bien descrita por Céline como veremos, en la primera y en la última parte del *Voyage au bout de la nuit*). Si Jünger, siguiendo el ejemplo de los ‘escritores de la ventana’, se retira al ‘bosque’ a la espera de que las cosas cambien, los surrealistas descubren que en la ciudad es posible escapar de la movilización total y de las monolíticas ideologías totalitarias que la legitiman. Si el nihilismo de la técnica convierte en función y reorganiza jerárquicamente cuerpos y conciencias, en la ciudad hay un elemento que, por el contrario, (como los cañonazos de la guerra que trastornaban la rígida jerarquía del ejército y permitían, aunque por un momento, la sensación de libertad) fragmenta e individualiza: el consumo. Y aquí la percepción surrealista y su forma particular de fetichismo vuelven a ponerse en marcha.

2.7. La ciudad como zona de guerra.

Los enfoques de los surrealistas y de Jünger son diferentes pero tienen seguramente un punto en común: la facilidad con la que la experiencia de la guerra se homologa con la experiencia de la ciudad. Sistemas perceptivos,

teorías estéticas, especulaciones políticas nacidos en la guerra se trasladan, como si fuera la cosa más natural, al universo urbano. Como si la experiencia de la guerra y la experiencia de la metrópolis no fueran dos cosas muy diferentes; como si un acontecimiento que ha provocado quince millones de muertos no hubiera dejado a su fin tantos traumas; como si la metrópolis ya hubiera preparado a la gente para este evento. La fragmentación de los surrealistas y la masificación de Jünger: las mismas antinomias del París del *flâneur* (la anomia de la multitud y la sobreproducción onírica de los *passages*) o también de Balzac (una libertad individual sin límites y las rígidas reglas del espacio público). En el fondo ¿es tan grande la diferencia entre el *flâneur* pre-bélico y Bloom, entre el hombre sin atributos y el surrealista post-bélico? Todos observan la ciudad, todos la reducen a imagen, a posibilidad, a sueño, y todos encuentran la máxima satisfacción en la relación con los objetos. La metrópolis considerada como zona de guerra: quizás sea ésta la única imagen que puede unir las diferentes experiencias literarias desde Flaubert a Céline y explicar los numerosos miedos que atenazan al individuo que baja a la calle. Miedo a ser alistado en uno de los grandes ejércitos de la movilización total como pasa a Bardamu, al soldado Jünger y a Hans Castorp; aunque uno de estos ejércitos (la burocracia) puede matar también en la ciudad, como le ocurre a Josef K. Miedo a ser atropellado por un coche, atracado inexplicablemente por tres malhechores o a encontrar al *serial killer* Moosbrugger como le sucede a Ulrich. Miedo a ser agredido por algún

fanático como le sucede a Bloom. Miedo a arruinarse económicamente en la cruda lucha de la competencia capitalista que domina toda la novela *Au bonheur des dames* de Zola³⁵.

Fernand Léger:

Après quatre années de ce paroxysme [la guerre], l'homme moderne se retrouve sur un plan social qui n'est pas la paix, il se retrouve sur un autre plateau où la guerre économique ne lui laisse pas de répit, c'est un autre état de guerre aussi impitoyable que la premier (Léger 1997: 116).

Se corre el riesgo de acabar encerrado en un manicomio, como Nadja. La multitud en guerra es peligrosa, está armada, dispara y mata; pero mata también en la ciudad. Frédéric Moreau hace bien en alejarse de París para ir a hablar de amor con Mme Arnoux precisamente el mismo día en que estalla la insurrección de la Comuna de París. Sin embargo, las insurrecciones urbanas pueden no ser políticas sino espontáneas, como la gran rebelión de las *gangs* de Nueva York del 1863 en contra del alistamiento obligatorio, tan bien narrada en la ya clásica crónica de Herbert Asbury *Gangs of New York* o como la locura de la multitud de fans Hollywoodienses de Nathaniel West.

Si todos los soldados son unos asesinos, también lo son en potencia todos los ciudadanos; al terror de la muerte se añade el miedo a convertirse en asesinos: por dinero (Raskolnikov), para afirmar las más extravagantes teorías (Smerdjiakov, Kirillov, Lafcadio), por aburrimiento (*Le spleen de*

³⁵«L'homme de 1921, rendu à la vie normale, garde en lui cette tension physique et morale des dures années de guerre. Il est changé; les luttes économiques ont remplacé les batailles du front» (Léger 1997 : 207).

Paris)³⁶ o sin ningún motivo aparente (Mersault). En *Heart of Darkness* Conrad muestra que la diferencia entre el ciudadano occidental civilizado y el salvaje de la jungla africana no es tan grande (Lehan 1998: 5). El terror en las metrópolis oscila como el péndulo sin ninguna etapa intermedia: desde las grandes fuerzas históricas al vecino de casa, desde la racionalización y ‘monetarización’ de las relaciones sociales (Simmel, Jünger) impuesta por el capital industrial a través de la fábrica y por el Estado a través de la burocracia, a la ilimitada, anárquica e imprevisible libertad que la metrópolis parece conceder al individuo.

Por un lado el miedo a convertirse en un ciudadano-masa, una simple función del aparato sin ninguna autonomía o libertad, y por el otro, el miedo al aislamiento en la metrópolis-jungla llena de bestias feroces y el miedo a convertirse uno mismo en bestia. Por un lado, el terror de que ideologías aberrantes se adueñen del alma del ciudadano y, por el otro, el terror de no saber contener la ilimitada potencialidad interior que la metrópolis suscita. Por un lado, el miedo al Estado totalitario y, por el otro, a la guerra civil y a la anarquía.

El terror de que un día Lucien de Rubempré, cansado de ser un muñeco (una función) en las manos de la ciudad, empiece a vagar por las calles, hambriento de riquezas y experiencias pero sin interiorizar ya las mediaciones simbólicas de la moda, de la escalada social, del éxito; un

³⁶“Un matin je m’étais levé maussade, triste, fatigué d’oisiveté, et poussé, me semblait-il, à faire quelque chose de grand, une action d’éclat; et j’ouvris la fenêtre, hélas!” (Baudelaire 1869: 81). La acción clamorosa se concreta tirando una maceta a la cabeza de un pobre vidriero que pasa por debajo de su ventana.

Lucien de Rubempré asesino que un siglo después se encarnará en los *droogs* de *A Clockwork Orange* o en los *ragazzi di vita* de Pasolini. Esto puede pasar cuando desaparecen las mediaciones simbólicas y sociales: la explosión de conflictos binarios. Por un lado el nómada que huye al espacio urbano para escapar de los aparatos masificantes y homicidas de la institución, por otra el terror al espacio urbano fuente de acontecimientos imprevisibles. Es en el fondo lo mismo que sucede en la guerra cuando el soldado se debate entre el aburrimiento de las largas marchas, las esperas en la trinchera o la rígida organización jerárquica del ejército, y el terror-fascinación por la batalla en que se vuelve individuo solitario y libre pero también aislado e indefenso. Aparecen en este período una desconfianza total en las relaciones sociales y una ambivalencia hacia las nuevas potencialidades del individuo metropolitano, que al ser ilimitadas son fuente a la vez de fascinación y terror. Una desconfianza que se convierte en la marca que permite reconocer la producción literaria postbalzaquiana y que se traduce en la exaltación del individuo aislado. Citando a Pascal, escribe Baudelaire en *Le spleen de Paris* que “Presque tous nos malheurs nous viennent de n’avoir pas su rester dans notre chambre” (Baudelaire 1869: 143). Por su lado, sostiene Flaubert que:

El único medio de poder vivir en paz es situarse de un salto por encima de toda la humanidad y no tener en común con ella más que una relación de espectador (Bourdieu 1992: 171).

Se trata de un espectador para quien la fantasmagoría es el último recurso para evitar la guerra, el único espacio en el que su ilimitada libertad puede exteriorizarse sin provocar daños. Es una forma de autoconstricción, utilizando la terminología de Norbert Elias, y, por lo tanto, un instrumento de orden más que de desorden como se suele considerar.

Lo que descubren los surrealistas al volver de la guerra es que no hace falta encerrarse para encontrar una mediación entre la desbordante fuerza de la libertad individual y la fuerza igualmente opresiva de los aparatos socio-económicos, entre la propia necesaria soledad y la igualmente necesaria relación con la multitud de la metrópolis. El consumo representa esta mediación, el consumo parece ser el único elemento que puede desmontar la lógica binaria de la guerra y que permite salir de casa habiendo exorcizado el terror. En el tránsito desde las fantasmagorías interiores a las fantasmagorías de las mercancías, el surrealista encuentra un hueco para poder volver a la calle y adueñarse del espacio urbano.

2.8. El individuo de las fantasmagorías vuelve a la calle.

El surrealista no parece tener una meta o un plan preestablecido: se limita a pasear y observar. La casualidad mueve sus pasos. Sin embargo, se trata de una casualidad totalmente diferente de la balzaquiana. Lucien planificaba los lugares donde iba a pasear esperando el encuentro casual que acababa

produciéndose; encuentro casual sólo en la medida en que empujaba al sujeto hacia lugares ya previamente seleccionados. En los surrealistas, desde el principio, la casualidad determina el movimiento. Se produce una búsqueda consciente del acontecimiento casual y por eso la casualidad, más que ser una característica de la ciudad de las infinitas posibilidades, aparece como una creación artificial del sujeto paseante (Johnson 2001: 742). Es decir, la casualidad ya no pertenece a la ciudad sino a los procesos mentales del individuo y al texto literario que los representa. No son casuales los acontecimientos sino la mezcla o mosaico de impresiones que el artista recibe de la ciudad. Y entonces, más que un paseo por el espacio urbano, el movimiento afecta al infinito espacio interior de los protagonistas.

El encanto surrealista ya no es producto de la aceptación de los códigos del espacio público ciudadano sino de la libertad del sujeto de imponerle su propio mundo interior o inconsciente, sus propias clasificaciones y combinaciones. Los surrealistas hacen abstracción de la ciudad con sus reglas, sus relaciones sociales, sus instituciones y la consideran simplemente como un territorio neutro poblado de objetos fantasmagóricos. Una vez neutralizados los significados sociales impuestos desde el exterior, el artista puede empezar a reconstruir la ciudad con su imaginación. La metrópolis permite al surrealista reproducir la misma situación excepcional, la misma ausencia de reglas típica de la guerra. Y descubre que en la ciudad la dinamita para hacer explotar las reglas es el consumo.

También en Balzac el mundo encantado era el universo del consumo, el mundo resplandeciente y polifónico de las mercancías. Lo que producía desencanto, sin embargo, era la conciencia de que este mundo era accesible sólo de manera muy limitada. En efecto, el acceso era posible únicamente pasando a través de las rígidas reglas de la socialización: escalada social, posesión de dinero, relaciones políticas con las personas, reducción de las opciones posibles a una, etc. Ya en Balzac las mercancías eran fetiches en el sentido que escondían los duros sistemas de mediación que el mercado y las instituciones interponen entre sujeto y mercancías para protegerlas: el dinero sobre todo y, después, todas las reglas de conducta pública. El surrealista, en cambio, considera la mercancía consciente y exclusivamente en su condición de fetiche (al igual que el soldado enloquecido de Breton consideraba la guerra). La mercancía es un objeto cuyo valor no está en su uso o posesión sino en la dimensión de ensueño, fantasmagoría, imaginación que suscita.

De esta manera, el ciudadano no sólo se libera de los sistemas ideológicos masificantes de Jünger sino también de las reglas asfixiantes del mercado. El acento (y el encanto) se desplaza desde la ciudad en sí misma hacia los mecanismos para percibirla y reorganizarla. Los principios organizadores ya no son la racionalidad o el cinismo político, sino la imaginación, el inconsciente y la casualidad. El sentido surrealista se obtiene combinando y yuxtaponiendo automáticamente los fetiches del consumo entre sí y con los demás universos estéticos, simbólicos y morales. El resultado es la creación

de un nuevo mundo diferente del de partida y la experiencia de una libertad individual sin límites. La relación con los objetos y sus fantasmagorías parece devolver al individuo la libertad que lo social le había quitado. Se derrumba la rígida dialéctica de la ciudad que diseñaba trayectos obligados para acceder al consumo. El surrealista construye libre y casualmente sus caminos y crea territorios en que las reglas sociales de clasificación del espacio y de los objetos han sido reemplazados por las impensables e imprevisibles clasificaciones del individuo. Los surrealistas utilizan las mismas alienantes imágenes del consumo para trastocarlas, minando el consumo desde el interior de su semiótica. Massimo Canevacci, utilizando a la vez las tesis de Clifford y las clásicas sugerencias benjaminianas, escribe a propósito de este método que define fetichismo metodológico:

Già Benjamin aveva avvertito nelle Esposizioni universali della metà Ottocento la trasfigurazione non solo della merce singola, quanto della merce generale in fantasmagoria. Essa cattura la coscienza operaia non in quanto si presenta come potenza estranea, ma, al contrario, proprio in quanto penetra, seduce e cattura la coscienza di classe e la trascina nei regni delle fantasmagorie feticiste. Cioè tradotto in termini antropologici, proprio in quanto la merce universale si presenta come la cosa più familiare disponibile. Nel rovesciamento dell'estraneazione in familiarizzazione, si compie il primo vero capovolgimento delle merci e la loro intronazione visuale in forma di esposizione. Partendo dal fatto che il nuovo feticismo della merce [...] sta nel suo essere familiare, di conseguenza [...] si tratta di trasformare questo familiare in straniero. È necessario cioè, compiere un lavoro esattamente opposto a quello dei tempi di Marx: osservare le merci visuali come estranee a causa...proprio del loro eccesso di familiarità. Nel rendere estranee le merci visuali, le si deve rappresentare come se si vedessero per la prima volta: con la stessa curiosità esotica o ingenuità infantile. Se il feticismo della merce è la cosa più familiare nella fase della comunicazione visuale, esso deve farsi vedere come la cosa più estranea. Nel processo dissolutivo di trasformazione delle merci visuali da familiari a straniere si può compiere la loro e la nostra dereificazione. Il feticismo compatto, che si coagula all'interno della merce visuale e che incanta il

consumatore, può dissolversi attraverso la narrazione stupita della sua fatticità (Canevacci 1995: 26)³⁷.

Transformar lo familiar en extraño, lo cotidiano en exótico, lo repetitivo en imprevisible. Permanecer ingenuo, no aprender nunca (a diferencia de los personajes balzaquianos) los códigos de lectura de la ciudad. Así se recupera su encanto. Y así son eliminadas de una vez, todas esas mediaciones que desencantan implacablemente el mundo de las mercancías: no sólo el dinero y el trabajo sino también las mismas relaciones entre las personas.

En la ciudad del *flâneur* o del surrealista existen sólo los objetos con sus imágenes y nunca las personas ya que es entre éstas y los roles sociales que el conflicto puede presentarse como irreducible; con los objetos, en cambio, es siempre posible encontrar un compromiso. Esta es la marca de reconocimiento de la literatura de este período (y que después pasa en bloque a los autores postmodernos): los objetos sustituyen a las personas como segundo término de la socialización. La relación fantasmagórica con el objeto ocupa el lugar de la relación social³⁸; la ciudad ya no es un contexto lleno de personas sino de objetos. Fernand Léger observa para la pintura lo que puede valer también para la literatura:

³⁷Forzando un poco se podría afirmar que el esfuerzo de Benjamin en *Passagenwerk* se halla en el intento de conferir un valor político al consumo, de iniciar la revolución desde los *passages* y no desde las fábricas. Mejor dicho, o las fábricas se alían a los *passages* o la revolución no tiene ninguna posibilidad de éxito.

³⁸Adorno en su introducción a las *Lettere* de Benjamin escribe: “Una dichiarazione privata di W. Benjamin ci fa penetrare nel mistero delle sue lettere: - io non mi interesso agli uomini, mi interesso solo alle cose, la forza della negazione che ne emana è tutt’uno con la sua forza produttiva -” (Adorno 1992: XVII).

Cela veut dire que pour moi la figure humaine, le corps humain n'ont pas plus d'importance que des clés ou des vélos. C'est vrai. Ce sont pour moi des objets valables plastiquement et à disposer suivant mon choix [...] L'objet a remplacé le sujet, l'art abstrait est venu comme une libération totale, et on a pu alors considérer la figure humaine comme une valeur plastique (Léger 1997: 285-286).

Y añade:

L'objet, dans la peinture moderne actuelle, devait devenir *personnage principal* et détrôner le sujet. Si donc à leur tour, le personnage, la figure, le corps humain, deviennent objets, une liberté considérable est offerte à l'artiste moderne. À ce moment, il lui est possible d'utiliser la loi des contrastes, qui est la loi constructive dans toute son ampleur (Léger 1997: 227).

El surrealismo descubre que si ante el trabajo, las ideologías o las instituciones somos masa, ante los escaparates, en los *passages* volvemos a ser mágicamente individuos. Las compactas y organizadas masas de soldados, obreros y empleados se fragmentan anárquicamente delante de las tiendas y dentro de los grandes almacenes repletos de mercancías de la misma manera en que ocurría durante la acción bélica pero esta vez, sin que nadie muera. El consumo es una bomba de fragmentación que no mata.

Los automatismos psíquicos, el montaje surrealista, el fetichismo metodológico permiten al individuo animar el mundo inanimado de los objetos y, por tanto, exteriorizar toda su ilimitada libertad de creación, acción, destrucción e imaginación sin necesidad de matar a nadie. De esta manera el surrealismo, más que un instrumento de desorden, aparece como un gran sistema de mediación que produce orden, un orden que ya no se obtiene concentrando grandes masas de personas alrededor de instituciones,

valores o ideologías, sino disgregándolas delante de un escaparate lleno de mercancías.

No es que el arte surrealista utilice materiales que procedan del consumo sino que gracias a las técnicas surrealistas todo consumidor puede sentirse artista. Si, como proclama Dada, con un par de tijeras y un periódico se produce una obra de arte, también se puede producir llenando un carro de supermercado (lo que, en efecto, a veces es cierto). La diseminación de los lenguajes de las vanguardias en los lenguajes del consumo y en la futura sociedad del espectáculo estaba en el aire.

2.9. El espacio surrealista.

La mirada surrealista limita los desplazamientos (y, por lo tanto, reduce los peligros) al espacio del consumo, desactiva el conflicto multiplicando los objetivos, desmaterializa el territorio urbano. Ya no hay dialéctica de los lugares, la relación es entre un sujeto y muchos objetos, el mundo es exclusivamente el de los fetiches del consumo. *Le paysan de Paris* (y el *flâneur*) no pasea por la ciudad sino sólo por el espacio entre la Opera y los grandes Boulevards donde se concentran la mayoría de los *passages* y las mercancías que contienen. Una vez más el encanto de la ciudad es posible al precio de una drástica reducción del espacio público atravesado. La percepción surrealista se traslada desde el universo reducido de la trinchera

al universo igualmente reducido de un supermercado. Y consigue desterritorializarlos y desmaterializarlos a ambos evitando así tanto el riesgo del conflicto entre individuos, siempre posible en la ciudad, como la opresión de los aparatos de la movilización total (Jünger 1931).

Una desmaterialización que hay que mantener de manera constante si no se quiere volver otra vez a la guerra y a la tiranía del espacio público. Pero ¿es seguro de que todos estos dispositivos logran evitar que la metrópolis se transforme otra vez en una zona de guerra?

Que el consumo, en cambio, funda el nuevo conflicto social lo observa el naturalista Emile Zola cuando ‘abre’ el gran almacén parisino llamado *Au bonheur des dames*. Ningún automatismo psíquico o involuntariedad onírica consigue evitar que una masa de clientes, en lugar de limitarse a fantasear con las mercancías que no pueden comprar, las robe. Lo que no saben es que entre los estantes llenos de sueños consumistas tan al alcance de la mano, merodea el implacable inspector Jouvé, el primer guardia de seguridad de la historia de la literatura listo para atrapar a las ladronas y avergonzarlas delante de todos. En *Au bonheur des dames* la atmósfera de ensueño creada por el consumo no logra mediar entre deseo y mercancía. Las fantasmagorías, al ser una producción ilimitada de mundos, no conocen fronteras y mucho menos las de la moral porque nacen de un rechazo de las normas sociales que regulan el espacio público ciudadano. Su poder de mediación es así más débil de lo que parece. Esto quiere decir que si por alguna razón el ‘fantaseador’ pasa a la acción su comportamiento no estará

regulado por norma alguna. Este es el lado oscuro de todo romanticismo político que valora al máximo la potencialidad sobre la efectividad, la imaginación sobre la realidad, la libertad interior sobre la efectiva. Si por algún motivo el primero de los dos términos choca con el segundo nada ya podrá evitar la catástrofe.

No es casualidad que los autores que socavan definitivamente el romanticismo clásico no sean los poetas decadentes o los realistas, que al final sustituyen un tipo de romanticismo por otro más adecuado a los tiempos, sino más bien los escritores que emprenden la tarea de enfrentar la ciudad imaginaria con la ciudad real, de concretar lo abstracto, de lanzar los ideales y las fantasmagorías contra el mundo de las circunstancias materiales. Es lo que hace Von Kleist en *Michael Kohlhaas* y en *Penthesilea*, Büchner en *La muerte de Danton* o Dostoievski con sus personajes: Kirillov se suicida para demostrar su suprema autonomía, Smerdjakov mata a su padre para demostrar que las teorías nihilistas de su hermano Ivan se pueden poner en práctica. Es lo que harán después Céline, Ballard y Houellebecq. Actuar como un romántico en la vida real acarrea siempre un conflicto irreductible y el consecuente derramamiento de grandes cantidades de sangre. Esto es lo que llega a afirmar Breton en el *Second Manifeste du Surréalisme*:

L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule. Qui n'a pas eu, au moins une fois, envie d'en finir de la sorte avec le petit système d'avilissement et de crétinisation en vigueur a sa place toute marquée dans cette foule, ventre à hauteur de canon (Breton 1930: 78).

Cuando el individuo de las fantasmagorías baja a la calle podría convertirse en un psicópata o en un criminal, un criminal inconsciente e involuntario. Como las clientes de *Au bonheur des dames* que no son ladronas pero roban.

Una de las paradojas del consumo es la creación de atmósferas de ensueño que después no sabe encauzar hacia la legalidad. El resultado es la aparición de Jouvé, el primer guardia privado de la historia de la literatura que no se ocupa del orden público sino de defender las mercancías de los sueños de los fantaseadores. Pasolini y Burgess aprenderán la lección.

3. El lado oscuro de la ciudad

3.1. *Un individuo en la guerra.*

“Oh! Vous êtes donc tout à fait lâche, Ferdinand! Vous êtes répugnant comme un rat...”

“Oui tout à fait lâche, Lola, je refuse la guerre et tout ce qu’il y a dedans... Je ne la déplore pas moi... Je ne me résigne pas moi... Je ne pleurniche pas dessus moi... Je la refuse tout net, avec tous les hommes qu’elle contient, je ne veux rien avoir à faire avec eux, avec elle. Seraient-ils neuf cent quatre-vingt-quinze millions et moi tout seul, c’est eux qui ont tort, Lola, et c’est moi qui ai raison, parce que je suis le seul à savoir ce que je veux: je ne veux plus mourir”.

“Mais c’est impossible de refuser la guerre, Ferdinand! Il n’y a que les fous et les lâches qui refusent la guerre quand leur Patrie est en danger...”

“Alors vivent les fous et les lâches! Ou plutôt survivent les fous et les lâches! Vous souvenez-vous d’un seul nom par exemple, Lola, d’un de ces soldats tués pendant la guerre de Cent Ans?... Avez-vous jamais cherché à en connaître un seul de ces noms?... Non, n’est-ce pas?... Vous n’avez jamais cherché? Il vous sont aussi anonymes, indifférents et plus inconnus que le dernier atome de ce presse-papier devant nous, que votre crotte du matin... Voyez donc bien qu’ils sont morts pour rien, Lola! Pour absolument rien du tout, ces crétins! Je vous l’affirme! La preuve est faite! Il n’y a que la vie qui compte” (Céline 1932: 65-66).

Tal vez sea ésta una de las páginas más antimilitaristas de la historia de la literatura. Toda la primera parte del *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline se ocupa de la Primera Guerra Mundial y es, a mi modo de ver, fundamental para entender el sentido de toda la novela.

Aquí el rechazo a la guerra es total. En muchas novelas de guerra como *Sin novedad en el frente* de Remarque, *Un anno sull’altipiano* de Lussu, *Con me e con gli alpini* de Jahier, *Il mio Carso* de Slataper, los horrores de la batalla se contrarrestan con la defensa de valores como la solidaridad y la

camaradería. La guerra permite el encuentro de gente de todas partes, es el punto de partida de un verdadero espíritu democrático, de una conciencia nacional o la chispa que revoluciona las relaciones sociales. También ha habido quien ha visto en la guerra la posibilidad de salir del *impasse* moral de la burguesía: la guerra como ‘higiene del mundo’; la guerra como manifestación de los instintos primitivos del hombre como la violencia; la guerra-espectáculo de los futuristas; la guerra como descubrimiento del fragmento de los surrealistas. En Céline no hay nada de eso: ninguna moral, ningún rescate económico, social, estético o individual. La guerra es muerte, cansancio, sufrimiento físico. No es que en otras novelas no se describa el dolor, pero se transforma en sufrimiento moral universal y se suaviza mediante la solidaridad, la camaradería y la esperanza en un futuro mejor. El individuo se defiende de la guerra intentando encontrar un sentido a esa sangrienta carnicería, un sentido que hasta puede residir en el descubrimiento de una nueva técnica de percepción de la realidad como en los surrealistas.

Céline rompe radicalmente con esta manera de pensar. La guerra no puede ser nunca un pre-texto, un motivo para la invención artística, un rito de pasaje hacia otros mundos. La guerra, como diría Ernst Jünger, es la perfecta manifestación del nihilismo absoluto producido por la técnica; es la circunstancia material más extrema en la que el cuerpo humano puede encontrarse, es un paisaje total que no lleva a nada más que a sí mismo; nunca produce valores sino que los anula todos. Céline no hace ninguna

concesión al sentimentalismo, al moralismo o al esteticismo; para él, el sufrimiento, el dolor, el cansancio, no pueden producir ningún sentido porque pertenecen al cuerpo:

Il corpo che soffre è inaccessibile alla rappresentazione linguistica. Il dolore non si lascia raccontare né rappresentare [...] Il dolore è il dolore. Non è un segno, né trasmette alcun messaggio. Non rimanda a nulla. Non è niente altro che il più grande di tutti i mali (Sofsky 1996: 54-55).

Por lo tanto, si lo esencial de la guerra no es la miseria moral o espiritual sino la aniquilación del cuerpo, no queda más que el rechazo absoluto. Con el intelecto o la conciencia es siempre posible un compromiso, con el cuerpo no. Un cuerpo o está bien o sufre; no hay posibilidad de mediación.

La actitud conflictiva, delirante, anárquica, de Bardamu, el protagonista de la novela, deriva de su percepción de la experiencia de la guerra como una experiencia del cuerpo. Pero el punto de vista del cuerpo sólo indirectamente tiene una función epistemológica; es, en primer lugar, un instrumento de supervivencia ya que permite al individuo llegar a lo esencial de la guerra que es la muerte y escapar de ella. Sin embargo, es aquí donde se manifiesta, según Céline, la paradoja de nuestro tiempo: llegar a lo esencial, representar el punto de vista del cuerpo se ha convertido en una operación problemática y llena de dificultad.

3.2. *De la desmitificación de la guerra...*

La gran novedad de la Primera Guerra Mundial no se halla solamente en las nuevas técnicas de combate, como la trinchera, o en la aparición de armas de destrucción masiva como la iperita, gas utilizado copiosamente en los frentes francés e italiano. La verdadera novedad de la esta guerra fue la aparición de un inmenso aparato propagandístico que tenía la función de legitimarla. La guerra fue aprobada casi por unanimidad por todas las partes: desde los conservadores más o menos extremistas, pasando por los demócratas y los nacionalistas hasta los socialistas, todos hallaron una justificación válida para participar en la guerra. Y los intelectuales se pusieron en primera línea para producir lo que el historiador Mario Isnenghi ha definido como el *Mito della Grande Guerra* (1989).

Si una de las funciones del mito, como escribe Roland Barthes (1957), es la de vaciar lo real, la función que tuvo el mito de la Primera Guerra Mundial fue la de vaciar la guerra de la realidad de la muerte; hasta el punto que Céline se da cuenta, con sorpresa, de que, incluso en los momentos más violentos de la batalla, cuando la sangre se derrama a ríos, los soldados no huyen sino que se resignan a morir, como si se tratase de la cosa más natural del mundo (Godard 1994: 51):

Le canon pour eux c'était rien que du bruit. C'est à cause de ça que les guerres peuvent durer. Même ceux qui la font, en train de la faire, ne l'imaginent pas. La balle dans le ventre, ils auraient continué à ramasser de vieilles sandales sur la route, qui pouvaient "encore servir" (Céline 1932: 36).

La mitificación del conflicto transforma la guerra en algo ineluctable y perfectamente natural. Lo que más le llama la atención a Bardamu, y es uno de los *leitmotiv* de la novela, es la resignación de las personas, su incapacidad para rebelarse, su inexplicable voluntad de aceptar la realidad a toda costa, aunque la realidad sea la muerte, el dolor y la destrucción (Bellosta 1990: 44). La tremenda realidad de la guerra aparece a los ojos de los soldados deformada por conceptos como el heroísmo, la valentía, el patriotismo, el sentido del deber, la solidaridad o, por el contrario, la cobardía o el derrotismo. Algunas vanguardias, como hemos visto, consideraron la guerra como un laboratorio de experimentación de la percepción, una ocasión para montar y desmontar lo real. A Bardamu todo esto le parece el delirio irracional de un mundo poblado por alucinados³⁹. Un mundo que, para representarse y legitimar la guerra, no ha olvidado ningún elemento excepto el más importante: que la guerra es muerte. Y no sólo esta guerra sino todas las guerras. Un mundo que ha olvidado que el primer deber que cada individuo tiene hacia sí mismo es vivir, salvaguardar la propia vida:

³⁹Por eso no convence la comparación que Marie-Christine Bellosta hace entre Bardamu y el *Candide* de Voltaire. Al contrario de *Candide*, Bardamu no se hace, desde el principio, ninguna ilusión sobre el mundo. El desencanto es absoluto y no sigue ninguna línea progresiva (Bellosta 1990: 18). Por la misma razón me parece totalmente equivocado hablar de un "néo-romantisme" de Bardamu (Bellosta 1990: 33).

Y a que la bravoure au fond qui est louche. Être brave avec son corps? Demandez alors à l'asticot aussi d'être brave, il est rose et pâle et mou, tout comme nous (Céline 1932: 49).

Quand on a pas d'imagination, mourir c'est peu de chose, quand on en a, mourir c'est trop [...] Étais-je donc le seul à avoir l'imagination de la mort dans ce régiment? (Céline 1932: 19).

La nuit, dont on avait eu si peur dans les premiers temps, en devenait par comparaison assez douce. Nous finissions par l'attendre, la désirer la nuit. On nous tirait dessus moins facilement la nuit que le jour. Et il n'y avait plus que cette différence qui comptait. C'est difficile d'arriver à l'essentiel, même en ce qui concerne la guerre, la fantaisie résiste longtemps (Céline 1932: 33).

La percepción vanguardista, por lo tanto, alejándose de lo esencial de la guerra, o sea de la muerte, puede ser en realidad causa de muerte. Jugar a hacer el surrealista o el futurista en la trinchera observando en éxtasis los fragmentos que vuelan o los cuerpos metálicos que chocan o afirmando que la guerra no existe, como el soldado de Breton, supone tener el máximo de posibilidades de recibir en la frente la bala de algún francotirador. También en Céline la guerra a veces se presenta como un espectáculo surreal: las inútiles marchas que no llevan a ningún sitio, los cañones franceses que se equivocan y bombardean a sus propios soldados, el viento que devuelve los mortíferos gases, las absurdas reglas patrióticas y morales del ejército, la abstracta retórica de los superiores, los estúpidos heroísmos de los soldados, el maravilloso espectáculo audiovisual; pero ese espectáculo mata, revienta cuerpos, mutila, masacra. No se gana nada buscando un sentido a todo eso, sólo se puede perder la vida.

Y así Bardamu descubre que el elemento más inmediato y material del individuo, el cuerpo, se ha convertido en el más difícil de percibir. La

mitificación y la estetización de la guerra han desmaterializado hasta tal punto los cuerpos de los individuos disolviéndolos en valores, estados de ánimo e imágenes, que su percepción ya no puede ser inmediata. Pero no percibir el propio cuerpo significa para el soldado no percibir tampoco el espacio material que le rodea, su exacta posición espacial; significa no darse cuenta de que se halla en una trinchera donde reinan la violencia, el dolor y la muerte. Para llegar a sentir el propio cuerpo y, por lo tanto, sobrevivir, tiene que superar las deformaciones de la realidad construidas por la conciencia individual y colectiva. Es decir, tiene que hacer un esfuerzo imaginativo aún más fuerte: deformar lo que ya está deformado de manera que recupere sus proporciones reales.

Escribe Céline a un joven profesor americano a propósito de su estilo delirante:

“È quello che accade a un bastone immerso nell’acqua; perché appaia dritto bisogna spezzarlo un pochettino prima di immergerlo, deformarlo preventivamente, se così si può dire. Un bastone regolarmente dritto invece, immerso in acqua, allo sguardo sembra piegato” (Ferrero 1995: 561).

Pero no es verdad que el delirio de Bardamu

arriva là dove fallisce la ragione, è la lente deformante che consente a Céline di giungere alle verità estreme (Ferrero 1995: 562).

El delirio de Bardamu no es, en efecto, irracional, sólo elige como lugar de la racionalidad, no el intelecto sino el cuerpo. El *Voyage au bout de la nuit* es la narración del lúcido delirio de un cuerpo concebido como único

instrumento para producir racionalidad y realismo. Un cuerpo que, por fin, se da cuenta de que está lastimado, cansado, herido, y que, si quiere sobrevivir, no puede hacer otra cosa que dejar estallar toda su rabia y exteriorizar su rechazo a los delirios morales, estéticos e ideológicos del intelecto. Un delirio del cuerpo al que Bardamu se agarra como única ancla de salvación, como único instrumento de supervivencia en una realidad en la que cualquier elemento abstracto lleva a la aceptación de la guerra y, por lo tanto, a la muerte. El historiador de la filosofía Stefano Catucci ha interpretado así la actitud de desconfianza de Céline hacia las representaciones:

La struttura della rappresentazione condiziona per lui la lingua al punto da renderla il più efficace strumento della manipolazione: la forza omogeneizzante della parola diffonde i risultati della reificazione e consegna i contenuti dell'esperienza a una codificazione formale che prende persino il posto delle dinamiche sociali reali, imponendo loro l'ordine dei discorsi. Del linguaggio, dunque, Céline insegna anzitutto a diffidare: se davvero bisogna opporre resistenza ai metodi dell'omologazione sociale, esso è il primo confine su cui lottare, dato che per suo tramite il potere si impadronisce dell'interiorità, la esteriorizza e la mette a disposizione di ogni sorta di riduzione astrattiva. Imparare a tacere: questa è la regola che subito si apprende a scuola, nei primi rapporti con i professori, con i compagni, e che poi viene confermata da tutte le altre esperienze della vita sociale, prime fra tutte quelle del lavoro e della guerra (Catucci 1994: 103-104).

Para Céline, por lo tanto, la distorsión de la lengua tiene un valor operativo más que representativo. Dejando hablar su cuerpo, Bardamu logra escapar de todas las representaciones mitificadoras de la guerra que tienen el objetivo de convertirlo en un animal listo para el matadero.

Al final lo que nos quiere comunicar Bardamu no es el horror de la guerra sino el dolor. El horror, como afirma justamente Julia Kristeva, es el rostro público (Kristeva 1980) de la guerra, es el resultado de una definición colectiva que históricamente puede cambiar; el horror es el sufrimiento codificado en una imagen. El dolor, el cansancio, la putrefacción de los cuerpos son el rostro biológico (Gibelli 1998) de la guerra, siempre igual a sí mismo, con el que es imposible una mediación.

3.3...a la desmitificación de la ciudad.

La percepción del propio cuerpo como paradigma de lectura de la realidad salva a Bardamu de una muerte cierta y evita también, que se presente a los lectores una imagen de la guerra abstracta, racionalizada, mistificada. Pero para muchos críticos las cosas son diferentes. En realidad Bardamu, en el *Voyage*, expresaría su náusea por el cuerpo humano, verdadero punto débil del hombre (Carile 1969). Esto quedaría demostrado por el recurrir obsesivo en el texto de imágenes que hoy definiríamos como *splatter*, por ejemplo la descripción de la impresionante hemorragia vaginal que afecta a una de sus pacientes en el infierno metropolitano de Rancy o, incluso, de afirmaciones como éstas:

Quand on s'arrête à la façon par exemple dont son formés et proférés les mots, elles ne résistent guère nos phrases au désastre de leur décor baveux.

C'est plus compliqué et plus pénible que la défécation notre effort mécanique de la conversation. Cette corolle de chair bouffie, la bouche, qui se convulse à siffler, aspire et se démène, pousse toutes espèces de sons visqueux à travers le barrage puant de la carie dentaire, quelle punition! Voilà pourtant ce qu'on nous adjure de transposer en idéal. C'est difficile. Puisque nous sommes que des enclos de tripes tièdes et mal pourries nous aurons toujours du mal avec le sentiment. Amoureux ce n'est rien c'est tenir ensemble qui est difficile. L'ordure elle, ne cherche ni à durer, ni à croître. Ici, sur ce point nous sommes bien plus malheureux que la merde, cet enragement à persévérer dans notre état constitue l'incroyable torture (Céline 1932: 336-337).

Para estos comentaristas, Céline aspira a un mundo ideal donde predominan la ligereza, el viaje, la superficie. Pero el intento de convertir a Céline en un Calvino *ante litteram* no convence. El disgusto y la náusea de Bardamu no se dirigen contra el cuerpo sino contra quien se resigna a su degradación, contra quien persiguiendo sueños, fantasmagorías, fetiches, imágenes de felicidad realizables en un futuro improbable, se deja esclavizar en el presente por una guerra que lo destroza o por un trabajo que lo agota en cuerpo antes que en alma. El cuerpo no miente, dice Céline, en él está toda la verdad y también la salvación, como Bardamu ha podido experimentar en la guerra. Y es exactamente en el traslado de este paradigma de lectura de la guerra a la metrópolis industrial donde reside la gran novedad de Céline y la ruptura con las experiencias literarias precedentes⁴⁰.

En el *Voyage* las fantasmagorías, las técnicas surrealistas, los paseos joyceanos, el Solitario o el Anarca de Jünger, lejos de ser unos antídotos

⁴⁰Comparando la visión de la guerra de Céline con la de Barbusse, Bellosta observa que: "Le point commun initial de leurs oeuvres est le refus d'appliquer au temps de guerre d'autres critères qu'au temps de paix, l'obstination à parler du combat en termes d'assassinat ou de meurtre" (Bellosta 1990 : 42).

para las ideologías nihilistas dominantes pertenecen enteramente a ellas. En la trinchera como en las calles de la metrópolis, en tiempo de guerra como en tiempo de paz, el problema verdadero no es la búsqueda de sentido, la salvaguardia de la interioridad o de la autonomía, sino la supervivencia física y la preservación del cuerpo. Para Céline, como hemos visto, sólo la vida cuenta y ésta es anterior al hecho de que tenga que poseer un sentido o no. Para poder sobrevivir hay que “amar la vida más que su sentido” como afirma Ivan Karamazov (Dostoievski 1880: 378). En el lodo de las trincheras Bardamu se da cuenta de que la búsqueda del sentido de la vida es una necesidad sólo por quien ya ha resuelto desde el principio el problema de la supervivencia. En caso contrario se convierte en la primera causa de muerte.

3.4. La ciudad vista desde abajo.

Por mucho que uno se esfuerce en analizar minuciosamente las quinientas páginas del *Voyage*, difícilmente encontrará citas simbólicas de lo que es la ciudad para Céline. No hay ‘las triples miradas’ de Balzac, Maupassant y Dreiser, faltan los grandes frescos descriptivos como, por ejemplo, el del mercado de las Halles en *Le ventre de Paris* de Zola, han desaparecido las miradas robadas desde las ventanas por parte de los escritores modernistas y

no están tampoco los *passages*, los grandes almacenes, los escaparates. Desaparece cualquier posibilidad de representar la metrópolis como espectáculo. En esto y no en el tan estudiado y alabado estilo de Céline está la gran ruptura con la tradición literaria precedente, desde el *flâneur* al surrealismo: el rechazo a leer la metrópolis a través del filtro del espectáculo, a través de su dimensión puramente estética o fantasmagórica. Y es aquí donde hay que buscar el motivo del odio de Bardamu (declarado muchas veces a lo largo de la narración) por el cine.

La literatura tiene que seguir caminos diferentes, tiene que colocar la metrópolis fuera de la dimensión de lo estético. El cine espectaculariza la metrópolis, la literatura tiene que ‘desespectacularizarla’, recuperando lo esencial. El punto de vista del cuerpo no deja que se forme la distancia necesaria que permita la mirada y, por lo tanto, la espectacularidad, la fantasmagoría, el sueño; no permite que la ciudad se desmaterialice y se desterritorialice. La distancia engaña y uno no se puede permitir la ilusión porque la ilusión mata. Observada desde lo alto, una ciudad ofrece una imagen mistificadora, hecha de luces, espléndidos monumentos, suntuosidad, frenesí, movilidad. Desde las alturas París encanta con su maravilloso maquillaje siempre que no se descienda. Exactamente como las imágenes de la guerra de D’Annunzio: llenas de actos heroicos, borracheras estéticas y vitalistas descritas por alguien que no se apeó nunca del avión al que se había subido para no ensuciarse el uniforme con el lodo maloliente de las trincheras. Pero hay quien no posee un avión y, por lo tanto, se lo

imagina. Hay quien, pobre y subproletario, nunca ha conseguido entrar en el París burgués y no puede más que soñar con él. Para ellos, como escribe Barthes, el sueño es en verdad “la garantía de una ausencia”:

La bourgeoisie ne cesse d’absorber dans son idéologie toute une humanité qui n’a point son statut profond, et qui ne peut le vivre que dans l’imaginaire, c’est-à-dire dans une fixation et un appauvrissement de la conscience. En répandant ses représentations à travers tout un catalogue d’images collectives à usage petit-bourgeois, la bourgeoisie consacre l’indifférenciation illusoire des classes sociales: c’est à partir du moment où un dactylo à vingt-cinq mille francs par mois se reconnaît dans le grand mariage bourgeois que l’ex-nomination bourgeoise atteint son plein effet (Barthes 1957: 228-229).

Esto es cierto; sin embargo, para un semiólogo y crítico de la ideología como Barthes, los problemas son sólo el empobrecimiento de la conciencia y la formación de una identidad postiza. Lo que Bardamu descubre en su viaje a través de las nuevas realidades de las periferias industriales americanas y subproletarias parisinas es que el sueño no sólo es la “garantía de una ausencia”, sino también la primera causa de muerte, porque permite al individuo proyectar su sufrimiento cotidiano de trabajador explotado y destrozado por la cadena de montaje hacia un futuro que se cree mejor. En este mundo maravilloso producido por el mercado la ciudad sigue apareciendo como un paraíso de infinitas posibilidades: la ciudad del éxito, de la movilidad social, del acontecimiento casual. Pero, mientras tanto, el pobre muere, su cuerpo se pudre, consumido por las enfermedades y por el cansancio.

Céline no es un populista, nunca convierte los sufrimientos del pueblo en instrumentos políticos o ideológicos. Al revés, siente rabia por quien sufre y muere teniendo en la cabeza un modelo abstracto de felicidad que nunca podrá traducirse en realidad:

Il faudra endormir pour de vrai un soir, le gens heureux, pendent qu'ils dormiront, je vous le dis et en finir avec eux et avec leur bonheur une fois pour toutes. Le lendemain on en parlera plus de leur bonheur. Et on sera devenus libres d'être malheureux tant qu'on voudra (Céline 1932: 212).

Si on vivait assez longtemps on ne saurait plus où aller pour se recommencer un bonheur. On en aurait mis partout des avortons de bonheur, à puer dans les coins de la terre et on ne pourrait plus même respirer [...] De nos tentatives aussi à nous si dégueulasses, pour être heureux, c'est à tomber malades tellement qu'elles sont ratées, et bien avant d'en mourir pour de bon (Céline 1932: 381).

La costumbre, la cristalización en un rol, la pasividad, la pérdida de la autonomía eran temas ya presentes en la que se define como literatura de la crisis: Musil, Mann, Svevo, Pirandello. Céline coge estos temas y los lanza contra el asfalto de las periferias degradadas y demuestra que, si para un burgués se trataba sólo de problemas existenciales, para un subproletario la pérdida de la autonomía se convierte en un problema de supervivencia⁴¹. Céline cambia la perspectiva, pone fin a la exclusividad burguesa de mirar el mundo y la ciudad. El diferente significado que asume el tema de las fantasmagorías lo demuestra claramente. La fantasmagoría, como hemos visto, tiene una doble función: por un lado, permite al individuo disfrutar de la multiplicidad de estímulos que procede de la metrópolis capitalista sin

⁴¹“Céline est le romancier par qui les peurs qui sont le fonds commun de nos vies sont exprimées, non pas comme des menaces abstraites ou des avertissements théoriques, mais d'une manière qui nous le donne à vivre au plus près en imagination” (Godard 1994: 54).

quedar aplastado, por otro, le permite huir del espacio público tiránico y alienante concediéndole la posibilidad de mantener un espacio interior autónomo. Pero si analizamos las novelas que tienen como protagonistas a los ‘héroes de la pasividad’ nos encontramos ante unas significativas analogías: Ulrich y Hans Castorp viven de sus rentas, Zeno y Frédéric Moreau han heredado, los personajes de Pirandello son ricos profesionales, Bloom es un empleado⁴². En una palabra, todos son burgueses. Para ellos, que ya tienen resueltos desde el principio los problemas de supervivencia, la realidad puede tranquilamente ser objeto de una mirada irónica y jocosa, convertirse en fuente de sueños y fantasmagorías. Pero para quien cada día está obligado, para sobrevivir, a enfrentarse a las duras réplicas de la calle, la fantasmagoría funciona como una verdadera droga. El subproletario urbano no es Tonio Kröger que

Cuando le preguntaban qué demonios quería llegar a ser en la vida mencionaba cosas muy diferentes, porque solía decir con frecuencia (y hasta lo tenía apuntado) que en sí llevaba la posibilidad de ser de mil formas diferentes (Mann 1903: 140).

En la novela burguesa la fantasmagoría es una creación individual, una elección autónoma de una actitud irónico-neutral hacia el mundo. En el *Voyage* se identifica más bien con modelos abstractos de felicidad producidos por el consumo y por las ideologías. No se trata de una producción subjetiva sino de una adhesión colectiva. Así que, a los ojos de Bardamu, el pobre es esclavo dos veces: el cuerpo sometido al trabajo, la

⁴²Véase Bourdieu (1992).

mente prisionera de las varias formas mediante las que la sociedad capitalista mantiene la ilusión de un futuro rescate social. Entonces, para los miembros de las clases más pobres, ¿no hay ninguna salida? Yo no creo que el pesimismo de Céline (por lo menos en el *Voyage*) sea radical y sin esperanza. Que para el pobre no haya rescate social, como en Zola o Verga, no quiere decir que históricamente esté destinado a la ruina o, peor, a la muerte. Se puede entrever una solución y es la misma que Bardamu utiliza para salvarse de la guerra, ya que para quien no tiene recursos, la guerra no acaba nunca. Sólo ha cambiado el campo de batalla: antes eran las trincheras de Verdún ahora es la gran metrópolis capitalista. Y una vez más el cuerpo es la ayuda más válida para desenmascarar todo tipo de mistificación. El individuo puede, entre tanto, empezar a recuperar la percepción exacta de su condición material. Así como en la guerra el soldado pierde la percepción de encontrarse en una trinchera, en la ciudad el subproletario pierde la percepción de encontrarse en una periferia degradada y separada por completo del resto de la ciudad y el obrero pierde la percepción de encontrarse en una fábrica, esclavo de la cadena de montaje.

Precisamente en la cadena de montaje de las industrias Ford en Detroit el verdadero problema de Bardamu no es la alienación o el desarraigo. El sufrimiento es una vez más el producto del cansancio al que el cuerpo está sometido:

Les ouvriers penchés soucieux de faire toute le plaisir possible aux machines écoeurent, à leur passer les boulons au calibre et des boulons encore, au lieu

d'en finir une fois pour toutes, avec cette odeur d'huile, cette buée qui brûle les tympanes et le dedans des oreilles par la gorge. C'est pas la honte qui leur fait baisser la tête. On cède au bruit comme on cède à la guerre [...] On résiste tout de même, on a du mal à se dégoûter de sa substance, on voudrait bien arrêter tout ça pour qu'on y réfléchisse, et entendre en soi son coeur battre facilement, mais ça ne se peut plus (Céline 1932: 225-226).

La defensa contra un sistema que destruye el cuerpo antes que el alma está constituida por medios materiales y no por sueños o fantasmagorías.

Tout de même l'envie de revoir des gens du dehors me revint. Pas ceux de l'atelier bien sûr, ce n'étaient que des échos et des odeurs de machines comme moi, des viandes vibrées à l'infini, mes compagnons. C'était un vrai corps que je voulais toucher, un corps rose en vrai vie silencieuse et molle (Céline 1932: 226-227).

El burdel y no la sede de un partido socialista o un cine es para Bardamu la perfecta antítesis de la fábrica, porque el enemigo no es el capital sino el trabajo:

Et puis celle-ci au moins, on pouvait les toucher franchement. Je ne pus m'empêcher de devenir un habitué de cet endroit. Toute ma paye y passait. Il me fallait, le soir venu, les promiscuités érotiques de ces splendides accueillantes pour me refaire une âme. Le cinéma ne me suffisait plus, antidote bénin, sans effet réel contre l'atrocité matérielle de l'usine (Céline 1932: 227).

Y esto porque

L'esprit est content avec des phrases, le corps c'est pas pareil, il est plus difficile lui, il lui faut des muscles. C'est quelque chose de toujours vrai un corps, c'est pour cela que c'est presque toujours triste et dégoûtant à regarder (Céline 1932: 272).

3.5. *El Voyage como novela de acción.*

Esta es la imagen de la ciudad producida por los ‘ojos’ del cuerpo de Bardamu. Para los habitantes de las periferias degradadas, no es otra cosa que una tétrica, inmensa prisión que se llama trabajo asalariado, cadena de montaje, explotación, guerra. La verdadera fuerza de esta prisión está, sin embargo, en que se disimula a los ojos de quien la mira. Si al cuerpo le está prohibido moverse, la mente, en cambio, puede vagar y alimentarse de abstractas ilusiones como la movilidad, la dialéctica de los lugares, el éxito, la revancha social. La prisión se puede así convertir en un paraíso cuyo advenimiento en la tierra de los desheredados es inminente. La potencia de estas imágenes es tan fuerte que sólo la irreducible materialidad de un cuerpo puede reestablecer la verdad sobre la ciudad.

Es inútil buscar un lugar simbólico que dé forma y sentido a la ciudad, un paraíso social que justifique el cansancio, los sufrimientos, las privaciones:

Les gens riches à Paris demeurent ensemble, leurs quartiers, en bloc, forment une tranche de gâteau urbain dont la pointe vient toucher au Louvre, cependant que le rebord arrondi s’arrête aux arbres entre le Pont d’Auteuil et la Porte des Ternes. Voilà. C’est le bon morceau de la ville. Tout le reste n’est que peine et fumier (Céline 1932: 75).

Ya no hay encuentros casuales: la polarización social y espacial los impiden. No hay tampoco epifanías, iluminaciones, fantasmagorías, privilegios reservados exclusivamente al burgués en crisis existencial. Los

montajes surrealistas y los fetichismos metodológicos aparecen simplemente como pasatiempos artísticos de bohemios aburridos. Construirse un trayecto autónomo prescindiendo de la miseria y del sufrimiento en que se vive significa perseguir sueños irreales. Además, durante el camino, se corre el riesgo de morir sin darse cuenta siquiera. Para sobrevivir, en cambio, la ciudad debe ser reducida a lo esencial, ‘descarnada’, todos los fetiches, las imágenes, los simulacros deben ser eliminados. Únicamente de esta manera aparece la verdadera imagen de la metrópolis: una especie de canódromo donde los hombres persiguen un cebo creyéndolo verdadero y mientras corren detrás suyo no se percatan de que se están fatigando, de que el corazón les estalla en el pecho, de que se están autodestruyendo por un espejismo que sólo sirve para distraerlos de las miserias del presente.

No hay que fijarse sólo en las palabras que Bardamu dice sino también en sus acciones. Las afirmaciones de Bardamu tienen la función de destruir el mito capitalista de la ciudad reduciéndola a su núcleo material. Pero el desencanto, la desmitificación, el nihilismo ya eran conclusiones a las que habían llegado los escritores de la gran época del modernismo, que habían respondido a la crisis de los valores huyendo del espacio público hacia su interioridad, en la que el desencanto hacia el mundo social generado por el capitalismo sólo producía pasividad. Bardamu es, en cambio, un hombre de acción; y también el *Voyage* que, a primera vista parece una novela contemplativa y descriptiva, en realidad, mirándola mejor, es más clasificable

como una novela de acción. Entre los miles de insultos, invectivas y delirios es posible reconstruir la historia de un viaje. Bardamu ha vivido la trinchera, la movilización total en París durante la Primera Guerra Mundial, el África colonial, los fastos de Nueva York antes del *crack*, el Detroit de la cadena de montaje, las periferias subproletarias parisinas, ha conocido lenguas y culturas diferentes, ha hecho mil trabajos, ha encontrado una infinidad de mujeres, ha tenido múltiples experiencias. “La posibilidad de ser de mil formas diferentes”, que Tonio Kröger, Ulrich, Zeno, los personajes de Pirandello podían sólo imaginar para concluir después que “no eran más que otras tantas quimeras imposibles” (Mann 1903: 140), Bardamu las experimenta de verdad, en la realidad. Con ninguna se identifica de manera permanente, pero todas componen la historia de Bardamu, una historia en la que puede reconocerse porque es *su* historia, construida por una elección autónoma, por su libertad. Una historia, en fin, que nos puede contar proponiendo su experiencia como ejemplar⁴³.

En el *Voyage*, los elementos que en la novela modernista conducían a la pasividad se convierten en el motor de la acción. El desencanto absoluto hacia la ciudad capitalista produce movimiento. Es verdad: también Bardamu huye continuamente, pero no de los espacios públicos, sino de las formas en las que los espacios públicos están socialmente organizados. Es decir, huye del trabajo asalariado, de la política, del matrimonio burgués, del gran almacén productor en serie de identidades postizas de consumidores y

⁴³Por su concepción del cuerpo, su continuo estar de viaje, la confusión entre biografía y ficción, Céline será uno de los grandes modelos de la *beat generation* (Campbell 1999).

de modelos de felicidad irrealizables. Los movimientos de Bardamu crean trayectos individuales, alternativos y autónomos. Los movimientos de Lucien de Rubempré siguen sólo trayectos sociales preestablecidos, su cuerpo es una masa de arena que el contexto modela a su placer, su mente un contenedor vacío que la sociedad llena de sentido. Por otra parte, los paseos de los varios *flâneurs*, de los surrealistas y Bloom se limitan casi exclusivamente al centro urbano, a los *passages*, los grandes almacenes, los estrechos espacios del consumo.

El pobre, por lo tanto, se equivoca si huye de la calle para retirarse al mundo cerrado de la propia imaginación:

Dans les maisons, rien de bon. Dès qu'une porte se referme sur un homme, il commence à sentir tout de suite et tout ce qu'il emporte sent aussi. Il se démode sur place, corps et âme. Il pourrit. S'ils puent les hommes, c'est bien fait pour nous. Fallait qu'on s'en occupe! Fallait les sortir, les expulser, les exposer. Tous les trucs qui puent sont dans la chambre et à se pomponner et puent quand même (Céline 1932: 357).

La calle es el único lugar donde el individuo encuentra su salvación. Allí puede afirmar su verdadera autonomía:

C'est pas la peine de se débattre, attendre ça suffit, puisque tout doit finir par y passer dans la rue. Elle seule compte au fond. Rien à dire. Elle nous attend. Faudra qu'on y descende dans la rue, qu'on se décide, pas un, pas deux, pas trois d'entre nous, mais tous. On est là devant à faire des manières et des chichis, mais ça viendra (Céline 1932: 357).

Pero la calle puede volver a ser el lugar de las infinitas posibilidades sólo si el individuo rechaza la inversión simbólica colectiva. Bardamu ya no se halla en la ciudad de Balzac, donde todos los lugares están conectados, donde la ilimitada movilidad social puede representar una esperanza para todos, incluso para el más desdichado de los hombres. Y tampoco en la ciudad de la hiperestimulación, de los choques, de los fetiches. La ciudad de Céline está polarizada: la fábrica por un lado, la periferia por el otro y los barrios residenciales más allá. Y en Rancy los únicos estímulos que se pueden probar están producidos por el hambre, la miseria o el cansancio. El subproletario que sale de Rancy no tiene ninguna esperanza de cambio social: en la calle no puede esperar ningún encuentro que transforme su vida, ningún acontecimiento que prometa un rescate. Los trayectos que la ciudad capitalista ha preparado para él conducen todos a la trinchera o a la fábrica. Pero si consigue tomar conciencia de esta situación, tiene todavía una posibilidad: la de desviarse, evitar estos trayectos construyéndose unos propios. No es un camino fácil pero, si lo consigue, puede vivir una vida totalmente *suya*, nunca repetitiva, llena de aventuras e intereses en la que se hacen amistades sinceras, como la de Bardamu con Robinson, y hasta es posible sentir un sentimiento que se acerque al amor como la tierna relación entre Bardamu y la prostituta Molly.

3.6. *La historia de Alvaro.*

Erano i primi giorni di marzo. Pioveva. Alvaro era giù a Testaccio in un bar, dove dei giovanotti, con aria stanca, giocavano al biliardo [...] Però era l'intero dopopranzo che giocavano in quello stanzone umido dietro il bar, e s'erano stufati, perciò pensarono d'andare a fare un giretto dentro Roma. Come furono dalle parti di Piazza del Popolo, si presentò l'occasione di rubare una vecchia Aprilia, che sarebbe stato proprio da micchi non approfittare: non c'era niente dentro, neppure un paio di guanti, ma loro pensarono di prenderla per divertirsela un pochetto quella sera, e poi lasciarla abbandonata da qualche parte. Un po' avevano bevuto al bar al Testaccio, un po' avevano ribevuto passeggiando per Piazza di Spagna e via del Babuino, un po' ribevvero adesso, girando su e giù per Roma con l'Aprilia appena prelevata. Si ubbriarono completamente e cominciarono a correre come scellerati. Andarono a fare un po' di caroselli a Piazza Navona, poi siccome l'anello di Piazza Navona era troppo stretto, filarono verso i Cerchi, alla passeggiata Archeologica, e, portando la macchina a turno, andarono a centoventi centotrenta per i vialoni bagnati. Due vigili in motocicletta gli corsero dietro, ma loro, svicolando giù per l'anagrafe e pei vicoletti di Piazza Giudia li seminarono per la strada: se ne tornarono a Piazza Navona, e girandoci intorno urtarono, buttandola a terra a cinque sei metri di distanza, una carrozzella per fortuna vuota [...] un uomo gli gridò dietro qualcosa, essi fermarono di brutto, scesero, lo pigliarono di petto, lo pestarono, lasciandolo con la bocca che sanguinava, risalirono sulla macchina, e se la sfangarono a tutta velocità per il Governo Vecchio e Borgo Panigo. Imboccarono il Lungotevere, e si gettarono su verso il Ponte Milvio; all'altezza del Ministero della Marina, uno vide una bella signora che camminava sola, tutta linta e pinta, lungo la spalletta: rallentarono, uno scese, s'accostò alla signora, le strappò la borsetta, e via, fatta marcia indietro, attraversarono il ponte, e ridiscesero giù verso Borgo Pio; girarono un po' per Piazza San Pietro, e finirono un'altra volta a Testaccio a bersi altri tre o quattro bicchierini di cognac. Era già sera, e decisero di andarsi a fare una corsa ad Anzio, a Ardea o a Latina, per la campagna. Risalirono sull'Aprilia, si lanciarono a tutta velocità verso San Giovanni, imboccarono l'Appia: dopo una mezzora erano in un paesello di cui non avevano visto neppure il nome [...] Lasciarono la macchina sul ciglio della strada, e entrarono dentro i cortili d'un casale di campagna, dove rubarono una ventina di polli, ammazzando a revolverate il cane. Caricarono i polli sulla macchina, e partirono filando ai centotrenta, imboccarono un'altra volta l'Appia, e, al trentesimo chilometro da Roma, poco prima di Marino, chissà in che modo, andarono a incassare contro la parete posteriore di un autotreno (Pasolini 1955: 202- 203).

La historia de Alvaro, contada por Pasolini en dos páginas rápidas y llenas de ritmo, aparece de improviso en uno de los puntos claves de la novela *Ragazzi di vita*. El Ricetto vuelve al barrio romano de Donna Olimpia, a los lugares de su infancia y los encuentra profundamente cambiados: todavía están allí las ruinas de la vieja escuela-dormitorio donde vivía pero alrededor han crecido enormes edificios dispuestos simétricamente que dan al Ricetto una sensación de geometría aséptica y artificiosa. Mientras deambula a la sombra de estos nuevos monolitos urbanos, encuentra a Agnolo, un *ex-ragazzo di vita* que vuelve agotado de trabajar y que le da noticias de los miembros de la vieja pandilla. De repente empieza a contar la historia de Alvaro; historia que, como todo lo que afecta a los *ragazzi di vita*, se reduce a unas pocas horas, máximo a una noche.

La historia de Alvaro es importante por una precisa razón: es la primera vez, en esta novela, que las acciones de los personajes se desvinculan de motivaciones puramente biológicas. El esquema interpretativo clásico de los movimientos de los personajes pasolinianos - hambre, sexo y dinero - en este caso no funciona. La delincuencia de la pandilla de Alvaro no está justificada por el instinto de supervivencia. Las acciones ilegales de los protagonistas esta vez no tienen como fin la acumulación de dinero o comida, sino que se consumen y agotan *hic et nunc*; tienen como única finalidad la experimentación de sensaciones físicas: correr con el coche, la adrenalina que sube, la persecución de la policía, la paliza a dos transeúntes, la violencia gratuita; en una palabra, el movimiento espacial en todas sus

formas. Si se prescindiera del dialecto *romanesco*, la historia de Alvaro, más que pertenecer al tradicional registro naturalista, realista o mimético, se parecería a algunas páginas de la contemporánea *chemical generation* o a aquel sector de la novela angloamericana en que el conflicto social urbano tiene una raíz estético-individualista más que social-biológica.

Así, por ejemplo, Anthony Burgess cuenta la historia de un Alvaro inglés en *A Clockwork Orange*:

The autos parked by the sinny weren't all that horror show, crappy starry veshches most of them, but there was a newish Durango 95 that I thought might do. Georgie had one of these polyclefs, as they called them, on his keyring, so we were soon aboard – Dim and Pete at the back, puffing away lordly at their cancers – and I turned on the ignition and started her up and she grumbled away real horrorshow, a nice warm vibraty feeling grumbling all through your guttiwuts. Then I made with the noga, and we backed out lovely, and nobody viddied us take off. We filled round what was called the backtown for a bit, scaring old vecks and cheenas that were crossing the roads and zigzagging after cats and that. Then we took the road west. There wasn't much traffic about, so I kept pushing the old noga through the floorboards near, and the durango 95 ate up the road like spaghetti. Soon it was winter trees and dark, my brothers, with a country dark, and at one place I ran over something big with a snarling toothy rot in the headlamps, then it screamed and squelched under and old Dim at the back near laughed his gulliver off. – “Ho ho ho” – at that. Then we saw one young malchick with his sharp, lubbilubbing under a tree, so we stopped and cheered at them, then we bashed into them both with a couple of half-hearted tolchocks, making them cry, and on we went. What we were after now was the old surprise visit. That was a real kick and good for smecks and lashings of the ultra-violent (Burgess 1962: 18-19).

Como se puede ver, a parte del estilo, los textos de Pasolini y Burgess son extraordinariamente parecidos. Hay una fascinación por el movimiento, la apropiación *in*-mediata de cualquier objeto que se encuentra por la calle y que estimula el deseo o la fantasía de los protagonistas y la ausencia de todo comentario sobre las acciones realizadas. Pero hay una gran diferencia:

mientras que la novela de Burgess prosigue en ese tono, la historia de Alvaro es un episodio casi aislado en las dos novelas romanas de Pasolini, *Ragazzi di vita* y *Una vita violenta*.

Los movimientos de los protagonistas de las novelas pasolinianas tienen como fin casi siempre la obtención del dinero suficiente para sobrevivir y, si sobra, para concederse diversiones como el alcohol, el billar o una prostituta. Caminan kilómetros por las calles de Roma en busca de algo para robar sin ser demasiado quisquillosos: desde el robo en las gasolineras al de gallinas o chatarra para después venderla al chatarrero. Se prostituyen por poco dinero a ricos homosexuales en busca de una noche loca. O revuelven la basura, desesperados por el hambre.

Pero los *ragazzi di vita* a menudo están impulsados por una primitiva bondad que demasiadas veces parece artificial: el Riccetto, que arriesga su vida para salvar a una golondrina, y Tommaso Puzzilli, que muere para salvar a los afectados por las inundaciones del río Aniene.

Otras veces, el movimiento tiene las formas de un intento de reinserción social: nos referimos a toda la segunda parte de *Una vita violenta*. Hay, en resumen, una ambigüedad de fondo que parece motivar las acciones de los *ragazzi di vita*. Es como si Pasolini en un momento dado se diera cuenta de las enormes potencialidades conflictivas de sus personajes y trata de abrirles a cualquier precio una perspectiva menos violenta. De esta ambigüedad, ya destacada por Alberto Asor Rosa, hablaremos más adelante.

3.7. Ciudad y movimiento.

El París de Céline, el Milán de Bianciardi, el Nueva York de Chester Himes y Henry Roth, son todas ciudades que aparecen polarizadas. En la representación de las ciudades americanas esto es evidente, ya que la polarización asume una connotación étnica además de económica. En Europa el fenómeno es aún más significativo porque el componente étnico es mucho menos marcado. En París, Bardamu se propone la tarea de explorar los diferentes mundos urbanos y ‘narrar’ su inmovilidad. Él nunca se detiene porque sabe que la elección de un lugar es mucho más que un simple problema topográfico.

En Balzac el lugar era indicio de una condición social pero sujeta a una ilimitada mutación. En el desarrollo de la trama, Lucien conseguía recorrer una gran cantidad de lugares urbanos según ascendiera o descendiera por la escalera social. En Céline, desaparecida la dialéctica de los lugares y la movilidad social, el lugar se convierte en una especie de cárcel; indica una condición social inmutable. La *balcanización* de la ciudad afecta sobre todo a los nuevos espacios urbanos (las periferias). Atravesar el puente del Sena que lleva a Rancy, dice Bardamu, es como entrar en otro mundo, un mundo cerrado y sin posibilidad de salida:

J’aurais été content de ne jamais avoir à retourner à Rancy. Depuis ce matin même que j’étais parti de là-bas j’avais presque oublié déjà mes soucis ordinaires; ils y étaient encore incrustés si fort dans Rancy qu’ils ne me suivaient pas [...] C’étaient des soucis de banlieue. Cependant vers la rue

Bonaparte la réflexion me revint, la triste. C'est une rue pourtant qui donnerait plutôt du plaisir au passant. Il en est peu d'aussi bien veillantes et gracieuses. Mais en m'approchant des quais, je devenais tout de même craintif. Je rôdais. Je ne pouvais me résoudre à franchir la Seine. Tout le monde n'est pas César! De l'autre côté, sur l'autre rive, commençaient mes ennuis (Céline 1932: 287).

En Rancy viven los trabajadores asalariados más humildes, cuyo único desplazamiento es el de casa al trabajo y viceversa. La vida es repetitiva, no se produce ningún acontecimiento narrable, los personajes se reducen a la descripción de su degradación. Con sus continuos desplazamientos el narrador-protagonista produce la narración y evita que el texto parezca sólo una crónica documental. Bardamu se mueve en un mundo inmóvil. En Balzac, en cambio, el narrador se sitúa en lo alto y cuenta el movimiento de la ciudad. Mientras que en Balzac es la misma realidad social, lo cotidiano, lo que crea el acontecimiento y produce narración, en Céline ocurre lo contrario: es lo cotidiano metropolitano lo que bloquea la narración e impide que el acontecimiento se produzca.

En *La vita agra* de Bianciardi la situación es la misma. Luciano, el protagonista, se traslada a Milán para ejecutar un acto terrorista: atentar contra el rascacielos donde se halla el Consejo de Administración de las industrias Montecatini, responsables en Grosseto de la muerte de decenas de mineros. Luciano se va a vivir a un barrio de empleados pero sus verdaderos

aliados, los que necesitaría para llevar a cabo su plan terrorista, son los obreros. Y a éstos nunca consigue encontrarlos⁴⁴:

Ma io avrei voluto conoscere altra gente, diversa, che certamente doveva essersi, in città. Franz il triestino a volte mi *favoleggiava* di operai grandi e grossi, che limano la ghisa con le mani, da quanto le hanno callose, ma non era facile vederli, almeno per me che entravo in redazione alle nove e ne uscivo alle sette di sera. Gli operai limatori di ghisa con le mani arrivavano infatti ogni mattina alle sei coi treni del sonno, mangiavano bivaccando in fabbrica, e ripartivano con gli stessi treni prima delle sei, ogni sera così. Anche soltanto per vederli bisognava essere alla stazione o la mattina presto o nel tardo pomeriggio, e per me questo era possibile...ma solo a costo di levarmi all'alba (Bianciardi 1962: 53).

La vita agra debería haber sido una novela de acción, una trama de gran suspense con fugas, explosiones y sorpresas. Pero no hay nada de esto: Luciano, para sobrevivir, está obligado a trabajar diez horas al día, no tiene tiempo para organizar nada ni para relacionarse con otra gente fuera de su barrio. La que debería haber sido una narración de acontecimientos se reduce a una descripción de ambiente.

È difficile riconoscere una faccia, anche se fai tutti i giorni, per anni, la solita linea. Questo anche perché si somigliano tutti, i passeggeri del tram. Ci sono tre tipi fondamentali di faccia: la faccia del ragioniere in camicia bianca, con gli occhi stanchi di sonno già alle otto del mattino, talvolta i baffetti, sempre due solchi profondi che partono da sotto le occhiaie bluastre e arrivano agli angoli della bocca; poi c'è la faccia disfatta della casalinga, che va al mercato lontano perché si risparmia un po' di danè, e nonostante l'ingombro della sporta piena è sempre la prima a salire; infine c'è la dattilografetta con le gambette secche, che ha una faccia smunta, stirata, alacre, color della terra, color del verme peloso che striscia sulle foglie dei platani (Bianciardi 1962: 105).

⁴⁴Un siglo antes, Engels en *La condición de la clase obrera en Inglaterra* había observado ya esta separación: “La ciudad está construida de modo que puede vivirse en ella durante años y años, y pasearse diariamente de un extremo al otro, sin encontrarse con un barrio obrero o tener contacto con obreros, hasta tanto uno no vaya de paseo o por sus propios negocios. Esto sucede principalmente por el hecho de que, sea por tácito acuerdo, sea con intención consciente y manifiesta, los barrios habitados por la clase obrera están netamente separados de los de la clase media” (Engels 1845: 64).

Luciano los describe a todos con una maníaca riqueza de detalles, los cataloga, los clasifica y después los abandona. Una vez descritos sabemos todo de ellos. Ni de ellos, ni de los lugares donde viven podrá nunca surgir una narración ya que

possono risolversi per intero nelle descrizioni d'ambiente perché, e solo perché, si ritiene che per loro il tempo del mutamento sia irrevocabilmente finito (Moretti 1987: 142).

El único que se mueve, como en el *Voyage* de Céline, es el narrador-personaje que atraviesa la ciudad intentando destruir la imagen mítica del Milán del *boom* económico. La sensación de movimiento frenético, de actividad que se tiene observando la metrópolis capitalista es falsa, según Bianciardi. Existe movimiento, pero es el del péndulo, el de quien ejecuta siempre las mismas acciones, la actividad repetitiva de la secretaria que se pasa la vida tecleando, del obrero en la cadena de montaje, del tiempo de trabajo fordista.

Si ahora volvemos a *Ragazzi di vita* y a *Una vita violenta* de Pasolini nos damos cuenta de que la polarización de los lugares ha desaparecido como por arte de magia. En una sola noche, en el segundo capítulo de *Una vita violenta* titulado *Noite nella città di Dio*, la pandilla de Tommaso Puzilli atraviesa los siguientes lugares: Pietralata, Tiburtina, Testaccio, Porta Portese, Trastevere, Aventino, Monteverde, Largo Argentina, Borgo Pio, Alberone, Piazza della Minerva, Piazza della Rotonda y un número infinito

de callejones cercanos, San Giovanni, via Casilina, Torpignattara, Porta Metronia, Passeggiata Archeologica, Ponte Milvio, via Cassia, Gianicolo, Monte Mario, via Portuense, Fiumicino, Trullo, Magliana, Ponte Galeria, Eur, San Paolo, Santa Maria Maggiore, via Merulana, Piazza Vittorio, San Lorenzo, Centocelle, Stazione Termini, Verano y vuelta a Pietralata. Pasan por las *borgate*⁴⁵, los barrios residenciales ricos, los barrios-dormitorio pequeño-burgueses y el centro histórico. Utilizan todos los medios de transporte disponibles en los años cincuenta: tranvías, bicicleta, coche, moto y piernas. Los personajes pertenecen a un grupo social que Marx consideraba no definible como clase: el subproletariado. No se puede decir nada más de ellos: no tienen trabajo ni lo buscan, no tienen ningún tipo de aspiración social. Les falta la interioridad, esa entidad, central en gran parte de la novela urbana de los siglos XIX y XX, y, por tanto, se reducen a una exterioridad que no es ni social, ni contemplativa. Se trata de una exterioridad totalmente material que se traduce en un movimiento incesante por las calles de la ciudad.

La descripción del movimiento de un personaje dentro del paisaje urbano ha tenido siempre, en primer lugar, la función de desvelar los significados sociales del contexto donde se mueve y, después, crear una representación coherente de la ciudad. En el momento en que un espacio urbano se puede codificar en una imagen, adquiere también un sentido. En Balzac, Lucien descubre que el sentido de la ciudad está en su ilimitada movilidad; la

⁴⁵ En el dialecto de Roma son los barrios de periferia más pobres.

ciudad toma las características de una ciudad de lugares que se encuentran entre sí en una relación dialéctica. Una ciudad polarizada pero abierta al movimiento. Todo lo contrario en Céline o Bianciardi, donde de los movimientos de Bardamu y Luciano emerge la imagen de una polarización cerrada.

Los movimientos de los personajes pasolinianos (como también de los de Burgess) no nos dicen absolutamente nada del contexto social. Son totalmente indiferentes a los significados sociales que se encuentran a su alrededor. No aprenden nada de los lugares que atraviesan, ni intentan adaptarse a ellos. No discriminan, como hacía Eugène, entre un lugar y otro. Caminar por la periferia o por el centro de Roma es indiferente para el Ricetto. Obtener una imagen de la ciudad a partir de los movimientos de los *ragazzi di vita* es imposible ya que se niegan a dar un nombre y un sentido a los lugares que atraviesan. Sólo el narrador parece intentarlo nombrando obsesivamente todas las calles que recorren con la esperanza de establecer un trayecto coherente. Sin embargo, no puede hacer nada más que perseguirlos sin tener nunca la posibilidad de pararse un segundo para reflexionar sobre sus movimientos. En efecto, basta un momento de distracción y los *ragazzi di vita* ya han desaparecido. En las novelas pasolinianas no hay un espacio social predeterminado en el que los personajes hayan de integrarse.

Por primera vez desde los tiempos de Balzac el espacio urbano deja de ser ese territorio que provoca choques, angustias y miedos. La representación

de la ciudad ya no es el resultado de las estrategias de defensa por parte del protagonista. Al revés: aquí la ciudad nace de los movimientos de unos personajes que quieren adueñarse de ella, son ellos mismos los que la producen gracias a su movimiento incesante, un movimiento puramente espacial y nunca determinado por objetivos sociales.

La gran novedad de Pasolini no está en la descripción sociológica de las periferias sino en la narración del movimiento de sus habitantes. Un movimiento que anula las diferencias entre un y otro lugar, que da la vuelta a la imagen de la ciudad: de contexto ultrapolarizado a espacio puramente neutro. Si el narrador no nombrara obsesivamente todas las calles que los *ragazzi di vita* recorren, ni siquiera nos daríamos cuenta de que la historia tiene lugar en Roma.

Es falsa la acusación más frecuente dirigida contra Pasolini: haber dibujado un retrato del subproletariado demasiado monolítico, sin perspectiva política, cerrado por completo a cualquier posibilidad de progreso o mejora social. Es cierto que los personajes pasolinianos se sitúan fuera del tiempo de la Historia pero, por eso, son los únicos que se encuentran totalmente dentro del espacio de la metrópolis. Rechazando la división del tiempo de la ciudad capitalista, estos personajes se abren sin mediaciones al espacio urbano.

Hemos visto ya como los *ragazzi di vita*, aún siendo un producto de la *borgata*, no se identifican totalmente con ella. Esto es posible sólo porque para ellos toda Roma es una inmensa *borgata* en la que pueden ser los

únicos protagonistas. En Pasolini, la ciudad más reconocible del mundo, la que lleva dentro de su nombre los significados históricos, artísticos, religiosos más marcados, la ciudad del Estado y del poder, se convierte en un espacio neutro, anónimo, incluso en los lugares más ricos de significados simbólicos. Los *ragazzi di vita*, convertido el centro en periferia, han extendido la anomia y la neutralidad de la *borgata* a toda la ciudad.

Convertir un espacio en neutro tiene también otra importante función: hacer que dicho espacio y todos los objetos que contiene sean inmediatamente disponibles. Es la percepción de esta disponibilidad absoluta del espacio metropolitano y de sus mercancías (y, por tanto, no se trata sólo de motivaciones exclusivamente biológicas – hambre y sexo – como demasiado a menudo se ha dicho comentando las novelas de Pasolini) lo que determina los movimientos de los *ragazzi di vita* y que les hace totalmente indiferentes a los principios clave de cada sistema capitalista, o sea la acumulación de capital y la propiedad privada. Los personajes pasolinianos un momento están con los bolsillos llenos, pero diez minutos después ya lo han gastado todo y no tienen ni un céntimo para comer. Si es así, cuando todo está al alcance de la mano ¿por qué acumular dinero? ¿Qué sentido tiene recortar un pequeño espacio (una casa, un despacho, una tienda) del que ser dueños? Los *ragazzi di vita* no llegarán a poseer nunca nada. Pero en el fondo ¿qué les importa? Ellos poseen la entera ciudad.

Por eso estos nómadas de las periferias urbanas, pese a su incesante movimiento, son completamente diferentes de los varios *flâneurs*,

surrealistas o nómadas postmodernos. En *Ragazzi di vita* las mercancías y el espacio no están descontextualizados para después poder jugar con sus imágenes y fetiches sino para hacerlos inmediatamente accesibles materialmente. Aquí la distancia entre el individuo y los objetos no es ni simbólica, ni estética, ni social. Es puramente espacial; y es suficiente un simple salto para colmarla.

Este discurso se clarifica mejor si lo comparamos con la segunda parte de *Una vita violenta*, cuando Tommaso Puzzilli intenta su reinserción social. Tommaso sale de la cárcel y se enamora de Irene una chica que vive en otro barrio popular de Roma, la Garbatella, quiere casarse con ella y decide buscar trabajo. Matrimonio y trabajo: las dos formas clásicas de la socialización. Y, como ya vimos en Balzac, cualquier socialización comporta el aprendizaje de los significados sociales del contexto en el que se vive. Así que ante los ojos de Tommaso reaparece la *ciudad de los lugares*. Aprende que aquel edificio, al que no había dado nunca ninguna importancia, es el Ayuntamiento, donde se consiguen los papeles para el matrimonio; que el local donde iba siempre a bailar y a hacer *cagnara*⁴⁶ en realidad es una sede de partido que puede ser útil para lograr un enchufe que le facilite encontrar un trabajo fijo. Además, empieza a compararse a sí mismo con los demás, descubre que viste mal, aprende a reconocer el significado de los diferentes espacios urbanos analizando el estamento social de las personas que los habitan. Descubre que existen barrios ricos y

⁴⁶ En el dialecto de Roma significa 'hacer mucho ruido'.

barrios pobres, se abstrae, siente que posee una interioridad; se le aparecen los muros simbólicos que delimitan los lugares de la ciudad. Finalmente descubre la dimensión del tiempo:

Ma ecco che piano piano, delle campane cominciarono a suonare. Arrivavano fiacche, smorzate, come venissero da lontano, oltre i padiglioni e i giardini [...] Era un suono che Tommaso non aveva inteso mai: o forse l'aveva inteso da ragazzino, e non se ne ricordava. Pareva venisse su dal fondo della terra, o da qualche punto del cielo, di sopra le nuvole della prima mattina [...] Era il suono del Mattutino. Tommaso non riusciva a capire che volesse dire, perché non aveva né il modo né le parole per capirlo, non c'aveva fatto caso mai a queste cose, né qualcuno gliene aveva parlato mai, come non ci fossero nemmeno. Ma ora c'era, e forte, quel suono, don don don don, che passava attraverso tutti quei quartieri ancora addormentati [...] E per qualcuno doveva per forza suonare: per il prete, che lo faceva fare, per il sagrestano, per qualche vecchietta, per gli operai che andavano a un lavoro notturno, e a quell'ora staccavano, per quelli che dovevano prendere il treno e partire (Pasolini 1959: 249).

Para un individuo que se ha movido exclusivamente en una dimensión espacial el descubrimiento de que la cotidianidad está sujeta a una expansión temporal es vivido casi como un choque. Pero, al descubrir que el espacio material de la ciudad está subordinado al tiempo social y es delimitado por fronteras precisas, Tommaso se da cuenta con amargura de que ha perdido algo importante. Asomado en la ventana de la habitación del hospital en el que está ingresado por culpa de la tuberculosis ve pasar un grupo de chicos que se dirigen a la parada de autobús⁴⁷:

Da certe vecchie bicocche veniva giù verso la fermata una truppa di ragazzetti, andandosene chissà dove. Coi grugni sporchi sotto i ciuffi, si tenevano abbracciati, parlando tutti smaniosi, senza guardare in faccia nessuno. Alcuni parlavano, parlavano, altri tacevano ridendo. E quelle

⁴⁷Otra vez la ventana. Pero, esta vez aparece como símbolo de una derrota y no como instrumento de defensa, de mediación o de fascinación.

faccette, sopra i colletti zozzi a colori, alla malandrina, erano l'immagine stessa della felicità: non guardavano niente, e andavano dritti verso dove dovevano andare, come un branco di caprette, furbi e sin pensieri. "Aaaah," sospirò Tommaso, "so' stato ricco, e non l'ho saputo!" (Pasolini 1959: 275).

3.8. *La ambigüedad de Pasolini.*

Dos ciudades, por tanto, surgen de la lectura de las novelas romanas de Pasolini. Por un lado *la ciudad sin lugares*, desterritorializada, sin centros o periferias, dibujada por el movimiento espacial de los personajes; por el otro *la ciudad de los lugares*, reterritorializada, polarizada, perfectamente reconocible por los varios lugares fuertes que la delimitan y que nace de la tentativa de re inserción social de los protagonistas. Y es en este segundo movimiento que salen a la superficie las ambigüedades y las contradicciones del proyecto pasoliniano. Pasolini hace pasar la integración de sus *ragazzi di vita* por las instituciones más clásicas de la socialización: el trabajo asalariado, el matrimonio, la iglesia, el partido. El destino del subproletario socializado es convertirse en un pequeño burgués diferente de los demás sólo porque le queda un residuo de primitiva bondad, el residuo de pureza que según Pasolini forma parte del código genético de todo habitante de la *borgata*. Escribe Alberto Asor Rosa a este propósito:

Il limite di questo tentativo sta, almeno in teoria, nella sua impurità, ossia nell'ambigua mescolanza di elementi tra loro contraddittorî. La discesa agli Inferi richiede una saldezza di nervi, una violenza di passioni, un lucido

rifiuto di ogni *risarcimento* intellettuale e sentimentale, che Pasolini qui più che altrove dimostra di non possedere. Apparentemente violento e aggressivo, svela in realtà una indole facile alla commozione ed al compianto (Asor Rosa 1965: 335).

Y añade:

Ciò che non siamo disposti a concedere è la ammissione che il melodramma, perché si svolge a Borgata Gordiani o al Quarticciolo, sia meno insignificante e meno falso, ai fini di un ipotetico tentativo di conoscenza della realtà contemporanea. Questo è, se mai l'elemento che salda *oggettivamente* un certo costume sottoproletario (o popolare) al costume piccolo borghese. Il fatto che Pasolini lo rifletta con simpatia come il "positivo" di questo mondo, significa soltanto ch'egli non si rende conto di quanto i suoi "ragazzi di vita" siano integrati al mondo borghese da lui apparentemente tanto odiato. La crudeltà è perciò perfettamente bilanciata dal sentimentalismo. L'aggressione al "mondo" ne risulta assai indebolita (Asor Rosa 1965: 342).

Por lo tanto, a Tommaso Puzilli, debilitado por la tuberculosis, ya en el camino de la socialización pero muy arrepentido por haber dejado la vida de calle, no le queda más que una posibilidad para reafirmar su diversidad, para no ser reabsorbido por el gris magma de la pequeña burguesía: el sacrificio humanitario, la muerte heroica salvando los habitantes del pueblo de chabolas en el que ha nacido de la inundación del río Aniene. El cumplimiento de la socialización acaba una vez más con la muerte.

Las contradicciones evidentes que surgen de la lectura, especialmente de los finales, de las novelas pasolinianas son, en mi opinión, el resultado de una imagen no convencional de las periferias urbanas, verdadera gran virtud de la obra de Pasolini. Se rescata así las periferias de esa imagen de inmovilidad y cierre a la que las había condenado no sólo la novela

naturalista clásica, sino también Céline. La imagen del subproletario deja de ser la estereotipada de quien sufre una derrota continua en sus intentos obsesivos de integración para ser la de quien es indiferente a toda integración o busca formas de integración alternativas⁴⁸.

Ahora, mientras la tendencia a la violencia y a la ilegalidad de los *ragazzi di vita* sea el resultado mecánico de exigencias elementales (hambre, sexo y dinero), puede ser moralmente aceptable para Pasolini. Pero en *Ragazzi di vita* y *Una vita violenta* la frontera entre un comportamiento conflictivo y antisocial, debido a exigencias de supervivencia, y el mismo comportamiento elegido concientemente como estilo de vida resulta muy ambigua. Y lo demuestran la ya citada historia de Alvaro; los *ragazzi di vita* que, felices y despreocupados en el tranvía, con los bolsillos llenos de dinero robado toman el pelo a sus coetáneos, que vuelven cansados del trabajo; la melancolía de Tommaso que, con un trabajo de obrero en un mercado del barrio y a punto de casarse, se arrepiente de la libertad perdida. Pasolini, bajando al infierno metropolitano, descubre que en sus habitantes, aún en la pobreza más extrema, existe una condición positiva que no radica tanto en una improbable 'primitiva pureza' cuanto en la irreducible libertad material de los protagonistas. Libertad que deriva de ser unos *outsider*, de no haber desarrollado las autoconstricciones sociales, utilizando la definición de Norbert Elias (1989), que están a la base de cualquier proceso

⁴⁸Que los *ragazzi di vita* anticipen los comportamientos de las subculturas juveniles metropolitanas (*mods, teddy boys, hooligans, skins, punk*, etc.) a partir de los años cincuenta del s. XX, me parece evidente.

de socialización⁴⁹. Libertad de colocarse fuera de la Historia, la dialéctica política y la moral. Esta libertad es la que Pasolini se encuentra de repente en las manos como una bomba sin seguro y trata de desactivarla volviendo a sus personajes de punto y manera poco natural buenos y dotados de sentimientos como la solidaridad, la sensibilidad hacia el sufrimiento de los demás; sentimientos que les empujan a salvar golondrinas y víctimas de una inundación.

La ‘pureza’ de los *ragazzi di vita* hay que interpretarla principalmente como pureza social, como irreducibilidad a cualquier forma de homologación o socialización procedente de lo alto, del mercado o de las instituciones. Pasolini, por su formación ideológica y cultural, carece de los instrumentos o no quiere que esta irreducibilidad se ponga como un modelo que pueda ser elegido conscientemente como conducta de vida por parte de sus personajes. Pero, actuando así, se encuentra con ambos flancos descubiertos: por un lado es acusado de haber compuesto un mero boceto documentalista en el que los personajes, como los perros de Pavlov, responden mecánica e instintivamente a los estímulos de la ciudad; por el otro, en el momento en que decide dejar salir sus *ragazzi di vita* de su presunto estado natural abriéndoles una perspectiva de reinserción social,

⁴⁹Pocos años antes, la *beat generation* en los Estados Unidos había exaltado estas mismas potencialidades en los negros de los ghettos americanos. Sobre todo Kerouac en las novelas *On the Road* (1957) y *The Subterraneans* (1958). En efecto, tanto Kerouac como Pasolini recibieron las mismas acusaciones de los críticos de la época: “Più di un recensore di *Sulla strada* criticò il modo in cui i neri venivano raffigurati nel romanzo. Sulla Partisan Review Norman Podhoretz citò la frase <<neri d’America felici, spontanei, estatici>> e la mise in evidenza in modo che tutti la notassero. <<Per i neri sarà una bella novità scoprire che sono così felici ed estatici>> scriveva sarcastico Podhoretz” (Campbell 1999: 230).

cae inevitablemente en el populismo como ha demostrado de manera implacable Asor Rosa.

Lo que Pasolini no puede aceptar es que sus *ragazzi di vita* sean en realidad unos individuos por naturaleza refractarios a cualquier representación colectiva, especialmente si se propone ser idealizadora en un sentido progresista; y que, de repente, uno de ellos, cansado de ser bueno, se convierta en Alex, el escalofriante protagonista de *A Clockwork Orange*. Esta ambigüedad será el núcleo de las novelas de John King, Irvin Welsh, Chuck Palahniuk o James G. Ballard.

4. La ciudad sin lugares

4.1. Las ciudades postmodernas.

Desaparición del centro, subversión de las clasificaciones, indiferencia hacia el futuro, desconfianza en las relaciones sociales, yuxtaposición de elementos heterogéneos, simultaneidad, polifonía, sincretismo, nomadismo, crisis del concepto de lugar, transformación del espacio público en espacio de las fantasmagorías, fragmentación de la identidad individual, centralidad del consumo y de los *media* como principal forma de relación con la ciudad. Estas son algunas de las características de la metrópolis que nace de la crisis de la ciudad balzaquiana y que unen a escritores como Joyce, Baudelaire, Rilke, los surrealistas, etc. Sin embargo, muchos de estos conceptos, como hemos visto, son aplicables también a las novelas de Pasolini, Burgess, Bianciardi y Céline. Y todos ellos forman el arsenal retórico de lo que se define como pensamiento postmoderno, que en literatura se suele identificar con autores como Calvino, Gadda, Borges, Barth, Perec, Pynchon, Barthelme, DeLillo, Auster, Cortázar; sin olvidar una serie de escritores más o menos catalogados entre los muchos subgéneros de lo postmoderno como la *chemical generation* (Welsh, Warner, King, Blincoe), Julian Barnes, los *cannibali* (Ammaniti, Brizzi, Nove), Ballard, Moresco, Palahniuk, los autores *postcoloniales* (Rushdie, Kureishi, Boyle).

Una serie limitada de conceptos y un elenco larguísimo de escritores. Lo que en verdad no nos dice mucho sobre la efectiva relación que se instaura en el s. XX entre texto literario y ciudad. Sin embargo, es cierto que, efectuando un análisis superficial, estos autores parecen compartir la misma visión del espacio urbano que, geográficamente se presenta sin centros, difícil de clasificar, irracional, desterritorializado. Pero es suficiente profundizar el análisis de la relación entre las características generales de lo postmoderno y los textos literarios para que empiecen a aparecer las diferencias. Tomemos como ejemplo una de las figuras simbólicas más valorada por la crítica postmoderna: el nómada metropolitano. Éste simboliza la condición del individuo contemporáneo que, perdidos todos los puntos de referencia, vaga por el espacio urbano sintonizando con su polifonía, buscando nuevas referencias o creándose un trayecto autónomo. Los personajes de las novelas de Pynchon representan perfectamente esta condición. Aunque mirándolo bien, nómadas ya eran el *flâneur*, los surrealistas, Bloom o Mrs Dalloway; nómadas son de alguna manera también Bardamu, los *ragazzi di vita* o los *droogs*; nómada es el Marco Polo de Calvino y nómadas son también los *hooligans* de John King y los *ravers* de Irvin Welsh. Pero a nadie se le ocurre comparar los movimientos nómadas de los personajes ballardianos de *Crash* con los de *City of Glass* de Auster.

Lo que quiero decir es que también se pueden aplicar al estudio del texto literario las categorías abstractas del pensamiento postmoderno siempre y

cuando se realice una rigurosa contextualización. De esta manera se evita que la fuerza de la crítica postmoderna se pierda en la banalidad de vacías etiquetas, nuevos prefijos o inútiles neologismos. Y se evita además que una visión particular del fin de la modernidad se convierta en el pensamiento postmoderno *tout court*, monolítico y exclusivo que, a su vez, produzca la ciudad postmoderna *tout court* y una forma particular de literatura definida convencionalmente como ‘literatura postmoderna’. Entonces, podemos sin duda considerar como ciudades postmodernas tanto la de Pynchon como la de Welsh, ya que en ambas han desaparecido las referencias clásicas de la ciudad moderna, pero después tendremos que destacar que ambos autores representan de manera completamente diferente esta falta de un centro, el nomadismo y la nueva relación que el individuo produce con el espacio urbano. En conclusión, la modernidad en la novela urbana finaliza de muchas maneras y es por lo menos mistificador asumir una y convertirla en símbolo de este fin. Hay que descubrir, pues, a qué nivel se producen las diferencias de las que derivan representaciones de ciudades todas aparentemente postmodernas pero todas radicalmente diferentes entre ellas. Me parece que lo que produce diferencias es algo anterior a la forma y es lo que ha producido la imagen de este nuevo espacio urbano que ahora definimos postmoderno. Es un pre-juicio sobre el espacio urbano que antecede al texto y, por lo tanto, a la forma con la que el texto interactúa con la metrópolis. La forma dependerá de este pre-juicio.

4.2. De la destrucción del lugar...

Pongamos un ejemplo y tomemos algunas de las más famosas definiciones espaciales de la ciudad postmoderna: la ciudad sin forma, sin mapa, sin centros, sin lugares; *le città continue* como las define Calvino en *Le città invisibili*. Un ejemplo es Trude:

Perché venire a Trude? mi chiedevo. E già volevo ripartire.
 “Puoi riprendere il volo quando vuoi”, mi dissero, “ma arriverai a un'altra Trude, uguale punto per punto, il mondo è ricoperto da un'unica Trude che non comincia e non finisce, cambia solo il nome all'aeroporto” (Calvino 1972: 135).

O Pentesilea:

Se nascosta in qualche sacca o ruga di questo slabbrato circondario esista una Penteseilea riconoscibile e ricordabile da chi c'è stato, oppure se Penteseilea è solo periferia di se stessa e ha il suo centro in ogni luogo, hai rinunciato a capirlo. La domanda che adesso comincia a rodere nella tua testa è più angosciata: fuori da Penteseilea esiste un fuori? O per quanto ti allontani dalla città non fai che passare da un limbo all'altro e non arrivi a uscirne? (Calvino 1972: 162).

En esta exposición se prefiere hablar de *ciudad sin lugares* (AA. VV. 1990) porque nos parece que la expresión es capaz de contener a todas las demás. El lugar, en efecto, es

al mismo tiempo principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquel que lo observa [...] Estos lugares tienen por lo menos tres rasgos comunes. Se consideran identificatorios, relacionales e históricos (Augé 1992: 58).

El lugar da forma a la ciudad, la hace discontinua, identificable, representable. Una ciudad sin lugares, por lo tanto, carece de forma, es continua e irrepresentable.

Pero surge una objeción: ¿estamos seguros de que la definición de *ciudad sin lugares* sirve para definir las *cittá continue* de Calvino y la Roma de Pasolini, el Londres de Burgess y el París de los surrealistas?

En Pasolini y Burgess la ciudad sin lugares es el producto del movimiento incesante de los protagonistas por sus calles. Alex y sus *droogs* así como los *ragazzi di vita*, proponiéndose como único objetivo la satisfacción de exigencias exclusivamente materiales, despojan a los lugares de todo significado social destrozándolos. Las plazas romanas, que deberían ser lugares por antonomasia, identificatorios, relacionales e históricos, en las novelas pasolinianas se convierten en anónimas áreas de tránsito donde los personajes ejercen sus actividades ilegales. El lugar, pues, deja de ser un principio de sentido para el individuo.

Estamos muy lejos del paseo de Lucien por las Tuileries donde, con un movimiento exactamente opuesto al de los *ragazzi di vita*, descubre el sentido que tiene que otorgar a su existencia; Lucien *toma* forma y sentido de los lugares que atraviesa mientras que Roma *pierde* forma y sentido cuando es atravesada por los *ragazzi di vita*. Pero sólo en ese momento, cuando la mirada del narrador llega a coincidir exactamente con la mirada de los *ragazzi di vita* representados en su movimiento por las calles, la

ciudad pierde su capacidad de polarizar la sociedad para convertirse en una inmensa extensión espacial sin barreras sociales. Cuando, en cambio, el narrador o los mismos personajes recuperan un poco de distancia respecto al contexto urbano, nos damos cuenta de que la ciudad de los lugares está lejos de haber desaparecido. El lector, que identificándose con la mirada de los protagonistas ha tenido la sensación de acompañarles por una ciudad sin fronteras sociales y simbólicas, se percata de que éstas caían sólo en el instante en el que los *ragazzi di vita* las atravesaban. En efecto, por la noche, mientras ellos duermen, alguien silenciosamente reconstruye los lugares y sus barreras sociales:

Erano le due tre di notte. Il Zimmio stava dormendo, nella sua casetta. Dormiva bene bene, quando sentì bussare forte alla porta. C’aveva un sonno che non gliela faceva a aprire gli occhi, come fossero cuciti con la lesina, stagnati. “Li mortacci loro,” pensava quasi piangendo [...] Intorno alle altre baracche c’erano almeno una quarantina di carabinieri, pure loro con gli elmetti, le cartucchiere e gli sputafuoco imbracciati: chi bussava alle porte delle altre casette, contro il prato, chi portava via dei giovanotti, e pure delle donne (Pasolini 1959: 124-126).

Caricavano dappertutto, sui camion, sulle jeep, sui carrettoni rossi, sulle millecento, perfino, e sulle millenove. Caricavano e portavano via. Ogni mezzo prendeva una strada diversa, forse, per non far vedere alla gente delle altre borgate intorno quello che succedeva. C’erano quattro posti di blocco, formati da tante jeep allineate ai quattro imbocchi della borgata, verso Montesacro e verso la Tiburtina. E altre due file di jeep, lunghe lunghe come quelle della via centrale, erano di qua e di là della borgata, allineate dietro gli orti (Pasolini 1959: 129).

La policía asedia la *borgata* y la separa del resto de la ciudad. La *borgata*, que durante los pillajes de los *ragazzi di vita* aparecía como una porción de espacio no distinta del *continuum* de la ciudad, ahora, rodeada por las fuerzas del orden, vuelve a ocupar su puesto en la jerarquía espacial urbana.

Los significados sociales y de clase son nuevamente reestablecidos por la fuerza, desde lo alto. En Pasolini la ciudad de los lugares la imponen o el poder de las instituciones, como en este caso, o los protagonistas cuando deciden intentar reinsertarse en la sociedad.

4.3...a la disolución del lugar.

Si ahora volvemos a las *città continue* de Calvino nos damos cuenta de que aquí la ciudad sin lugares nace y se manifiesta de manera totalmente diferente.

Kublai, el poderoso emperador de la China, encarga a Marco Polo la tarea de catalogar las diferentes ciudades de su enorme imperio. Puesto que catalogar quiere decir ordenar en base a principios de diferencia, Marco Polo clasifica las ciudades distinguiendo las diferentes formas que adoptan. Hasta que encuentra ciudades sin forma, policéntricas, periferias de ellas mismas, ciudades donde el mismo significado de límite, de borde, se ha perdido.

La diferencia con la ciudad sin lugares pasoliniana es consecuencia de que Marco Polo no ha participado en la destrucción de la forma de las ciudades que atraviesa sino que llega cuando la catástrofe semiótica ya ha ocurrido. La ciudad sin lugares de Calvino no parece ser el producto de un conflicto o de un rechazo. Al revés, es el resultado de una derrota epistemológica.

Marco Polo descubre la imposibilidad de catalogar estas nuevas ciudades, de dibujar un mapa. El centro portador de sentido no ha desaparecido por ser ignorado por los individuos que lo atraviesan sino porque se ha disuelto en una pluralidad de centros portadores de sentidos equivalentes que se resisten a ser clasificados según una taxonomía estable.

Si en Pasolini y Burgess la ciudad sin lugares era producto del movimiento de los personajes determinado por la ausencia de toda voluntad epistemológica, en Calvino, sin embargo, es producto del máximo esfuerzo epistemológico. En los primeros la ciudad sin lugares aparecía en la total ausencia de distancia entre los personajes y el contexto urbano; en Calvino, en cambio, aparece cuando Marco Polo, empujado por una fuerte voluntad de conocimiento, se sitúa a la máxima distancia de la ciudad. Por un lado tenemos un mínimo de abstracción, por el otro un máximo. Si, en cambio, comparamos, utilizando el mismo parámetro - la producción de espacio en el texto - las novelas de Pasolini y Burgess con la de surrealistas como Breton o Aragon, las cosas cambian. En los surrealistas, en efecto, al igual que en Pasolini, es siempre el individuo el elemento destructor de los lugares, el agente que desterritorializa y disuelve los centros. Sólo varían los instrumentos utilizados: el desplazamiento físico, el saqueo y el conflicto en Pasolini; el automatismo psíquico, el fetichismo metodológico, los absurdos principios clasificadores en los surrealistas.

La novela realista en Pasolini, el mapa o el catálogo en Calvino, el *collage* en los surrealistas. Tres maneras de describir una ciudad sin lugares y tres

formas diferentes para representarlas porque divergen sobre las causas y los medios que han llevado a la crisis de la ciudad de los lugares. Sin embargo, sólo el catálogo y el *collage* son considerados como formas canónicas del postmoderno literario, por lo que las novelas de Pasolini, Céline y Burgess se convierten en arquetipos de otra línea literaria a menudo ignorada que una visión muy rígida del postmoderno relega a los márgenes o considera sólo como literatura de consumo. Hablaremos de esto en el último capítulo.

4.4. *Catálogos de ciudades.*

¿Qué sentido tiene, pues, el catálogo de ciudades que Marco Polo entrega al emperador? La respuesta llega sólo al final:

Il catalogo delle forme è sterminato: finché ogni forma non avrà trovato la sua città, nuove città continueranno a nascere. Dove le forme esauriscono le loro variazioni e si disfano, comincia la fine delle città. Nelle ultime carte dell'atlante si diluivano reticoli sin principio né fine, città a forma di Los Angeles, a forma di Kyoto-Osaka, senza forma (Calvino 1972: 146).

Es la primera vez que en el texto se citan nombres de ciudades reales y no imaginarias. Y es el único punto en que las ciudades invisibles de Calvino rozan las visibles, para alejarse acto seguido de ellas. La trayectoria de Marco Polo es como la de un avión en picado. Baja rápidamente hacia el punto más profundo del catálogo de las formas y, poco antes de tocar tierra, descubre que se apoya sobre la ausencia de forma, sobre la nada, sobre Los

Angeles y Kyoto-Osaka, sobre las ciudades infernales. Entonces, Marco Polo recupera altura, allí no entra, allí no se tiene que entrar; antes hay que encontrar una forma, “rendere discontinue nel tempo e nello spazio” *le città continue*, “saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all’inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio” (Calvino 1972: 165).

Así se explica, pues, la obsesiva búsqueda en toda la producción calviniana de puntos de vista, de mapas de supuestos laberintos, de fisuras. En Calvino es imposible cualquier acción en el mundo si éste antes no ha sido reducido a un esquema interpretativo estable, a texto, a discurso. La ciudad es ciudad sólo si tiene una forma, si no no es nada, es caos indecible, irrepresentable. Resulta claro, por lo tanto, que actuar en el mundo para Calvino significa únicamente proyectar, dar forma. Por ello el verdadero personaje con quien el lector tiene que identificarse no es el viajero Marco Polo sino más bien Kubilai, el emperador de China, que, aunque ostenta el máximo poder ejecutivo, no puede ejercerlo porque le es imposible organizar su imperio según parámetros interpretativos estables. Dado que el lenguaje ya no parece capaz de organizar la realidad, Kubilai tiene que conformarse con los cuentos de Marco Polo, con el catálogo que ha creado sin preocuparse de si las ciudades objeto de la narración son reales o imaginarias.

Calvino representa el punto extremo de la tendencia típicamente metaliteraria y autorreflexiva que, de las experiencias modernistas y vanguardistas, llega a la novela y a la crítica postmoderna.

La théorie, pour exclure le contenu de l'étude littéraire, suit le mouvement de la littérature moderne, de Valéry et Gide, qui se méfiaient déjà du réalisme, jusqu'à André Breton ou Raymond Roussel, dont Foucault fit l'éloge, ou encore à Raymond Queneau et l'Oulipo (la littérature sous contraintes), après lesquels il est difficile d'aller plus loin dans la séparation de la littérature et de la réalité. Le refus de la dimension expressive et référentielle n'est pas propre à la littérature, mais caractérise l'ensemble de l'esthétique moderne, qui se concentre sur le médium (comme dans le cas de l'abstraction en peinture) (Compagnon 1998: 108).

Si la literatura se propone a sí misma como objeto de investigación es evidente que el contexto (la ciudad) pasa a un segundo plano. Mejor: el contexto es el producto del mismo texto; el mundo es un libro, la ciudad es un conjunto de signos. Compagnon ha resumido en pocas frases la alianza entre teoría y literatura que, a partir de los años cincuenta, se ha esforzado por hacer desaparecer el referente de la comunicación literaria:

Le référent est le produit de la *sémiosis*, et non un donné préexistant (Compagnon 1998: 116).

Le monde des livres a complètement oblitéré l'autre monde, et nous ne sortons jamais de la *Bibliothèque de Babel*, recueillie dans les *Fictions* de Borges (Compagnon 1998: 104).

Y Barthes añadiría lapidariamente: “La città è un discorso, è questo discorso è veramente un linguaggio” (Cesarani 1997: 47); o: “Il reale è sempre solo un pretesto (per lo scrittore, scrivere è un verbo intransitivo)” (Benedetti 1998: 117). Entre novela y metrópolis se ha de poder crear una relación intertextual.

En estas afirmaciones no sólo han desaparecido las personas, como en la novela modernista, sino también los objetos. Nos encontramos en un océano

de signos en el que se puede recortar un conjunto organizado de significantes que será el texto literario⁵⁰. Puestas estas premisas, el empeño ético del final de *Le città invisibili* resulta bastante débil. ¿Cómo se puede distinguir el infierno de lo que no lo es si Marco Polo y Kubilai no entran nunca en las ciudades infernales (Kyoto-Osaka, Los Angeles)? ¿Cómo se puede encontrar la discontinuidad si en el fondo ambos parecen aceptar la entropía de la ciudad?

La poderosa llamada a la acción de la última página resulta inviable debido a las premisas sobre las que tendría que fundarse. El emperador de la China ya no puede actuar, sólo puede escuchar, esperando que de verdad el catálogo de Marco Polo coincida con el de su Imperio.

4.5. *El investigador frustrado.*

La ciudad, por lo tanto, es una vez más el espacio privilegiado de la gran operación de textualización del mundo operada por la literatura postmoderna. Sólo así el mundo logra convertirse mágicamente en signo y después en un libro infinito del que se pueden extraer a su vez enciclopedias y catálogos o deconstrucciones de enciclopedias y catálogos a través de ficciones y parodias.

⁵⁰Según Tanner el individuo es “soprattutto un interprete di segni diversi, un lettore di discorsi differenziati, un servo dei segnali, un decifratore obbligato e spesso coatto” (AA. VV. 1986: 113).

El individuo se encuentra perdido en este mar de signos buscando un orden o la que puede ser sólo una apariencia de orden. No es casualidad que el personaje escogido por la literatura postmoderna para esta enorme operación de textualización sea el investigador, única gran figura simbólica capaz de intentar reordenar el caos urbano, racionalizarlo, clasificarlo. De hecho, ésta siempre ha sido la función del detective desde su origen. La novela policíaca nació en la ciudad, porque era aquí, en el lugar más caótico y anónimo posible, en el reino de la casualidad, donde la racionalidad positiva burguesa tenía que demostrar que sabía imponer un sentido total al mundo para dominarlo (Lehan 1998: 84).

En la *detective story* clásica, al principio se acumulaba una serie de indicios que apuntaban en diferentes direcciones, pero después personajes como Sherlock Holmes, Dupin o Poirot lograban siempre identificar los indicios esenciales, fundamentales para la solución del misterio distinguiéndolos de los inútiles o falsos cuya función era despistar al investigador del objetivo de la *quest*. En las últimas páginas de la novela, a través de las explicaciones del detective, se llegaba al núcleo de la *quest* y se podía volver atrás reconstruyendo la historia. La novela postmoderna socava este esquema demostrando que la solución lógica que cerraba todas las *detective stories* tradicionales ya no es posible en la metrópolis contemporánea. Aquí los indicios se multiplican de manera exponencial y caótica, se revelan irreducibles a una clasificación, es imposible encontrar un principio racional que permita ordenarlos. La investigación se parece a

los trabajos de Sísifo. El detective recoge una masa de indicios por las calles de la ciudad y, cuanto más se esfuerza para tratar de darle un sentido lógico, más la complican otras pruebas, informaciones y pistas.

La recogida de los indicios ya no consigue circunscribir un espacio, la escena del delito, el mundo burgués, el barrio bajo. Los indicios apuntan en todas direcciones, la escena del delito es toda la metrópolis que se ha convertido en un espacio sin límites, sin lugares, sin forma. La recogida de los indicios tampoco consigue circunscribir un tiempo, una cronología de acontecimientos, un período de tiempo narrativo en el que la historia empieza y acaba. La investigación (como ocurre en las novelas de Pynchon y DeLillo) puede remontarse a tres o cuatro siglos.

La racionalidad, en lugar de facilitar la tarea investigadora, la hace más difícil hasta el punto que el investigador está obligado a rendirse como le sucede a don Ciccio Ingravallo protagonista de la novela de Carlo Emilio

Gadda *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*:

Sosteneva, fra l'altro che le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo, d'una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti. Diceva anche nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol dire gomitollo (Gadda 1947: 4).

La causale apparente, la causale principe, era sì, una. Ma il fattaccio era l'effetto di tutta una rosa di causali che gli erano soffiati addosso a molinello [...] e avevano finito per strizzare nel vortice del delitto la debilitata "ragione del mondo" (Gadda 1947: 5).

El autor debe decidirse. Puede considerar fracasado el intento del individuo por encontrar un sentido al caos semiótico urbano y decretar así la derrota de la misma literatura como instrumento de creación de mapas cognitivos funcionales para la integración del individuo en el mundo; es el caso de Gadda que nunca terminará el *Pasticciaccio*. O puede optar por perseverar, seguir buscando, a pesar de todo, un punto en el espacio desde donde sea posible diseñar un mapa para poner orden en el caos; abstraerse lo máximo posible de la realidad caótica donde vive hasta considerar objeto de la escritura ya no la realidad sino los mecanismos de percepción de la realidad. Actuando así se corre un riesgo: recluirse en un sistema cerrado, autorreferencial, representado por la literatura misma. Al final, las ciudades reales se vuelven invisibles de verdad, sustituidas por las ciudades de la mente, construcciones imaginarias pero perfectamente racionales creadas por un autor que ya no sabe relacionarse con el mundo.

Esta es la acusación principal que una parte de la crítica dirige contra Calvino, Borges o escritores postmodernos como Thomas Pynchon o John Barth⁵¹. Así lo resume Daniela Daniele en su ensayo sobre los escritores postmodernos americanos:

Dinanzi all'alienazione della semiosi urbana sono due gli atteggiamenti prevalenti [...] Il primo è quello di un diffuso scetticismo che genera soltanto meccanismi autoriflessivi di scrittura, e quindi una compiaciuta chiusura in

⁵¹Barbara Lanati tras enumerar los que para ella son los nuevos escritores postmodernos americanos (Robert Coover, William H. Gass, Stanley Elkin, Donald Barthelme e John Barth), afirma: "la forma del loro narrare, del loro divagare lento attraverso i meandri della mente dei loro personaggi, dove storie surreali si intrecciano e si inseguono, si ripetono e si intersecano, dove le parole pesantemente si dispiegano e confondono, come per mettere a nudo non il problema del rapporto tra il personaggio e la sua storia, ma tra il personaggio e il suo pensare." (Cesarani 1997: 40)

un mondo tutto letterario capace di formulare solo spazi di mera finzione. Essa si esprime in una parodica ripresa di stili e di temi del passato, e in un rinnovato dialogo con la tradizione letteraria la quale [...] ha perso via via il suo valore salvifico di redenzione dal banale, a tutto vantaggio di uno sterile ripiegamento narcisistico (Daniele 1994: 13).

Daniele, refiriéndose a Stencil, el investigador de la novela de Pynchon V., añade:

Lo scacco di Stencil e il fallimento della sua impresa ermeneutica lo porteranno a seguire l'esempio del narratore di Borges e a penetrare nello spazio autoriflessivo delle sue congetture, nell'illusione di percorrere città reali [...] Il rifugio nella "serra" delle proprie elucubrazioni è dunque l'unica alternativa che resta a Stencil per continuare a sostenere il ruolo del moderno detective. È solo nel meandro delle proprie costruzioni mentali e del logos razionale che egli trova conferma di rapporti di casualità che non hanno alcun riscontro nella realtà di eventi di cui è testimone (Daniele 1994: 14).

Frente a la ciudad sin lugares, el autor o decide rendirse considerándola refractaria a toda tentativa de representación literaria o se arriesga a caer en la autorreferencialidad: una literatura completamente ensimismada, siempre a la defensiva, que ha renunciado a enfrentarse al mundo conformándose con la contemplación de universos pacificados y no conflictivos creados por ella misma. Los conceptos de intertextualidad y pluridiscorsividad se encuentran vaciados, reducido a simple juego semiótico, a crucigrama literario⁵². Carla Benedetti ha visto en esta visión 'débil' de la literatura una de las tendencias del postmoderno literario, sobre todo en Italia:

Testi che dialogano con altri testi, una letteratura imprigionata nell'intrigo senza uscita dell'autoreferimento. Percorsi protetti, in cui ci si perde senza

⁵²«Il *pastiche* postmoderno ridurrebbe a cortocircuito letterario ciò che dovrebbe essere continua sfida e confronto con quanto sta fuori della letteratura: la realtà» (Pischedda 1994: 110).

mai raggiungere l'uscita verso il "mondo di fuori", il quale resterà per sempre inaccessibile. O per meglio dire, resterà per sempre alla dovuta distanza di sicurezza. Restando imprigionati in un mondo tutto letterario, fatto di rimandi interni e di dialoghi a distanza, di maschere narrative e di rifrazioni d'identità, di uso ironico della parola d'altri, e persino della propria, molti scrittori italiani contemporanei si sono per così dire risparmiati la fatica di attraversare il mondo di fuori, con le sue angosce e con la sua dolorosa alterità. Rifugiandosi nel mito del labirinto, che è sì attraversato da un senso malinconico di epigonalità, ma è pur sempre qualcosa di consolatorio e difensivo, Calvino, e con lui gran parte della narrativa successiva, hanno potuto evitare di trovarsi faccia a faccia col caos (Benedetti 1998: 58).

El escritor Antonio Moresco ha descrito bien esta tendencia autorreferencial y epigonal que une tanto al texto literario como a la crítica.

El escritor y el crítico se han convertido hoy en simples botánicos:

Solo, dappertutto, quest'idea dei testi che dialogano con altri testi. Pare sia tutto e solo un dialogare universale di testi, castelli di destini incrociati, passeggiate nei boschi narrativi. Attraverso il tempo, lo spazio [...] Una critica ormai ipermatura e intenta quasi soltanto alla contemplazione ludica e combinatoria dell'oggetto, che vede ormai solo connessioni, interazioni, attività dialoganti, armonie. Niente più scissioni, vuoti, non ci sono più spazi, ogni visione drammatica della letteratura è cancellata, niente più lacerazioni, conflitti, solo linee che dialogano con altre linee, reticoli che dialogano con altri reticoli. La letteratura, almeno lei, è in paradiso. La letteratura è il paradiso.

"Entrate in un giardino di piante e d'erbe, di fiori – scrive Leopardi nello *Zibaldone* – Sia pure quanto volete ridente. Sia nella più mite stagione dell'anno. Voi non potete volger lo sguardo in nessuna parte che voi non vi troviate del patimento. Tutta quella famiglia di vegetali è in istato di *souffrance*, qual individuo più, qual meno. Là quella rosa è offesa dal sole...Là quel giglio è succhiato crudelmente da un'ape, nelle sue parti più sensibili, più vitali [...] Quell'albero è infestato da un formicaio, quell'altro da bruchi, da mosche, da lumache, da zanzare; questo è ferito nella scorza e cruciato dall'aria o dal sole che penetra nella piaga ecc...".

Un botanico ottimista e superficiale, entrando in quello stesso giardino, vedrebbe solo interazioni, armonie, fecondazioni, impollinazioni, tutta una rete di organismi che dialoga attraverso gli insetti, le radici, l'aria, la luce [...] Così anche per la letteratura (Moresco 1999: 12-13).

4.6. *En busca del Tristero.*

San Narciso lay farther south, near L.A. Like many named places in California it was less an identifiable city than a grouping of concepts- census tracts, special purpose bond-issue districts, shopping nuclei, all overlaid with access roads to its own freeway [...] But if there was any vital difference between it and the rest of Southern California, it was invisible on first glance. She drove into San Narciso on a Sunday, in a rented Impala. Nothing was happening. She looked down a slope, needing to squint for the sunlight, on to a vast sprawl of houses which had grown up all together, like a well-tended crop, from the dull brown earth; and she thought of the time she'd opened a transistor radio to replace a battery and seen her first printed circuit. The ordered swirl of houses and streets, from this high angle, sprang at her now with the same unexpected, astonishing clarity as the circuit card had. Though she knew even less about radios than about Southern Californians, there were both outward patterns a hieroglyphic sense of concealed meaning, of an intent to communicate. There'd seemed no limit to what the printed circuit could have told her (Pynchon 1966: 12).

Oedipa Maas, protagonista de la novela de Thomas Pynchon *The crying of lot 49*, se sitúa en lo alto y observa la metrópolis. Se encuentra en San Narciso, una *no-town*, una *edge-city*, una ciudad 'instantánea' nacida como mil más en los alrededores de Los Angeles. Sin embargo, a pesar de haber recorrido decenas de kilómetros de autopista para llegar allí, en realidad le parece no haberse movido nunca. San Narciso no tiene nada que la distinga de otras mil San Narciso, en una de las cuales habita la misma Oedipa, que componen el tentacular tejido urbano de L.A. Hay otro elemento que atrae su atención: la ciudad le habla. Tiene "an intent to communicate", es "a grouping of concepts", "a printed circuit" atravesado por una infinidad de sinapsis que, después de haberse mezclado entre sí, salen del circuito e invaden los centros perceptivos de Oedipa, que percibe un confuso vocerío, como si una radio emitiera a la vez por todos los canales.

Recuérdese a Eugène de Rastignac observando París, desde las alturas. Entonces, la ciudad también hablaba, pero hablaba una sola lengua, la de los lugares fuertes del éxito, de la política y de la economía: bancos, ministerios, cortes, salones del poder. Estos lugares producían un sentido unívoco que no presentaba ninguna dificultad de lectura.

En el Los Angeles pynchoniano se da una situación opuesta. El lenguaje unívoco de los lugares fuertes de la ciudad ha sido sustituido por el lenguaje polifónico y caótico de las mercancías. Las mercancías hablan, han llegado a un grado de sublimación tan elevado que ya no existen materialmente, son sonidos, imágenes, signos. Esta desmaterialización ya no afecta sólo a los objetos sino también al mismo territorio urbano:

Lo sviluppo dell'economia industriale in un più vasto mercato dell'informazione ha prodotto nell'immaginario urbano una sublimazione, o *smaterializzazione* del territorio metropolitano. Da spazio architettonico-monumentale la città si è trasformata in un territorio sempre più vasto e impalpabile creato dai media (Daniele 1994: 13).

Las mercancías han abandonado sus santuarios (centros comerciales, supermercados) y, gracias al desarrollo de la tecnología mediática, han invadido la calle bajo la forma de eslóganes, mensajes publicitarios, simulacros y toda clase de signos superponiéndose a los significados preexistentes y haciendo, por tanto, precario el concepto de lugar. Es una

situación que semiólogos, antropólogos y sociólogos han definido como ‘entropía’⁵³.

En Pasolini, en los surrealistas y en Burgess era el individuo quien rompía violentamente la cohesión entre el significado y el significante del lugar ignorando o destrozando el primero y considerando el segundo como un puro espacio que atravesar y llenar de sus personales significados. Ahora, en cambio, el individuo se encuentra frente a una metrópolis ya policéntrica por sí misma, constituida por significantes cuyo significado se ha perdido, se ha multiplicado y anda por el espacio urbano listo para engancharse al azar y sin ninguna lógica a los diferentes significantes que encuentra generando nuevos significados, etc.

Esta situación entrópica no le produce ninguna alegría a Oedipa, que tiene que cumplir una misión muy importante. La casualidad ha entrado de improviso en su vida gris y repetitiva y va a trastornarla. Está obligada a dejar de ser una anónima ama de casa de uno de los muchísimos *slum* metropolitanos para convertirse en investigadora.

Poco tiempo antes un notario anónimo le ha telefoneado para comunicarle que el difunto Pierce Inverarity, un empresario con el cual Oedipa había tenido una relación y a quien no veía desde hacía años, la ha nombrado ejecutora testamentaria de su inmensa fortuna. Como que desde hace tiempo lleva una vida muy aburrida, Oedipa decide aprovechar la ocasión para salir

⁵³“La quantità eccessiva di codici messi in circolo dal mercato culturale grazie alle nuove tecnologie crea interferenze nella comunicazione quotidiana, favorendo una visione di un universo indeterminato” (Daniele 1994: 4).

de la rutina y acepta. Su tarea es la de catalogar los numerosísimos bienes de Inverarity, clasificarlos, valorarlos y luego distribuirlos entre los herederos.

Ahora Oedipa, observando desde lo alto el caos semiótico que se extiende a sus pies, cae en la cuenta de que su tarea no será tan fácil como creía. En efecto, Inverarity parece poseer propiedades en toda América, participaciones y acciones en miles de sociedades, relaciones financieras incluso con la mafia. Oedipa no logra encontrar un centro del que partir para llevar a cabo su obra de catalogación. Hasta que un día casualmente topa con una misteriosa asociación llamada Tristero de la que Inverarity era socio mayoritario. Por simple curiosidad decide investigar esta sociedad y partir de ella para después intentar ordenar el complejo universo financiero de Inverarity.

El Tristero parece a primera vista un sistema de correo ilegal, alternativo al monopolio estatal, utilizado por las minorías y los barrios marginales para comunicarse evitando pagar las tasas y el control del Estado. El Tristero tiene un símbolo que normalmente aparece en los sellos, una figura compuesta por un nudo corredizo, un triángulo y un trapecio. Pero estas son las únicas informaciones que Oedipa consigue. Quién controla el Tristero, dónde está el mando directivo, dónde los buzones, son misterios. Toda la novela es la narración de los intentos de Oedipa para reconstruir la historia del Tristero. Sin embargo, también el Tristero, como la misma herencia de Inverarity, resulta ser una meta inalcanzable. Partir de lo particular para llegar a la totalidad es un procedimiento epistemológico que ya no funciona.

Oedipa, investigando esta misteriosa sociedad secreta, halla sus huellas en manuscritos del s. XVII, algunos de ellos apócrifos o con versiones diferentes, en obras de teatro, en películas. Descubre que ha actuado secretamente en la Holanda del s. XVII, durante la conquista del Oeste americano, en la Segunda Guerra Mundial. En el presente encuentra indicios del Tristero en las periferias más degradadas, en los lavabos públicos, entre yonquis, psicópatas y vagabundos, pero también en locales de moda y en extrañas asociaciones. Pruebas de su existencia se hallan por doquier, pero falta siempre el indicio decisivo, el que permita reconstruir toda la historia. Obsesionada por esta palabra, a la que no consigue dar un contenido definitivo, olvidando que su misión es la de ejecutora testamentaria, encontramos a Oedipa sola, deprimida y resignada conduciendo sin rumbo fijo por las autopistas de la metrópolis, prisionera de sus elucubraciones. Ya no está segura de nada: ¿el Tristero existe realmente?, ¿se trata de una venganza de Inverarity por haberle abandonado?, ¿o se trata sólo del fruto de su imaginación? Atormentada por atroces dudas y por el miedo de haberse vuelto loca, Oedipa decide ir a su psicoterapeuta rogándole que la libre de esta obsesión. El doctor le contesta como sigue:

“Cherish it!” cried Hilarius, fiercely. “What else do any of you have? Hold it tightly by its little tentacle, don’t let the Freudians coax it away or the pharmacists poison it out of you. Whatever it is, hold it dear, for when you lose it you go over by that much to the others. You begin to cease to be” (Pynchon 1966: 103).

Sólo ahora Oedipa empieza a entender. Antes de comenzar la búsqueda del Tristero ella no era nada más que una frustrada, aburrida, pasiva ama de casa. Gracias al Tristero, en cambio, logra viajar por toda California, se relaciona con realidades marginales cuya existencia ni siquiera sospechaba, conoce cuatro siglos de historia europea y americana; se abre al mundo mestizo y polifónico de la metrópolis de las mercancías y de las culturas. Al final de la novela, Oedipa, descubriendo en su obsesión un valor positivo, da la vuelta al significado que ésta tenía en la literatura precedente, en la que la obsesión encerraba aún más al sujeto en sí mismo, le hacía perder el sentido de la realidad, le obligaba a una conducta destructiva y autodestructiva.

Es suficiente pensar en las obras de Von Kleist, el más grande poeta de la obsesión romántica, como *Michael Kohlhaas o Pentesilea*, pero también en muchos de los personajes de Dostoievski, en *Apuesta al amanecer* de Schnitzler, en el capitán Ahab de Melville, en Kurtz de Conrad, y, llegando a nuestros días, en los personajes diabólicos y atormentados que pueblan toda la producción narrativa del más importante escritor viviente de novelas negras *hard-boiled*, James Ellroy. En *The crying of lot 49*, en cambio, la búsqueda obsesiva aparece como el único instrumento que el individuo puede utilizar para conseguir salir de la celda protectora de su interioridad y que le permite construir una nueva relación con el mundo.

Sin embargo, también en la novela de Pynchon hay un momento en que la obsesión lleva a Oedipa al borde de la locura. Si se salva es porque al final realiza un nuevo descubrimiento: para abrirse al mundo polifónico del

nuevo contexto urbano lo fundamental no es el objeto de la investigación, confuso e inalcanzable, sino la investigación en sí misma. La obsesión por un objeto o una persona es el acontecimiento que se presenta casualmente en la vida cerrada y repetitiva del individuo y tiene la función de arrancarlo por fin del encierro entre las paredes de su casa sacándolo a las calles de la ciudad. Que al final la búsqueda tenga resultado o no, es irrelevante; importa sólo que el individuo siga atravesando el espacio urbano intentando sintonizar con él.

4.7. El ciudadano postmoderno.

Con Pynchon nos hemos alejado definitivamente de escritores como Calvino o Gadda que anteponían el conocimiento del mundo a su experiencia. La desvalorización del objeto de la *quest* es la característica que une a escritores como Pynchon, Coover, Barthelme, Barth, Auster o DeLillo que forman parte de la gran oleada del postmoderno literario. Por ejemplo, en la novela Don DeLillo, *Underworld*, varios personajes están obsesionados por la búsqueda de la pelota de *baseball* que dio la victoria a los *New York Giants* en la final del campeonato de 1951. Durante la búsqueda visitan la mayor parte de las metrópolis americanas, viven extravagantes aventuras, trabajan en mil sitios, encuentran a gente de todo tipo. Al final el hallazgo de la pelota pasa a segundo plano. El narrador, por

otro lado, aprovecha la obsesión de sus personajes para reconstruir cuarenta años de historia americana.

Estas novelas demuestran que la búsqueda del lugar que dé sentido a toda la ciudad, del mapa, del esquema racional, ya no sirve al nuevo habitante de la metrópolis y, al contrario, puede convertirse en causa de neurosis y depresiones. En una metrópolis descentrada, caótica, sin mapa, irrepresentable, entrópica, una subjetividad fuerte está destinada inexorablemente a la derrota, como experimenta Oedipa Maas en la primera parte de la novela de Pynchon. Si la literatura va en busca de atributos emotivos y modelos de comportamiento que puedan armonizarse pacíficamente con el mundo social, no hace otra cosa que cumplir una de sus funciones tradicionales. El nuevo ciudadano postmoderno, por lo tanto, puede tranquilamente vivir y prosperar en el universo semiótico ilimitado de la metrópolis creándose con toda libertad trayectos y mapas personales que no tienen por qué corresponder a la totalidad del contexto urbano. En este sentido una novela como *The crying of lot 49* parece escapar de la prisión de la autorreferencialidad, en la que se habían hundido escritores precedentes, para afirmar una función positiva de la literatura:

Queste narrazioni pongono il soggetto davanti alla metropoli e ai suoi enigmi costringendolo ad abbandonare lo spazio ossessivo delle proprie costruzioni mentali e a farsi largo tra segnali contraddittori. In questa luce esse non presentano il problema apocalittico della perdita del senso nella città elettronica, bensì quello delle mutate modalità di produzione del senso in un contesto culturale che pare aver abbandonato per sempre la fiducia nei saperi assoluti, recuperando la nozione di caso (Daniele 1994: 9).

Renunciando a la nostalgia por un lugar identificador, un sentido unívoco, un orden perdido, una autenticidad contrapuesta a la serialización, desaparecen algunas de las ansias que habían atormentado al ciudadano moderno: la alienación, el desarraigo, la soledad. La figura del investigador es sustituida por la del nómada, el *drifter*⁵⁴.

Abandonada la preocupación por encontrar el centro gnoseológico de la ciudad, que le daba una identidad fija y estable en el tiempo, el *drifter* pasea por las calles de la metrópolis dejándose contaminar por la multiplicidad de lenguas, idiolectos y estilos. La interioridad individual se disuelve en el ambiente urbano que le rodea resolviendo pacíficamente las oposiciones entre interno y externo, entre público y privado, que habían representado un motivo de ansia para el individuo de la modernidad. Ahora el mundo externo, el mundo de las mercancías se vuelve totalmente disponible, está al alcance bajo la forma de lenguaje:

Mentre il flâneur di fine secolo esprimeva un certo disagio e disorientamento davanti al flusso delle merci, quello nuovo si abbandona al flusso delle merci senza pregiudizi raccogliendo le merci in forma di linguaggio (Daniele 1994: 80).

A través del punto de vista de este individuo plural y fragmentado, que registra sin parar todos los signos que provienen del magma urbano, el texto literario toma la forma de un *collage* que ha perdido el ansia enciclopédica y epistemológica que caracterizaba las obras de autores como Borges o

⁵⁴“figura nomadica e in transito permanente tra segni instabili, che non vive affatto il travaglio della decifrazione e si aggira fra i resti della civiltà industriale senza un chiaro scopo. [Egli] non pensa mai di poter riordinare la varietà di informazioni percepite in un intreccio coerente, in un racconto che abbia un inizio e una fine” (Daniele 1994: 15).

Gadda. El *collage* es el intento de extraer las técnicas modernistas y vanguardistas tanto del universo cerrado de la estética como de la jaula de la autorreferencialidad literaria. Con Pynchon esas técnicas penetran en lo cotidiano y organizan la percepción del nuevo ciudadano postmoderno; presiden su socialización en un mundo dominado por los flujos comunicativos y por el universo del consumo. Intensificando las potencialidades imaginativas del individuo, le permiten absorber la heterogeneidad del mundo urbano (Appadurai 1996).

La *tensión ética* del autor ya no está en la voluntad de buscar, a pesar de todo, un mapa, un sentido que pueda poner orden al caos sino, al revés, en dar voz a todas las culturas, sobre todo las más marginales y aisladas, que pueblan la babel urbana:

Nel suo guardare alla strada, il racconto meticcio che abbiamo fin qui osservato, denuncia l'incapacità della cultura occidentale di fare i conti con la diversità culturale che racchiude dentro di sé. Lasciandola affiorare tra gli altri universi simbolici fugacemente evocati, il suo ibrido idioma permette di rileggere la tradizione del pensiero occidentale da una prospettiva che comincia a smascherare le pretese logocentriche. Pur restando una infinita interrogazione allegorica, il pastiche postmoderno fonda un'estetica territoriale che individua nella compresenza del dissimile la sua utopia (Daniele 1994: 147).

El *collage* postmoderno, por lo tanto, actúa en tres direcciones. La primera, desplazando el conflicto desde el plano material al comunicativo. Inverarity representa el capital globalizado, desterritorializado que, a través de los flujos mediáticos, penetra de manera reticular en cada aspecto de la vida. La oposición a este dominio capilar no puede limitarse a un lugar sino

que tiene que actuar también en los flujos comunicativos luchando contra cualquier forma de monopolio. El Tristero al final aparece como un sistema postal ilegal creado por las minorías para oponerse al monopolio de la información. Vigila para que el flujo comunicativo penetre en todos los lugares, garantiza que todos puedan acceder a él y que ninguno se convierta en su único dueño. Pynchon intuye que la comunicación será el nuevo territorio de la política. El Tristero en el fondo no es otra cosa que una forma de *hacking ante litteram*.

La segunda, mostrando que en el consumo no operan solamente fuerzas nihilistas y antisociales. El consumo es, por una parte, el máximo factor de individualización de las sociedades capitalistas pero, por otra, a través de la imaginación, puede convertirse también en el máximo factor de socialización. Gracias al consumo el individuo metropolitano se abre a las diferencias de género, de clase, de etnia. En conclusión, el consumo puede también crear valor ético y no sólo estético como pensaban las vanguardias. El nómada postmoderno ya no es el paseante surrealista en busca de epifanías y yuxtaposiciones casuales, o el individuo masificado de Céline y Jünger que lucha contra ideologías homologadoras, ni tampoco el saqueador de Pasolini, sino el centro catalizador gracias al que se puede rescribir la historia también desde el punto de vista de los derrotados.

El *Angel de la Historia* de Benjamin por fin se detiene y recoge las ruinas que el progreso ha dejado detrás de sí (Benjamin 1942: 82). El coleccionista sale de su *intérieur* y empieza a descubrir que los objetos que ha acumulado

tan fatigosamente no sólo tienen valor para su obsesión por la clasificación sino que también tienen un valor hermenéutico, social y colectivo⁵⁵. Analizando el destino final de la mercancía que se transforma cada vez más rápidamente en basura se descubre que no todas las mercancías son inocentes. De la pelota de *baseball* se pasa a las peligrosísimas escorias nucleares de *Underworld* o a los gases venenosos que provocan muerte y destrucción en *White Noise*. A través del inventario de un patrimonio se descubren complots globales como en *The crying of lot 49*. La búsqueda de una película perdida permite a David Foster Wallace narrarnos los mundos opuestos de la drogodependencia y de la despiadada competición en *Infinite Jest*.

La tercera, mostrando que el consumo no produce sólo conflicto sino representa también el terreno en el que se renegocian las diferencias sobre todo de raza y de género. El papel que desarrolla es central especialmente en la que hoy se define literatura postcolonial, que identifica en el consumo uno de los nuevos territorios de la mediación política⁵⁶. Un ejemplo emblemático es la escena final de *The black album* del escritor anglo-paquistaní Hanif Kureishi. La novela narra la historia de un joven londinense, hijo de inmigrantes paquistaníes, oprimido entre las tradiciones religiosas de su familia y el mundo del consumo, entre el color de su piel y el hecho de haber nacido en Londres, entre las reglas familiares y el amor por una profesora universitaria inglesa mayor que él. La solución de estos

⁵⁵Véase Benjamin (2000: 212-223).

⁵⁶Véase Appadurai (1996), Loomba (1998), Albertazzi (2000) e Canevacci (1995).

conflictos tendrá lugar en un *rave*, en un ex polígono industrial, al sonido de la música *techno*.

4.8. *Sincretismos.*

La literatura postcolonial, respecto a la postmoderna, recupera la relación entre las personas (Albertazzi 2000: 155). Esto le es posible porque escoge un personaje concreto: el inmigrante, el diferente, el *outsider*. La novela postcolonial toma cuerpo como choque de culturas: la de origen y la de llegada, el mundo de los valores tradicionales y del consumo. Se trata en el fondo de la recuperación de la figura de Lucien de Rubempré pero que, en lugar de proceder de la provincia francesa, procede de Argelia, de Pakistán o del Caribe. De esta manera la novela postcolonial consigue dar cuerpo a conceptos como marginalidad o etnia. La diversidad deja de ser un signo, una imagen, una moda, una publicidad convirtiéndose en el inmigrado, en el mestizo, en el *cockney*, en el ex-esclavo que lucha para integrarse de alguna manera en la metrópolis.

Desafortunadamente la novela postcolonial no funciona al revés, es decir, cuando el personaje es un occidental blanco, un consumidor. En efecto, si hay algo que la novela postmoderna (producto del punto de vista occidental sobre la ciudad) lleva al extremo es la ausencia de relaciones interpersonales⁵⁷. Todo se traslada a la dimensión del signo, del indicio, del

⁵⁷Sobre la diferencia entre postmoderno y postcolonial véase Loomba (1998).

lenguaje. Todo es ‘cosificado’. Si por un lado esto permite una gran abertura al nuevo *mediascape* metropolitano, por otro la comunicación literaria corre el riesgo de subordinarse a las otras formas de comunicación. El lenguaje literario es así *vampirizzato* (Dragosei 1999) por el lenguaje de las mercancías y de los medios electrónicos

rinchiudendo l’utopia dell’ibridismo e del *melting pot* negli scatoloni ristretti e supercontrollati degli *shopping mall*. Il sincretismo delle merci prende il posto dell’immaginario sincretismo delle culture (Ilardi 2002: 46).

La autorreferencialidad del texto literario se convierte así en una proyección de la autorreferencialidad del mercado simbolizada por espacios urbanos como los *shopping mall*. El riesgo es, una vez más, que sea el mercado quien establezca el valor diferencial (de clase, cultura o etnia) y que empuje a considerar como un acto político el simple hecho de que un blanco se vista siguiendo la moda afroamericana:

Así, el culto del texto habrá de cumplir la ambivalente función de toda utopía: brindarnos una frágil imagen de libertad, que de otra manera no podríamos celebrar, pero confiscando algunas de las energías que hemos invertido en su realización efectiva [...] Si ya no es posible transformar nuestros deseos políticos en acción, entonces podemos dirigirlos hacia el signo, purgándolo, por ejemplo, de sus impurezas políticas y canalizando en alguna campaña lingüística todas las energías encerradas [...] El lenguaje, por supuesto, es una cosa real, como cualquier otra [...] pero el lenguaje, como cualquier otra cosa, puede también convertirse en un fetiche – tanto en el sentido marxista de estar reificado, investido de un poder demasiado numinoso, o en el sentido freudiano de estar en lugar de algo ahora elusivamente ausente – (Eagleton 1996: 39-40).

Este reprimido, “elusivamente ausente” podría ser una vez más la metrópolis material, las relaciones sociales que se despliegan de manera

concreta en el territorio. En este sentido, el ghetto real homogeneizado en el orden étnico es exactamente lo opuesto al *collage* postmoderno. Sirva, pues, para conceptos como el sincretismo, el hibridismo y el conflicto el mismo discurso que habíamos efectuado para el nomadismo. Hay que contextualizar siempre esos conceptos y determinar en qué plano aparecen. Si son el resultado del movimiento material a través de la metrópolis, de particulares estructuras espaciales (supermercados, *shopping mall*, no-lugares de tránsito) o de una experiencia de la misma siempre mediada por las mercancías, la publicidad o los aparatos audiovisuales; si las relaciones sociales que crean se forman a través de los objetos, las imágenes o las personas; si el sujeto de estas relaciones es un inmigrante o un occidental; si los conflictos que producen se se colocan en un plano material, político, semiótico, simbólico, etc.)⁵⁸.

⁵⁸ En la novela postmoderna (sobre todo americana) el conflicto urbano toma casi siempre el aspecto del complot que parece sustituir al clásico conflicto metropolitano entre los individuos. El complot es la forma que adopta el conflicto en una metrópolis mediatizada por completo: la misteriosa *V.* y el Tristero de Pynchon, la película desaparecida de Foster Wallace, las intrigas políticas y las catástrofes ambientales de DeLillo. Situar el conflicto social en un plano semiótico-comunicativo representa según Dragosei (2002: 226) el miedo de los americanos al espacio metropolitano y su incapacidad política de resolver los conflictos que produce. Además la transformación del conflicto en complot hace dudar de que en la novela postmoderna haya una efectiva salida de la entropía. Escribe Guido Carboni a propósito de *The crying of lot 49*: “Uno dei personaggi, Bortz, il critico letterario, arriva ad avanzare la ipotesi che ad un certo punto del suo sviluppo l'impero di Tristero, di cui il corno è l'emblema, sia passato dall'altra parte, si sia alleato con il suo nemico naturale, il sistema postale dello stato, e cioè simbolicamente che non ci sia differenza tra gli emarginati anarchici che lo mantengono in vita e grazie a lui sembrano sopravvivere e l'establishment; che non ci sia nulla da scoprire se non la impossibilità di svelare la cospirazione e quindi la impossibilità stessa di ogni rivolta” (AA. VV. 1984: p. 75).

4.9. Fuera de la autopista.

Pero, ¿estamos seguros de que los movimientos de Oedipa afectan a toda la metrópolis? En realidad, si analizamos más profundamente sus desplazamientos, nos damos cuenta de que su búsqueda se desarrolla por completo en el interior de las grandes arterias comerciales que cortan L.A. por todos lados. Aquí, en los márgenes de la autopista, se encuentran las discotecas, los moteles, los cines, los centros comerciales, los parques de atracciones, las fábricas, las zonas industriales propiedad de Inverarity que Oedipa debe inventariar. Y es en los que Marc Augé ha definido como *no-lugares*, donde se realiza la disolución de la identidad de la protagonista que, de investigadora, se transforma en *drifter*, en nómada. Conduciendo continuamente por las autopistas californianas, deslumbrada por las luces publicitarias, Oedipa se da cuenta de la inutilidad de poner distancia entre ella y el caos de signos para darles un orden por lo que finalmente opta por hibridarse con ellos.

Amid the exhaust, sweat, glare and ill-humor of a summer evening on an American freeway, Oedipa Maas pondered her Trystero problem. All the silence of San Narciso – the calm surface of the motel pool, the contemplative contours of residential streets like rakings in the sand of a Japanese garden – had not allowed her to think as leisurely as this freeway madness (Pynchon 1966: 79-80).

The city was hers, as, made up and sleeked so with the customary words and images (cosmopolitan, culture, cable cars) it had not been before: she had safe-passage tonight to its far blood's branchings, be they capillaries too small for more than peering into, or vessels mashed together in shameless municipal hickeys, out on the skin for all but tourists to see. Nothing of the night's could touch her; nothing did [...] She touched the edge of its

voluptuous field, knowing it would be lovely beyond dreams simply to submit to it; that not gravity's pull, laws of ballistics, feral, ravening, promised more delight (Pynchon 1966: 86-87).

Y así para Oedipa la autopista y los edificios arquitectónicos adyacentes se convierten en una metáfora de toda la ciudad. Una vez más la socialización consiste en una drástica reducción de los espacios atravesados.

¿Qué es exactamente una autopista? Es una vía de comunicación rápida cuyo acceso está rígidamente reglamentado por una serie precisa de salidas y entradas. Además, las autopistas cortan el espacio urbano en dos partes, lo separan. Leyendo a estos autores postmodernos muchas veces uno puede preguntarse qué debe haber ahí, fuera de la autopista. Pynchon contestaría que ya no hay tal fuera, Calvino que antes hay que dibujar un mapa de la entera red de carreteras. Tal vez porque nunca han tenido la curiosidad de ir a echar un vistazo.

5. La ciudad prisión

5.1. Los riesgos del nomadismo.

El protagonista es un productor cinematográfico que trabaja en uno de los muchos estudios situados en la colina de Hollywood. Es un demócrata con tendencias *radical-chic* sensibilizado por los problemas de las minorías e indignado por las condiciones de vida de los inmigrantes. Una tarde abandona su maravillosa casa situada en uno de esos barrios cerrados y superprotegidos que se encuentran en las afueras de L.A. y va, conduciendo su *Porsche* último modelo, a ver un partido de su equipo de *basket*: *Los Angeles Lakers*. Después de media hora de viaje por autopista llega al estadio.

El *Forum* de Inglewood es una de las más importantes creaciones arquitectónicas de la ciudad. Posee todo tipo de comodidades: restaurantes, cines, una sala de videojuegos, un supermercado; es un estadio pero también una ciudad en miniatura. El protagonista aparca el coche y saborea el placer de perderse en la anónima multitud de aficionados aunque, en realidad, no parece muy anónima ya que reconoce y saluda a muchísimos colegas de Hollywood. El partido empieza y él se exalta mirando a los jugadores de su equipo a pesar de ser todos afroamericanos. Sin embargo, este no es un problema para un demócrata como él. ¿Cuántas veces ha soñado ser como Erving “Magic” Johnson, el base negro que, con jugadas increíbles, lleva

siempre los *Lakers* a la victoria? Se ha vestido para la ocasión siguiendo la moda de los jóvenes negros de los ghettos.

El partido acaba, su equipo ha ganado y nuestro productor va hacia los inmensos y supervigilados aparcamientos. Sube al coche y se dirige hacia la autopista pero, cuando llega a la entrada, encuentra una desagradable sorpresa: está completamente bloqueada por la caravana de coches de los miles de aficionados que salen del estadio. Cansado de esperar, decide, por primera vez en su vida, volver a casa utilizando un camino secundario. En cuanto deja la autopista el productor se da cuenta de que el paisaje urbano a su alrededor ha cambiado radicalmente: ya no hay deslumbrantes edificios, centros comerciales llenos de paneles luminosos, sino construcciones grises, calles oscuras, tétricas y llenas de basura. Se ha perdido y, después de un rato, se le estropea el coche. Por primera vez se da cuenta de que la metrópolis es un laberinto. Pero no un agradable laberinto semiótico en el que dibujar mapas individuales sino más bien un laberinto de piedra

pieno di trappole a ogni angolo di strada, in ogni piazza, dietro ogni casa. L'immagine della città che ogni abitante si era costruito nel tempo viene frantumata dalla perdita di ogni sistema di riferimento (Zanini 1997: 126).

Hay otra importante diferencia respecto a los laberintos borgesianos-calvinianos: en éste habita el minotauro. En efecto, en ese preciso momento se produce el encuentro del protagonista con los marginados étnicos y culturales que habitan esa porción de espacio urbano. El problema es que estas minorías, materializadas en la forma de cuatro *gangsters*

pertenecientes a una pandilla del barrio, no tienen ganas de dialogar con las culturas procedentes de Hollywood. Ni siquiera tienen reivindicaciones políticas o étnicas que dirigir a este rico *wasp* que ha violado su territorio. Simplemente sacan la pistola, le apuntan a la cabeza y le roban. Nuestro joven y tolerante productor esa noche descubre que la ciudad babélica, polifónica, donde reina la convivencia pacífica de las diferencias y la hibridación cultural existe sólo en la autopista, en los *shopping-center* o en el tubo catódico de un televisor y que, también su libertad, fruto de una identidad múltiple y fragmentada, se limita a esos pocos kilómetros cuadrados de espacio. Saliendo de la autopista ha tenido la mala suerte de tropezar con otra metrópolis que habla otra lengua y que está regulada por otras leyes. El *gangster* Monster Kody ha descrito muy bien uno de esos “tipi incredibili” que por error entran en el ghetto:

In certi giri di pattugliamento, mi è capitato di trovare tipi incredibili nel quartiere. Ricordo che una notte mi ero imbattuto in un'auto piena di Miller Gangster Bloods, fermi tranquilli e beati in un vicolo dietro il Western Surplus. Ero in moto, e non appena raggiunta la certezza che erano nemici, mi ero avvicinato a loro e gli avevo scaricato la pistola addosso. Erano fuori dal loro territorio, occupavano illegalmente il nostro ed erano in zona di fuoco libero: avevo decine di motivi per farli fuori. Il concetto di “paese libero” non mi era neanche passato per l'anticamera del cervello. Non eravamo mica in America, eravamo a South Central. È proprio per questo che bisogna leggere i muri. Chi se ne sbatte dei segnali stradali. Sono le scritte sui muri a farti capire dove sei finito (Scott 1993: 140).

Por primera vez en su vida se siente fuera de lugar, desarraigado, inseguro hasta que una grúa lo lleva a su casa... la autopista.

La historia que acabamos de contar es el producto de una mezcla de las películas *Grand Canyon* de Lawrence Kasdan y *Falling Down* de Joel Schumacher con las novelas *The Bonfire of Vanities* de Tom Wolf y *The Tortilla Curtain* de T. Coraghessan Boyle. Pero ecos de esta historia se pueden encontrar en gran parte de la producción literaria y cinematográfica de los últimos veinte años: *The Warriors*, *1997: Escape from New York*, *Amores Perros*, las películas de Singleton, Spike Lee, Van Peebles, Kassovitz, las novelas de Ballard, Welsh, King, Philip Roth, Ellroy, Bunker. Sin embargo, estas historias, estos trozos de imaginario raramente entran en las numerosas definiciones de la ciudad postmoderna o postmetrópolis o metrópolis comunicacional como se prefiere llamarla ahora. Tal vez porque presentan su lado oscuro, conflictivo, inconciliable con el estereotipo mediático; tal vez porque describen una metrópolis que está muy lejos de desmaterializarse en flujos comunicativos e imágenes publicitarias; tal vez porque muestran que fuera de los nuevos espacios públicos creados por el mercado y por los *media* vive otro mundo, con otras reglas, un mundo amenazador y oscuro lleno de cuerpos y de materia; tal vez porque se tiene miedo a reconocer que la ciudad postmoderna a menudo se reduce a los pocos metros cuadrados de un centro comercial, de un parque temático, de un no-lugar de tránsito o de un Silicon Valley, los únicos donde en el fondo puede funcionar.

Vamos a ver, pues, esta versión oscura de la metrópolis postmoderna a través de algunos pasajes del ensayo de Mike Davis *Ciudad de cuarzo*⁵⁹:

En ciudades como Los Angeles, en lado oscuro de la posmodernidad, se observa una inédita tendencia a mezclar el diseño urbano, la arquitectura y la maquinaria policial en una sola estrategia de seguridad global (Davis 1990: 195).

Los espacios seudopúblicos de clase alta contemporáneos (centros comerciales suntuosos, oficinas, acrópolis culturales, etc.) están llenos de señales invisibles que prohíben el paso al “otro” de clase inferior [...] La consecuencia universal e ineluctable de esta cruzada por la seguridad ciudadana es la disminución del espacio público accesible [...] A la ciudad americana, como bien han observado muchos críticos, se le está dando la vuelta, o más bien, encerrándola en sí misma (Davis 1990: 196-197).

Las nuevas construcciones de lujo fuera de los límites urbanos con frecuencia se han convertido en ciudades fortaleza, con sus muros perimetrales, sus puntos de acceso restringido con puestos de guardia, el solapamiento de servicios de policías públicos y privado e incluso carreteras privadas. Es sencillamente imposible para un ciudadano normal acceder a las “ciudades” de Hidden Hills, Bradbury, Rancho Mirage o Palos Verdes sin haber sido invitado por un residente (Davis 1990: 212-213).

Así las áreas residenciales con suficiente peso político pueden permitirse privatizar el espacio público, apartándose del resto de la ciudad e incluso imponiendo una variante vecinal del control de pasaportes para los extranjeros (Davis 1990: 213).

Cualquiera que haya querido dar un paseo al anochecer por un barrio desconocido en el que hay patrullas armadas y señales con amenazas de muerte se habrá dado cuenta en seguida de lo abstracta, si no obsoleta, que se ha vuelto la vieja idea de la “libertad de la ciudad” (Davis 1990: 215-216).

Y el arquitecto Piero Zanini añade:

La cancellazione dalle piante delle città di tutta una serie di luoghi, veri e propri punti di riferimento spaziali condivisi, ha trasformato lo spazio urbano in uno strumento di controllo, ma non ha coinciso con una reale diminuzione dello scontro sociale al suo interno. Al contrario, ne ha favorito la radicalizzazione in aree ben definite e da nascondere alla vista. Se guardiamo alle grandi metropoli americane, la nuova città si sta riprogettando sempre più secondo criteri militari (Zanini 1997: 127).

⁵⁹Véase también Sennett (1990), Soja (2000), MacKenzie (1994), Petrillo (2001), Bégout (2002).

Desde luego Oedipa y todo el ejército de nómadas postmodernos no es aquí donde pasean por la simple razón de que no podrían físicamente hacerlo. En cambio, se mueven con toda seguridad por las hiperestructuras comerciales, por los parques temáticos, por las *strips*⁶⁰. Estas “ciudades en miniatura” (Jameson 1984), en la novela postmoderna, se convierten en texto, en *collage* y toman el papel de *no-lugares* simbólicos de toda la metrópolis.

Al salir de los universos pacificados producidos por el mercado y por el ansia de seguridad, la metrópolis contemporánea adopta la forma de un enorme tablero de ajedrez en el que los barrios ricos corresponden a las casillas blancas y los barrios pobres a las negras⁶¹. El problema es que este tablero permite sólo el juego de damas y no del ajedrez: el movimiento es posible sólo del blanco al blanco o del negro al negro y nunca del blanco al negro o viceversa⁶². Más que a un tablero se parece a una enorme prisión cuyas celdas representan los diferentes barrios. Por lo tanto, cambiando el punto de vista, ya no es verdad que la metrópolis no tenga forma, lugares, mapa o fronteras, que sea un *sprawl* gibsoniano donde vive una multitud a lo *Blade runner*. Siguiendo las autopistas, la distribución de los *shopping mall*, las barreras arquitectónicas y los muros electrificados de los barrios-

⁶⁰La *strip* es la larguísima calle comercial que corta Las Vegas. Por extensión se definen *strips* todas las calles dedicadas enteramente al consumo.

⁶¹La imagen más exacta sería la de un tablero de ajedrez policromo en el que los colores ya no representan sólo a las clases sino a los múltiples parámetros de la diferenciación social contemporánea: el barrio de los jubilados, de los trabajadores informáticos, de los homosexuales, de las parejas sin hijos, de los *single*, etc.

⁶²La forma urbana del tablero de ajedrez típica de la ciudad prisión se superpone a la forma-red típica de la ciudad postmoderna. Son las dos caras de la misma moneda: la metrópolis contemporánea. Sin embargo, el tablero de la ciudad prisión no permite la combinatoria infinita del ajedrez sino sólo la mucho más limitada de las damas.

fortaleza se puede trazar un mapa. Tenemos que trazarlo si queremos desplazarnos con seguridad por el espacio urbano. Vagar sin meta, diseñar un trayecto confiando en los automatismos psíquicos, en la casualidad de las sensaciones o en las obsesiones personales como hacían los surrealistas, el *flâneur* y el *drifter* postmoderno es un privilegio que ya no tenemos. Es imposible perderse o dedicarse al nomadismo en el L.A. de Davis. Siempre se encuentra una telecámara, un muro, un guardia privado, un inmigrado mejicano, un policía del L.A.P.D.⁶³ o un miembro de una *gang* que nos devuelven otra vez al camino. el único que nos estaba concedido seguir desde el principio.

Con la ciudad prisión cede lo que en el primer capítulo habíamos definido como uno de los más fuertes mitos urbanos, la accesibilidad total y con él desaparecen las prerrogativas máximas del habitante de la ciudad: la movilidad y el ilimitado movimiento espacial en todas sus formas, que parecen haberse trasladado exclusivamente a las redes informáticas y a los flujos comunicativos. ¿Qué relación hay, pues, entre el movimiento ilimitado de la ciudad postmoderna y la inmovilidad de la *Ciudad de cuarzo*, entre los flujos comunicativos de la ciudad red y los muros de piedra de la ciudad prisión? ¿Por qué el período álgido de los flujos comunicativos, que ha sido definido como “la era del acceso” (Rifkin 2000), de las identidades múltiples, de las libertades de movimiento, convive con la ciudad prisión? Tiene que haber una explicación al hecho de que la ciudad contemporánea

⁶³Los Angeles Police Department.

se presente de dos maneras tan opuestas; que a la *network society* de Castells⁶⁴ (1996) corresponda *the carceral archipelago* de Soja (2000); que a los flujos ‘panoramáticos’ analizados por Appadurai (1996) (*ethnoscape, mediascape, technoscape, finanscape, ideoscape*) se tenga que añadir el *fearscape* y el *securityscape*; que la red libre de internet no sea la representación sino la negación de la militarizada y supercontrolada red viaria de Los Angeles; que *Blade Runner, 1997: Escape from New York* y el *sprawl* de *Neuromancer* sean tres representaciones inconciliables de la misma ciudad.

La sociología urbana, con alguna excepción⁶⁵, más que contestar a estas preguntas, se ha limitado por un lado, a producir ensayos monográficos sobre los centros comerciales, los parques temáticos, las polifuncionales áreas de servicio de las autopistas, las *tecnópolis* de la comunicación concluyendo que el tipo de espacio urbano y de individuo que emergían de sus reflexiones eran ya el espacio urbano y el individuo *tout court*, los que dominarían la metrópolis del futuro. Por otro, los ensayos generales sobre la metrópolis contemporánea han seguido el método postmoderno del catálogo yuxtaponiendo varias imágenes de ciudades sin buscar nunca conexiones. Así lo hace por ejemplo el óptimo ensayo de Amendola *La città postmoderna* (1997) que presenta en los diferentes capítulos *La città postmoderna, La città porosa, La città della simulazione, La città mediale, La città sogno, La città come theme park, La città museo vivente, La città*

⁶⁴Véase también Castells (1996).

⁶⁵Me refiero sobre todo a los trabajos de Castells.

multiculturale y al final, como para excusarse, pone un último capítulo dedicado a *La città blindata*. Sin darse cuenta de que este último pone en discusión todo lo que ha dicho antes. El ensayo no establece nunca relaciones entre las diferentes modalidades de la ciudad postmoderna y *La città blindata*, definida simplemente como *L'altra città*, como si se tratara en verdad de dos mónadas separadas, sin contacto.

La misma actitud se manifiesta en *Postmetropolis* de Soja (2000); en efecto, junto a las varias *Postfordist Industrial Metropolis*, *Cosmopolis*, *Tecnopolis*, *Exopolis*, *Fractal City* aparece, como una isla perdida en un océano de conexiones telemáticas y digitales, *The Carceral Archipelago*. La sociología urbana parece, pues, conformarse con la simple descripción de lo existente, procediendo por acumulación de definiciones de espacios, pero de este modo reproduce, también en el campo del saber, la forma de la ciudad prisión de Davis: una yuxtaposición de espacios urbanos sin conexión entre sí.

Algo similar ha ocurrido en la antropología urbana. Durante veinte años hemos sido bombardeados por estudios sobre las subculturas (aunque ha llegado el momento de definir las como 'culturas') metropolitanas y los lugares que habitaban: hinchas, *writers*, *skinhead*, *bonehead*, *gang*, *ravers*, etc. Después, de un día para otro, estas subculturas parecen haberse trasladado a la web, absorbidas en el gran flujo de las comunicaciones; inundan sitios, *newsgroups* y *chats*; pasan el tiempo produciendo inteligencias colectivas (Lévy 1994) o conectivas (de Kerchoue 1997); se

han disuelto como una aspirina efervescente en el magma de las conexiones digitales.

También la crítica literaria ha participado en lo que podemos definir como el gran proceso de ocultación de la metrópolis material en curso en los últimos años. Auténticos autores metropolitanos son únicamente los que presentan una metrópolis desmaterializada en/por los flujos semióticos y comunicativos. Daniela Daniele no va más allá de Pynchon, mientras que Lehan pasa de Pynchon directamente a DeLillo y Auster. En medio no hay otros autores metropolitanos.

Los *new media* y el mercado global parecen haber caído del cielo como el maná bíblico. La postmetrópolis globalizada y digitalizada se ha convertido así en la única que puede salvar la que es una irrenunciable exigencia del individuo metropolitano: salva el mito urbano de la movilidad, del nomadismo y del acceso ilimitado trasladándolo a los flujos comunicativos y al mercado⁶⁶.

Según Alberto Abruzzese los estudiosos de las culturas urbanas se dividen en tres grupos según tres diferentes concepciones de la metrópolis: al primero no hay que tomarlo en consideración porque rechaza la dimensión metropolitana en favor de un concepto humanista de la ciudad que proviene

⁶⁶La comparación entre ciudad material y digital sugerida por la cultura cyberpunk no funciona. La segunda salva el mito nacido en la primera: anonimado, nomadismo, cambio de identidad, encuentros casuales. En la ciudad material esto se ha vuelto imposible.

de la polis griega y de la ciudad italiana del Renacimiento; el segundo (al que Abruzzese se adhiere) considera “conclusa l’esperienza della metropoli storicamente intesa” y ve en los *new media* un agente tan revolucionario que obliga a redefinir por completo conceptos como metrópolis y experiencia metropolitana; el tercer grupo

è invece quello che mi lascia più perplesso, perchè sembra in tutto legato al destino e alla sopravvivenza della metropoli storica, quella fisicamente sopravvissuta a se stessa nelle variegata forme di un cancro, di un monumento, di un parco dei divertimenti, di un grande magazzino, di un campo di battaglia o di una deriva espressiva. Cosicché, ciascuno di coloro che appartengono a questo culto post-moderno dell’identità metropolitana recupera come assolute novità le sperimentazioni e la creatività di cui lo spazio metropolitano è capace o auspica il potenziale politico che esso esprimerebbe in quanto pura dissipazione, apicale insorgenza del desiderio, estremo eccesso o estrema negazione di consumo, catastrofe delle forme della produzione e delle istituzioni, massima vocazione al conflitto. In queste ultime posizioni emerge un nesso costitutivo della metropoli: la dialettica tra ordine e disordine. Lo spirito delle avanguardie estetiche e politiche della società moderna ritorna qui tale e quale, solo che questa volta a presidiare il meccanismo vorrebbero essere gli sconfitti. Mentre i territori del conflitto si sono da tempo, da vari decenni, spostati altrove (Abruzzese 2002: 7-8).

No hay duda de que Abruzzese tiene razón respecto a la tripartición de las concepciones actuales sobre la metrópolis, pero convence menos la manera en que las contrapone entre sí y todavía menos que concluya que sólo la segunda permite “ogni possibilità di re-invenzione della politica” (Abruzzese 2002: 7).

Sin embargo, nunca como hoy (y sería suficiente leer un periódico cualquiera) la ‘vieja’ antinomia metropolitana orden-desorden (convertida por los medios generalistas en la oposición seguridad-inseguridad) funda nuestra percepción del espacio urbano y es utilizada como instrumento

político para dar forma y diseñar el territorio metropolitano. Nunca como hoy esta antinomia ha salido del discurso vanguardista (político y estético) y se ha disuelto en lo cotidiano metropolitano volviéndose central para la producción del imaginario literario y cinematográfico⁶⁷. Y ello porque es cada vez más difícil verla integrada en un proceso dialéctico y pensar una síntesis entre los dos términos. Pero, es precisamente a través de la reinención de esta síntesis que se juega toda “possibilità di re-invenzione della politica”. Cualquier concepción postmetropolitana que no tenga en cuenta esta antinomia se presenta como densa desde el punto de vista mediológico pero débil precisamente desde el punto de vista político. Y se arriesga, como ocurre con Pierre Lévy (1994 y 1997), Pekka Himanen (2001) o Zygmunt Bauman (1999a), a confundir ética y política con resultados algunas veces discutibles⁶⁸.

Tres son los riesgos que se entrevén analizando las últimas tendencias de los estudios urbanos: el primero, una sociología (o una mediología o una antropología) puramente descriptiva que en algunos casos parece convertirse en una pura celebración del presente; el segundo, una nueva formulación del conflicto entre apocalípticos e integrados que, como bien sabe Abruzzese, nunca ha cosechado resultados positivos (Abruzzese 1995:

⁶⁷Un ejemplo (además de las muchas novelas citadas en este capítulo) es la reciente película *Minority report* de Stephen Spielberg en la que la obsesión por la seguridad alcanza los límites más extremos.

⁶⁸El sociólogo Ulrich Beck, que a buen seguro no puede ser considerado un extremista, comenta así el retorno de las éticas comunitarias: “Tuttavia mentre gli adepti del mercato agiscono, e con una grande efficacia, i comunitaristi si accontentano di avere una funzione per lo più decorativa. Essi cercano di scacciare il demone dell’egoismo con una retorica ispirata alla comunità – una sorta di rimedio della nonna che, come tutti i rimedi della nonna, non fa male a nessuno e non costa nulla” (Beck 2000: 56).

24); el tercero, una sociología del “sublime tecnológico”, futurista, profética, utopista (Dery 1996).

Es, en cambio, en la confrontación y en la síntesis de las últimas dos posiciones presentadas por el mismo Abruzzese que, en mi opinión, está la clave para entender la metrópolis contemporánea. Especialmente hoy cuando la metrópolis se presenta con mil caras todas contrapuestas: postmetrópolis global y ghetto, identidades múltiples y nacionalismos, rebelión urbana y *net-strike, sprawl* y ciudad prisión, comunicación absoluta y ausencia de comunicación, no-lugar del acceso y fortaleza inaccesible, infinita movilidad y obsesión por la seguridad, criminalidad y militarización⁶⁹.

Es una simplificación afirmar que los conflictos se han desplazado a otro lugar, entendiendo con esta expresión únicamente la web, puesto que a los viejos conflictos (no resueltos) se han añadido otros provocados por la revolución digital.

Sin embargo, desde hace treinta años hay un espacio en el que se investigan estas relaciones y conexiones bajo la forma de producción de imaginario, modelos, símbolos y metáforas: la literatura, a pesar de los continuos funerales que celebran algunos teóricos y críticos⁷⁰, sigue planteando preguntas y proponiendo sugerencias sobre la metrópolis

⁶⁹Escribe Bruce Bégout refiriéndose a la ciudad que más encarna estas antinomias: “Cosi a Las Vegas, si trovano a convivere gomito a gomito, a solo pochi chilometri di distanza, delirio urbano e reclusione volontaria, gusto per l’eccesso architettonico e scelta di costruzioni austere e dal carattere intimidatorio che, dall’alto delle loro forme militaresche, lanciano in direzione di coloro che osano contemplarli un *no trespassing*. Eppure non bisogna lasciarsi ingannare dalle apparenze, perché è lo stesso tentativo di combinare soddisfazione del desiderio e bisogno di sicurezza a far sorgere qui i casinò e là le *gated communities*” (Bégout 2002: 41).

⁷⁰Me refiero sobre todo a Ferroni (1996).

contemporánea. Sobre todo, se obstina en investigar espacios urbanos que el tan alabado *mix* multimedia ignora, pone en conflicto o en relación universos metropolitanos aparentemente separados: la ciudad material con la inmaterial, los flujos mediáticos con los cuerpos, las fantasmagorías de las mercancías con las mismas mercancías. Somete a discusión las “retóricas del sublime tecnológico” (Dery 1996: 343) que proclaman la caída de las barreras metafísicas entre lo material y lo inmaterial, lo orgánico y lo inorgánico, el hombre y la máquina. Muestra una metrópolis en la que las nuevas tecnologías y las formas del consumo acentúan la división del mundo entre lo simbólico y lo real, en lugar de eliminarla (Dery 1996).

Esta función que atribuyo a la literatura se encuentra paradójicamente en grado óptimo en escritores considerados marginales por una crítica temerosa que los relega a escrituras de género o de consumo. Ballard sigue siendo considerado un autor de ciencia ficción, Ellroy, Slim o Bunker de novela negra, los ingleses Warner, King, Welsh, Blincoe son definidos como *chemical generation*. Se les pega una etiqueta haciéndolos inofensivos y se sigue considerando como ‘verdadera’ literatura a los más ‘tranquilizadores’ Pynchon, DeLillo, Auster, Foster Wallace.

Los sociólogos urbanos Manuel Castells y Peter Hall presentan, en su ensayo *Technopoles of the world* (1994), Sofía-Antípolis en la Costa Azul como un perfecto ejemplo de los nuevos parques tecnológicos. Precisamente allí Ballard ambienta su novela *Super-Cannes*.

5.2. Todos en prisión.

Son cuatro los espacios carcelarios que Ballard nos ha descrito en los últimos treinta años:

- el gran rascacielos londinense construido a orillas del Támesis en *High-Rise*:

El bloque de apartamentos era virtualmente una pequeña ciudad vertical, con dos mil habitaciones encajonadas y proyectadas al cielo (Ballard 1975: 12).

El volumen macizo de esa arquitectura de vidrio y cemento, que se alzaba en un recodo del río, separaba esta urbanización de las derruidas propiedades circundantes, fincas maltrechas con terrazas del siglo diecinueve y terrenos de fábricas abandonadas, ya loteados para futuros edificios. Pese a la proximidad de la City – dos millas hacia el oeste a lo largo del río –, los bloques de oficinas del centro de Londres eran parte de un mundo distante, en el tiempo tanto como en el espacio (Ballard 1975: 11).

- el ‘Pangbourne Village’, centro residencial construido fuera de Londres en *Running Wild*:

Difesi da muri di cinta e da telecamere di controllo questi complessi residenziali costituiscono in effetti una catena di comunità chiuse e collegate direttamente attraverso la M4 agli uffici, le banche, i ristoranti e le cliniche private del centro di Londra. I loro abitanti non hanno alcun contatto con le comunità locali, salvo che per reclutarvi un ristretto e ben selezionato numero di autisti, governanti e giardinieri ai quali affidare la manutenzione delle loro prestigiose proprietà. I loro figli frequentano tutti le stesse costose

scuole private e i centri sportivi munificamente attrezzati di cui sono dotati i vari complessi. Il Pangbourne Village si distingue dagli altri soltanto per aver accentuato queste comuni tendenze sino a raggiungere una quasi completa autonomia. Tutta l'area comprensoriale, che si estende per circa 32 acri, è circondata da una recinzione metallica dotata di un sistema d'allarme elettronico e *fino al giorno del massacro* veniva regolarmente pattugliata da sorveglianti muniti di ricetrasmittente e con un paio di cani da guardia al guinzaglio (Ballard 1988: 18-19).

Tutti questi dispositivi di sicurezza sono senz'altro efficienti e ingegnosi, però a me il Village ricorda una *fortezza*. I cani e le telecamere impediscono di entrare ma anche di uscire (Ballard 1988: 35).

- La 'Estrella de Mar' en *Cocaine Nights*, barrio residencial construido en la Costa del Sol española y última residencia de ricos pensionistas ingleses y alemanes:

Casi todos los muros estaban coronados por vidrios cortantes y las cámaras de seguridad vigilaban de continuo los garajes y las puertas de entrada, como si un ejército de ladrones merodeara por las calles después del anochecer (Ballard 1996c: 153).

Mira Charles, es una ciudad medieval fortificada, una guarida de Goldfinger elevada a una intensidad casi planetaria: guardias de seguridad, televigilancia, ninguna entrada aparte de las puertas principales; el complejo entero está cerrado a la gente de fuera (Ballard 1996c: 240).

- y, finalmente, 'Edén-Olimpia' (el Sofía-Antípolis de Castells y Hall), el parque tecnológico del super-trabajo, también como los otros espacios, cerrado y vigilado.

Cuatro espacios por lo tanto: el nuevo espacio del habitar urbano, el espacio del habitar extra-urbano, la sociedad del tiempo libre, la sociedad de los nuevos trabajos. Cuatro espacios pero una única forma: la fortaleza. Una fortaleza con cámaras de video y policías privados exactamente como los

shopping malls y los parques temáticos; es el supermercado que por fin se convierte en una casa, en un hogar acogedor y seguro. Sobre todo el último, ‘Edén-Olimpia’, representa para Ballard el arquetipo de las estructuras autorreferenciales del capitalismo avanzado: en su interior están almacenadas y protegidas tanto las mercancías como sus consumidores y productores. Nunca producción y consumo se habían encontrado tan cerca que casi se confunden: en ‘Edén-Olimpia’ el trabajo es placer, el trabajo se consume, es una mercancía más, la más deseable. El mercado global crea minúsculos universos concentrados y todos fuera de la ciudad. ¿Por qué?

- La metrópolis ya no es necesaria para el mercado. Sólo hace falta como espacio museal, como mercancía puramente visual, como mero soporte escénico para el consumo; se necesita una pequeña porción de metrópolis que haga de paisaje espectacular para las mercancías. Las movilizaciones totales de Jünger y Céline, las grandes masas de empleados, obreros y consumidores que acuden al mismo lugar ya no sirven: la tecnología los ha hecho obsoletos. Por fin el mercado se puede liberar de ese espacio que había creado pero que nunca había conseguido controlar verdaderamente⁷¹.

- La metrópolis ya no es necesaria para individuo: gracias a las nuevas tecnologías, el trabajo y el consumo llegan directamente a los hogares. La metrópolis, el monstruo de la modernidad que suscitaba infinitos miedos, por fin puede jubilarse. Se acabaron la imprevisibilidad, las multitudes

⁷¹¿Estamos seguros de que la metrópolis era el destino ineluctable de las sociedades humanas? Históricamente su origen se puede remontar a la revolución industrial que necesitaba grandes cantidades de mano de obra concentradas en un mismo lugar.

amenazadoras, las reyertas urbanas, las anomias, los desconocidos en la esquina de la calle, los peligrosísimos encuentros casuales, las movilizaciones totales, King Kong, Godzilla y los alienígenas, Al Capone, Lucky Luciano y don Vito Corleone, el *gang* del barrio y los *hooligans* enloquecidos, los Punk, los fundamentalistas y Bin Laden. Se acabó el espacio de las infinitas posibilidades, donde infinitas posibilidades quería decir una libertad sin límites y nunca totalmente controlable⁷². Hay que prescindir de esta libertad que deja entrever en todo encuentro fortuito una oportunidad pero también un posible enemigo y de este espacio público ciudadano que en dos siglos no ha conseguido dar vida a una comunidad sino sólo a un conglomerado de individuos en eterna competición.

Sin embargo, para los nuevos ricos de Ballard las cosas pueden cambiar. Por fin el mercado ha sustituido al Estado en el gobierno del espacio urbano; por fin ya nadie está obligado a proyectar y gobernar globalmente una ciudad según valores universales; por fin se puede volver a empezar de cero y tratar de crear la comunidad perfecta. No es difícil, basta con levantar un muro y proteger las entradas de la ciudad con cámaras de video y policías privados. El secreto de una comunidad está en el acceso controlado. En el fondo ¿no ha sido siempre así desde el origen del hombre? La comunidad nacía delimitando y protegiendo un espacio que a su vez era público sólo en

⁷²“La sorveglianza ininterrotta, la continua visibilità elettronica all'interno del recinto (se non dentro le case) risponde a quello che è, oltre ovviamente alla sicurezza, uno dei desideri e una delle speranze di chi sceglie di abitare in una *gated community*: togliere spazio al caso, all'imprevisto, alla sorpresa” (Zanini 1997: 133). Y David Lyon añade: “Le agenzie e le organizzazioni che tengono d'occhio le nostre attività quotidiane cercano di governare il rischio. Questo secondo tema lega le pratiche di sorveglianza con un'altra fondamentale caratteristica delle società contemporanee, ossia il desiderio di ridurre l'incertezza e di controllare gli imprevisti” (Lyon 2001: 8).

cuanto a la responsabilidad compartida para defenderlo y preservarlo. Las comunidades nacían para defenderse y se fundaban sobre el miedo. La ruina para el habitante ballardiano fue la revolución francesa y la ilustración con la absurda pretensión de conciliar individuo y comunidad, mercado y valores, libertad e igualdad; con el Estado que reclamaba el derecho de legislar para todos, de imponer leyes universales; con un utópico espacio público ciudadano accesible a todos que transformaba la sociabilidad de instrumento de defensa en valor universal y, por tanto, en una imposición porque obligaba a compartir el espacio con cualquiera, sin diferencias.

Es suficiente ahora sustituir ese ‘cualquiera’ por ‘únicamente los habitantes (o propietarios) de ese espacio’ y ya se tiene una *gated community*. La comunidad perfecta no puede nacer de relaciones sociales imprevisibles, fuente de continuos temores. El muro y las cámaras anulan definitivamente el miedo de manera que los habitantes, libres por fin de esas fastidiosas obsesiones, puedan tranquilamente dedicarse a la práctica de los valores universales, es decir, los de la misma comunidad. Por otro lado los *new media* permiten la formación de comunidades virtuales personalizadas símbolo del surgimiento de un nuevo tipo de relaciones sociales centrado en el individuo, una privatización de la sociabilidad (Castells 1997 y 2003). En la web es posible relacionarse e hibridarse también con negros, judíos, islámicos, homosexuales, pederastas, fundamentalistas, *hooligans*, *ravers*, vándalos, *gangsters*, sectas religiosas y satánicas, *hackers*, lo importante es que no vengán a molestar a la puerta. Aquí, al igual que en el supermercado,

soy yo quien elige con quien voy a relacionarme y la relación no se me impone como en el viejo espacio público ciudadano. Aquí mi máxima fuente de miedo, o sea el cuerpo, nunca entra en juego, puesto que vive protegido en un espacio privatizado y controlado con otras personas que comparten el mismo miedo. El secreto del nuevo prototipo de ciudad está en eso: acceso ilimitado en el plano virtual pero rígidamente limitado en el plano material; expansión infinita de las posibilidades comunicativas pero contracción y reducción del espacio del cuerpo; traslado del mito de las infinitas posibilidades desde la metrópolis material a la metrópolis de la comunicación. La tecnología parece poder conciliar el clásico mito urbano del acceso con las exigencias de seguridad del individuo contemporáneo (Lyon 2001).

El gran desafío de Ballard es construir novelas, narraciones que suceden en lugares que ya no poseen los grandes mecanismos narrativos de la metrópolis tradicional: movilidad social y espacial, encuentros casuales, imprevisibilidad, miedos colectivos, mezcla democrática de personas. El espacio público ciudadano definitivamente ha dejado de ser un contexto narrativo. Pero ¿es posible la novela sin espacio público ciudadano? ¿Es posible sin el espacio que ha representado su contexto más productivo en los últimos doscientos años? Hoy, que sobre el fin del espacio público se interrogan la arquitectura, el urbanismo, la política, la mediología y la sociología, la teoría de la literatura no puede permitirse ignorarlo.

5.3. *Fin del espacio público y novela.*

La cuestión es de vital importancia porque hasta ahora hemos observado que las diferentes visiones simbólicas del espacio público producían diferentes formas narrativas. El espacio público de las infinitas posibilidades, del éxito, de la mezcla y la movilidad social, del encuentro casual, producía el realismo narrativo de Balzac, Maupassant, Dreiser, el naturalismo de Zola, las narraciones de Dostoievski, Dos Passos, Döblin. El paseo por el espacio público de la multitud, de la hiperproducción semiótica de signos, imágenes, estímulos, hacía posibles las novelas de las fantasmagorías, el *stream of consciousness*, las técnicas surrealistas y, finalmente, la novela postmoderna. Este mismo espacio permitió el nacimiento de la narrativa de masas y de los géneros de consumo: la novela populista de Sue, la novela negra, la ciencia ficción.

El fin del espacio público podría afectar a la novela de dos maneras:

- La tecnología sustituye al imaginario en la resolución de los miedos del ciudadano y, como consecuencia, desaparece una de las principales

funciones sociales de la literatura y del arte en general: exorcizar los miedos colectivos reelaborándolos en un plano simbólico y metafórico⁷³. Los muros electrificados y las cámaras de video desarrollan ahora este papel creando un espacio en el que, dado que proporciona la seguridad absoluta, el imaginario colectivo ya no tiene ninguna razón de ser⁷⁴.

- Un espacio cerrado, previsible y homogéneo podría representar un obstáculo para la novela también en el plano técnico, en el orden de la formación de una historia, de una narración. En este punto el discurso de Lotman vuelve a ser útil: existe un acontecimiento narrativo cuando el protagonista pasa de un campo semántico a otro. En la ciudad moderna este tránsito tomaba la forma de un trayecto lineal, como en la novela de formación en la que se alternaban éxito y fracaso. En la ciudad postmoderna los espacios semánticos y los acontecimientos se multiplican hasta el infinito, el tránsito ya no es de un campo a otro sino de muchos campos a otros tantos; la narración se rompe, pierde su linealidad, estalla en miles de fragmentos. En la ciudad prisión tenemos, en cambio, sólo un espacio aséptico y homogéneo, cerrado e infranqueable, un espacio que aparentemente impide la formación de acontecimientos.

- En *Cocaine Nights*:

⁷³ Fundamentales son los estudios de Franco Moretti (1987) sobre Drácula, el vampiro que simboliza el miedo al nuevo sistema capitalista, o de Alberto Abruzzese (1979) sobre King Kong, que simboliza el miedo colectivo a una catástrofe ambiental producida por la excesiva industrialización, y sobre Godzilla, que encarna el miedo típicamente japonés a la mutación genética provocada por la bomba atómica. Francesco Dragosei (2002) tiene razón cuando identifica uno de los miedos típicos del ciudadano americano con el tema recurrente en toda la producción literaria y cinematográfica de la casa asediada (por los indios, las pandillas urbanas, los alienígenas, los asesinos en serie, etc).

⁷⁴Sobre el fin de un imaginario social colectivo véase Bauman (1999a).

Los residentes en la Costa del Sol, macerados en sol y cócteles, de día paseando por los campos de golf, y de noche dormitando delante de la televisión vía satélite, vivían en un mundo sin acontecimientos (Ballard 1996c: 34).

En este reino insensible, en el que una corriente entrópica calmaba la superficie de cientos de piscinas, era imposible que pasara algo (Ballard 1996c: 36).

- En *Super-Cannes*:

“Es un sitio abierto al talento y al trabajo duro [...] Aquí todo es posible”.
 “Pero nunca pasa nada. Lo único que hacen es trabajar” (Ballard 2000: 83).

Las cuatro novelas mencionadas tienen todas la misma estructura narrativa. La primera parte es una descripción casi etnográfica de ese espacio cerrado, socialmente homogéneo, autorreferencial, carcelario:

Los dos mil residentes eran un grupo casi totalmente homogéneo de profesionales acomodados: abogados, médicos, economistas [...] De acuerdo con las pautas financieras y culturales ordinarias, estaban probablemente más cerca unos de otros que los integrantes de cualquier posible conglomerado social, con una identidad de gustos y actitudes, manías y estilos (Ballard 1975: 14).

Un espacio que, a través de la tecnología y de los sistemas de vigilancia, parece haber realizado un sueño milenario del hombre: prescindir de la imprevisibilidad y del miedo a las relaciones sociales colectivas. Las novelas de Ballard podrían acabar aquí, con la imposibilidad de contar una historia en espacios reducidos a simples bocetos etnográficos (el estudio de una tribu amazónica). Pero, pasadas las primeras treinta páginas, los protagonistas de las novelas se dan cuenta de que algo no funciona, de que demasiados coches están abollados, de que por la noche se organizan orgías,

de que algunas personas presentan magulladuras; además empiezan a circular rumores sobre robos, incendios, violaciones, homicidios. Bajo el aséptico barniz de lo real reina una atmósfera de violencia y conflicto continuos. La narración puede volver a ponerse en marcha. Pero si ya no es la imprevisibilidad del espacio urbano la que provoca la chispa, ¿qué o quién la produce?

5.4. Chispas psicópatas de narración.

En la hipertecnológica ciudad fortaleza de ‘Edén-Olimpia’ hay tiempo sólo para el trabajo⁷⁵:

En Edén-Olimpia, la gente no tiene tiempo para emborracharse con los amigos, para serle infiel a la novia o pelearse con ella; no hay tiempo para adulterios o para codiciar la mujer del vecino. Ni siquiera hay tiempo para la amistad. Nadie tiene energía para gastarla en iras, prejuicios raciales ni en las posteriores reflexiones. Tampoco existen las tensiones sociales que nos obligan a reconocer las fuerzas y debilidades de los otros, nuestras obligaciones hacia ellos o nuestro sentimiento de dependencia. En Edén-Olimpia no hay intercambios de ninguna clase, ni transacciones emocionales que nos den la pauta de quienes somos (Ballard 2000: 250).

El tiempo de la vida cotidiana ha sido perfectamente optimizado⁷⁶. El nuevo taylorismo de la edad de la información parece haberse extendido a todos

⁷⁵“El trabajo domina la vida en Edén-Olimpia y deja afuera todo lo demás. El gran engaño del siglo veinte ha sido el sueño de una sociedad del ocio. Ahora el trabajo es la nueva forma de ocio. La gente ambiciosa y con talento trabaja más duro y por más tiempo de lo que ha trabajado nunca. El trabajo se convierte en la razón de su vida. Los hombres y mujeres que manejan estas grandes compañías tienen que concentrarse todo el tiempo en la tarea que les espera, a toda hora del día. Lo que menos les interesa es la diversión [...] El trabajo creativo genera su propia diversión” (Ballard 2000: 249-250).

los momentos de la jornada y a todos los aspectos de la existencia (Sennett 1998 y Himanen 2001).

Cualquier inútil y fastidiosa inversión de tiempo y energía en lo colectivo ha sido eliminada:

La vida cotidiana en Edén-Olimpia no se caracterizaba por estrechas relaciones de amistad y buena vecindad. Una infraestructura invisible había reemplazado a las virtudes cívicas tradicionales. En Edén-Olimpia no había problemas para aparcar, nadie temía a ladrones o carteristas, ni existía el peligro de atracos o violaciones. Los profesionales de elite ya ni siquiera necesitaban dedicarle un momento al prójimo, y prescindían de los pros y contras de la vida en comunidad. No había ayuntamiento, tribunales ni oficinas de orientación para los ciudadanos [...] La democracia parlamentaria había sido sustituida por las cámaras de vigilancia y la policía privada (Ballard 2000: 45).

Derrotado el miedo, eliminada cualquier forma de responsabilidad hacia la colectividad, en ‘Edén-Olimpia’ el individuo parece haber conquistado la máxima libertad: la libertad de las relaciones sociales.

¿Por qué estalla, entonces, de repente tanta criminalidad provocada por los mismos habitantes del parque tecnológico? El espacio más controlado de Francia se convierte de improviso en tierra de robos, vandalismo, violaciones, *snuff movies*, violencia en contra de los inmigrados, torturas, sadomasoquismo. Es decir, la libertad, en lugar de dirigirse hacia la creación de nuevos valores, nuevas formas de asociación y comunidad, se dirige hacia la violencia y la crueldad. En ‘Edén-Olimpia’ ya no hay ningún

⁷⁶“La vecchia etica protestante, incentrata sul lavoro, già implicava il fatto che non ci fosse tempo per il gioco durante il lavoro. Nella società dell’informazione l’apoteosi di questa etica la si può ritrovare nel fatto che l’ideale ottimizzazione del tempo viene estesa perfino alla vita al di fuori del luogo di lavoro (ammesso che una vita simile esista)” (Himanen 2001: 30). Una de las posibles definiciones de ciudad prisión podría ser ésta: un contexto social donde también el tiempo libre se convierte en tiempo productivo.

dispositivo social o moral que pueda limitar la libertad de sus habitantes. Existe sólo el horario de trabajo que cada uno se organiza autónomamente y los muros y las cámaras que ellos mismos se han impuesto; fuera de eso no hay nada. Mejor dicho, hay una ilimitada imaginación de las posibilidades individuales. Nada puede frenar esta imaginación, ningún instrumento ético puede evitar que se traduzca en acción, una acción cruel y violenta. La psicopatía se convierte, así, en las novelas de Ballard en la única vía de salida de un tiempo siempre-igual dominado por la optimización de la vida producida por el trabajo:

“La locura, eso es todo lo que tienen. Después de trabajar dieciséis horas por día y siete días a la semana, volverse locos es la única manera que tienen de no perder la razón” (Ballard 2000: 202).

En una sociedad donde prima la cordura, la única libertad es la locura. La psicopatía latente es nuestra última reserva natural, un lugar de refugio para la mente en peligro de extinción (Ballard 2000: 259).

Una psicopatía que la estructura amoral de ‘Edén-Olimpia’ hace totalmente legítima y no reconocible como tal. La misma locura a la que los niños protagonistas de otra novela de Ballard, *Running Wild*, se entregan para escaparse de la vida optimizada organizada por sus padres. En la ‘Estrella de Mar’ el crimen y la sociopatía parecen ser las únicas salidas de la deprivación sensorial provocada por el excesivo tiempo libre y por vivir en ciudades prisiones.

Las novelas de Ballard ponen el lector ante una paradoja: la obsesión por la seguridad empuja al individuo a encerrarse en las ciudades prisión, a

eliminar la casualidad de su vida, a reducir drásticamente las relaciones sociales. Sin embargo, una vez alcanzada la seguridad absoluta pierde el sentido de su vivir en el mundo, de lo colectivo, se encuentra con una libertad potencialmente ilimitada pero encerrada entre los cuatro muros de la ciudad prisión. Una vez más sólo la inseguridad y, por lo tanto, el crimen lo pueden salvar. Crawford, el agitador social de *Cocaine Nights*, refiriéndose a los habitantes de la residencia ‘Costa Sol’ afirma:

“La gente es como niños, necesita que la estimulen. De lo contrario, todo se derrumba. Sólo el delito, o algo próximo al delito, parece empujarlos. Se dan cuenta de que se complementan, de que juntos son más que la suma de las partes. Necesitan de esa constante amenaza personal (Ballard 1996c: 299).

El crimen resulta ser el único instrumento para volver a crear relaciones sociales y una identidad colectiva. Se va a vivir a una *gated community* por miedo, pero después los desproporcionados sistemas de vigilancia actúan de tal manera que el miedo desaparece. Sin embargo, con él desaparece también el único fundamento de la comunidad, el único que creaba relaciones sociales. En tiempos de alarma-terrorismo y obsesión por la inseguridad ciudadana, Ballard descubre que el miedo no sólo es una de las posibles fuentes de poder⁷⁷ sino también una exigencia del individuo para volver a sentirse parte de una comunidad⁷⁸. El nuevo paradigma de la

⁷⁷“Così in un certo senso, la sorveglianza produce la città, nello stesso modo in cui la città genera le opportunità di sorveglianza” (Lyon 2001: 12).

⁷⁸Zygmunt Bauman analizando el caso del pueblo inglés de Yeovil muestra que sólo la alarma por la pedofilia permite a los ciudadanos sentirse una comunidad y reconstruir un espacio público (Bauman 1999b: 17-63).

socialización del ciudadano se funda sobre el miedo⁷⁹. Al final, en las ciudades prisión de Ballard, la única manera para recrear la sociabilidad consiste en producir miedo artificialmente en pequeñas dosis mediante el crimen o una psicopatía controlada. El crimen, el desorden, los comportamientos antisociales, la sociopatía aparecen como los únicos factores de imprevisibilidad en las sociedades tecnológicamente avanzadas:

La psicopatía bajo control es un modo de socializar a la gente y de organizarla en grupos de apoyo mutuo (Ballard 2000: 260).

El crimen y la violencia en las novelas de Ballard desarrollan tres funciones:

- son la más completa manifestación de la individualización y, por lo tanto, garantizan una libertad ilimitada;
- generan miedo y, por lo tanto, vuelven a socializar al individuo aislado permitiendo su integración en una comunidad;
- vuelven a materializar el espacio urbano y el cuerpo del ciudadano. En cambio, las tecnologías de vigilancia desmaterializan el cuerpo, lo reducen a información, a bit, a imagen:

Il corpo è trattato come un testo. Diviene una password, offre un documento da decodificare (Lyon 2001: 105).

La violencia parece ser el único instrumento que tienen a su disposición los habitantes de 'Edén-Olimpia' para huir de la imagen simulada de su

⁷⁹En los últimos años estamos bombardeados por películas catastróficas: volcanes, terremotos, meteoritos, bombas atómicas, terroristas, dinosaurios, alienígenas. La catástrofe es, pues, un infalible dispositivo simbólico para reconstituir la comunidad.

cuerpo producida por las tecnologías de vigilancia y para convertir al propio cuerpo imprevisible para la gestión actuarial del riesgo (Lyon 2001)

Las construcciones narrativas de Ballard se encuentran, pues, en las antípodas del neo-humanismo utópico-tecnológico de Lévy o Himanen. El escritor inglés, en efecto, no se remonta al ciudadano de la *polis* sino al individuo metropolitano. La tecnología, por lo tanto, lejos de ser un factor socializante, puede ser el factor que extrema algunas tendencias antisociales del ciudadano de la metrópolis histórica: explosión irreducible del deseo y de la imaginación individuales, celo absoluto de la propia libertad, huida de las relaciones sociales, rechazo de las responsabilidades colectivas⁸⁰.

Si hay algo que, desde Balzac, la metrópolis clásica tendría que habernos enseñado es que no sólo provoca sino que hace deseable el aislamiento y el debilitamiento de las relaciones sociales, que la legitimación de los deseos individuales por encima de los valores colectivos ha representado el verdadero motivo de su éxito simbólico y de su encanto, que el individuo moderno nace en contra de la comunidad. Lo que, como sugieren Ballard y Houellebecq, plantea dudas también sobre si el hombre es esencialmente un animal social; si la sociabilidad, con sus valores y éticas comunitarios, no ha sido nada más que un frío instrumento político eficaz sólo en un determinado período histórico; y si, como todas las formas de la mediación

⁸⁰“Al fine di funzionare, le vecchie tecnologie disciplinari che tentavano di governare il corpo si basavano ancora su idee quali riflessività, autoconsapevolezza e anche coscienza. I più recenti regimi di rischio, la sorveglianza e la sicurezza richiedono sempre meno che il soggetto sia – alla lettera – respons-abile” (Lyon 2001: 117).

política, un día también puede volverse obsoleta⁸¹. Según Ballard la nueva metrópolis de la comunicación sigue teniendo que enfrentarse al fantasma de Hobbes, Maquiavelo, Tocqueville, Leopardi, Schmitt, Dostoievski, Céline, con su visión egoísta y conflictiva del individuo. Ninguna nueva tecnología garantiza de manera inmediata la reaparición de valores comunitarios bajo la forma de inteligencias colectivas, éticas de la responsabilidad, socialización de los problemas, aprendizajes recíprocos. Por eso, faltando instrumentos políticos, Lévy, Himanen y Baumann no pueden hacer otra cosa que recurrir a la ética para mediar entre las duras reglas del mercado, los deseos individuales, los miedos metropolitanos y la inteligencia colectiva; están obligados a presuponer como nuevo actor social al ciudadano abstracto y ya socializado de la polis griega o de las teorías ilustradas y no al individuo nacido de la metrópolis del s. XX. La única cosa que colectivamente comparten los personajes de Ballard es el miedo y la sociopatía. Reinventar la política significa también tener esto en cuenta⁸².

5.5. Consumo y militarización.

⁸¹No es casualidad que Houellebecq (1998), al igual que Huxley en *Brave New World*, confie en la eugénica como único instrumento para eliminar la irreducible conflictividad humana. También se encuentran referencias a la eugénica como única salvación para la humanidad en la última extraordinaria novela de Jonathan Franzen (2001).

⁸²Que simplemente la aparición de una nueva tecnología mediática permita ella sola recuperar los valores comunitarios, políticos y colectivos me parece una afirmación demasiado optimista además de determinista. Merecería una reflexión mucho más profunda que los fáciles eslóganes de algunos teóricos de los *new media*.

Desde los tiempos de *Au bonheur des dames* de Zola, no se ha escrito una gran novela sobre el supermercado. Quiero decir a la manera de Ballard: análisis y medición escrupulosa del puro espacio atravesado con independencia de las incrustaciones simbólicas y de los simulacros contruidos encima. De hecho, hoy en día toda la ciudad se puede considerar como un gran *shopping mall* y, por lo tanto, ¿qué sentido tiene analizar su perímetro y sus paredes? Si de allí no se sale, más vale limitarse a analizar el contenido. Y la verdad es que novelas sobre el contenido del supermercado, las mercancías, hay docenas. Y ello porque las mercancías ya no son contextualizables en un lugar ya que lo han disuelto; están por doquier bajo la forma de imágenes, publicidades y slogan. Todos los espacios colectivos se pueden reducir a la forma del *shopping mall*, desde los centros históricos a los museos, desde las plazas a las calles, desde los lugares de tránsito (estaciones, aeropuertos, áreas de servicio) a los lugares de entretenimiento (cines, teatros, estadios, discotecas, museos, parques temáticos, etc.).

Pocos escritores se han fijado en las consecuencias de esta mercantilización del espacio, pero John King lo ha conseguido en su novela sobre el fútbol *The Football Factory*. Los protagonistas son un grupo de hinchas violentos del Chelsea, histórico equipo de la primera división de la liga inglesa. Lo que realmente interesa es su manera de leer los espacios públicos que recorren empezando por el más importante para ellos, el estadio, que, curiosamente no aparece casi nunca en esta novela dedicada al

mundo del fútbol. Todos los movimientos de los *hooligans*, los coros, los desplazamientos para apoyar al equipo fuera de casa, las mil peleas y aventuras, no tienen lugar en el estadio, espacio del que han sido expulsados.

El estadio, uno de los lugares de máxima hibridación social del s. XX, donde convivían codo con codo todas las clases y niveles de instrucción, ya no se presenta así. Han subido artificialmente los precios de las entradas para excluir a las clases más pobres, es obligatorio presentar el documento de identidad a la entrada, está prohibido levantarse del asiento durante el partido o agitarse demasiado, está prohibido utilizar bengalas, el texto de las pancartas tiene que estar autorizado previamente, hay cámaras de vigilancia y policías por todos lados. Al mismo tiempo, el estadio ya no es el lugar donde se va a ver exclusivamente un partido: hay piscinas, supermercados, tiendas de *merchandising*, salas para conferencias, gimnasios, museos; decenas de televisiones transmiten las imágenes del *match* para todo el mundo.

¿Cómo definir entonces hoy un estadio? ¿Una ciudad fortificada con acceso restringido o un maravilloso centro multifuncional dedicado al entretenimiento? King contesta que ambas cosas porque los dos ‘estadios’ están en relación, son las dos caras de la misma moneda. Ningún espacio puede ser convertido en mercancía, en espectáculo, en escaparate (Codeluppi 2000), si antes no ha sido reducido al orden. Espectacularizar un espacio significa convertirlo en el *set* de un film (Purini 2002). Antes hay

que hacer un *casting* y seleccionar a los actores, después hay que organizarlo todo de manera que ningún imprevisto perturbe la perfecta puesta en escena del espectáculo. El partido de fútbol es una película que se emite en directo a millones de personas que, sentadas cómodamente en sus sofás, han pagado a buen precio el derecho a las varias televisiones. Después están los *sponsors*: el partido tiene que comenzar a la hora establecida, ningún *hooligan*, bengala o invasor de campo tiene que perturbar el rígido programa de emisión de los *spots* publicitarios. El público sigue siendo, sin embargo, un elemento esencial de la coreografía: los cuerpos de los hinchas representan el perfecto escenario del espectáculo. Pero el público tiene que animar a su equipo siguiendo las reglas establecidas por el guión: bufandas, banderas, coros y pancartas nunca tienen que ser vulgares u ofensivos. En efecto, no hay que olvidar que los coros de los aficionados, posteriormente ‘sampleados’, constituyen el sonido del último juego de la Playstation.

La conclusión es que convertir un espacio público en mercancía⁸³ quiere decir militarizarlo: la mercancía, como ya había intuido Zola hace más de un siglo, tiene que ir acompañada siempre por una escolta armada⁸⁴. Y, dado

⁸³Codeluppi define este espacio como “ipermerce”.

⁸⁴Bégout refiriéndose a Las Vegas, que se ha convertido en el modelo mundial de ciudad-mercancía, afirma: “Dietro l’anarchia architettonica [...] regna il controllo permanente di ogni fatto e di ogni gesto. Questo dominio esercitato sullo spazio si rivela immediatamente nella struttura degli edifici, delle attrazioni di strada e delle insegne luminose che impongono un certo itinerario di lettura e di fruizione della città senza lasciare spazio al libero passeggio o alla minima variazione di percorso. L’apparente libertà e l’effettiva sorveglianza si combinano per dar luogo a uno spazio urbano in cui la mancanza di limiti visibili si sposa alla presenza, sotto la superficie, di un processo straordinariamente raffinato di addomesticamento dell’individuo. Una città diversa in cui la diversità involontaria non può trovare alcun posto, presunta città della fantasia in cui la devianza e l’anomalia risultano del tutto bandite a opera della polizia privata dei casinò che veglia senza sosta sull’ordine costituito. Ogni minimo movimento urbano viene strettamente sorvegliato da un sistema di videocamere estremamente sofisticato che tiene sotto controllo [...] quasi il novanta per cento degli spazi dello Strip e del Downtown” (Bégout 2002: 37-38).

que esta forma de organizar mercantilmente el espacio público se está propagando en la mayoría de las metrópolis occidentales, también están aumentando proporcionalmente las medidas de seguridad. Así un *hooligan* de King describe el centro de Londres:

Il centro è tutto illuminato per i turisti e da tutte le parti che guardi c'è degli arabi che vendono caschi della polizia di plastica e modellini del Parlamento. Tutte luci vivaci e hamburger fast food. Tutto un parco dei divertimenti pieno di mangiaspaghetti. È un buco nero nel centro di Londra (King 1996: 84).

Después, el mismo *hooligan* va a casa de una rica londinense que se lo ha ligado:

Ci facciamo giusto una birra e poi mi porta a casa sua. Giù all'ingresso c'è il citofono e una telecamera inchiodata al soffitto. Saliamo nell'ascensore e Chrissie mi caccia la lingua giù fino in gola mentre io sono ancora lì che bestemmio che mi sono fatto riprendere [...] Entriamo in un appartamento di lusso, ottavo piano. Si vede gli altri palazzi che corrono di fianco al fiume. Guardo fuori, è come un nido in mezzo alle nuvole. Non te lo puoi immaginare che esiste un mondo così. Voglio dire, li ho visti i panorami dai casermoni a torre, ma questo posto qua c'ha un'atmosfera. Perfino un odore differente. Questa casa è nel cuore di Londra ma c'entra poco colla città. È un'altra dimensione. *Un mondo senza persone* (King 1996: 220).

El estadio, las calles del centro, los edificios: una serie de *enclaves* cerrados protegidas por sistemas de vigilancia tanto que al final el protagonista, un *ragazzo di vita* mucho más consciente que sus homólogos pasolinianos, estalla:

Oggiogiorno sembra che non puoi più far niente sin che qualcuno ti riprende. Se non hai la telecamera che ti guarda è qualche stronzo infiltrato che fa finta di niente e passa l'informazione. Come essere sotto a una dittatura del Sudamerica o simile (King 1996: 150).

Questo paese sta diventando una galera all'aperto. Cazzo è andata a finire la libertà di movimento e scelta (King 1996: 152).

Si todo está militarizado y vigilado ¿dónde pueden ir los *hooligans* de King? Tienen a su disposición el resto de la ciudad, aquella metrópolis material que la alianza *media*-mercado no quiere o más bien no puede desmaterializar completamente:

Quei tempi là delle risse allo stadio in tutte le partite, come essere al cinema, sono passati, adesso il nostro gioco è più nascosto, è per strada, come del resto lo è sempre stato, un anno dopo l'altro, lontano dai giornalisti e dai fotografi. E cosa credono che può fare la sbirraglia? Piazzare le telecamere su tutti i tetti di tutte le case in tutte le vie di tutte le città sperando di registrare l'ultimo disordine? Gliene frega nemmeno. Costa troppi soldi, e poi loro gli sbatte di intervenire quando la scena è sotto agli occhi del pubblico (King 1996: 261).

El mejor comentario a este pasaje es de Mario Perniola:

Il fenomeno urbano implica l'incontro di due aspetti distinti: uno di carattere sociale, riguarda la natura del legame esistente tra gli abitanti della città, l'altro, di carattere formale, riguarda la struttura architettonico-urbanistica della città. Ora questi due aspetti, che sono strettamente congiunti nell'esperienza urbana e nella riflessione sulla città, divergono tra loro e si rendono indipendenti e autonomi l'uno dall'altro. Il legame sociale diventa sempre più immateriale e privo di connessione con un insediamento, con un luogo, con un territorio: il dissolvimento delle relazioni sociali tradizionali, l'indebolimento dei rapporti personali diretti, il regresso degli incontri non finalizzati al raggiungimento di uno scopo, l'informatizzazione degli strumenti di comunicazione crea da un lato un isolamento sin precedenti storici, dall'altro una nuova socializzazione che si configura sul modello di una rete di collegamenti. *La metropoli costituisce un resto materiale che la smaterializzazione informatica non riesce a dissolvere* (Perniola 1994: 53).

5.6. *La ética del pollo Amadori.*

Esta es, pues, la otra cara del hibridismo y del sincretismo metropolitanos producida por los *hooligans* del Chelsea: un duro enfrentamiento con los hinchas del Milwall en un parque urbano infantil entre toboganes y columpios rodeados por aterrorizados ciudadanos que se refugian corriendo en sus casas sin abandonar nunca la bolsa de la compra apenas llenada en el cercano centro comercial⁸⁵. Expulsados del estadio y del centro de la ciudad los *hooligans* deciden tomarse al pie de la letra las reglas del mercado y privatizan un espacio público para sus objetivos. Sin embargo, esta vez son ellos y no el mercado quien escribe el guión del film:

A nessuno di noi ci piace fare gli spettatori. Quello lì, lo lasciamo ai sapientoni che guardano la tele. Tutte quelle telecronache del cazzo. Le telecamere che cercano un po' di violenza nel mondo del calcio, buttandosi sui ragazzi che picchiano. Ma sono tutte palle. Se ti piace quella roba li esci di casa e prenditela, diretto. Mica stare seduti sul divano a scanalare aspettandosi che qualcuno vive la tua vita al tuo posto (King 1996: 64).

Para los personajes de King, las mercancías son el control temporal del territorio, la adrenalina, la violencia, las emociones del enfrentamiento físico; una manera diferente de entender el consumo, a sus ojos totalmente legítima. Si el mercado, privatizando y militarizando los espacios colectivos decreta definitivamente su fin, no se comprende, parece sugerir el protagonista de *The Football Factory*, por qué tendría que tener el

⁸⁵Hibridismo que se añade a los de Bateman (Ellis 1991) que destripa mujeres con inocuos objetos de consumo, de Laing (Ballard 1975) que cocina el perro de su vecino en un apartamento de lujo, de un personaje de *Woobinda* (Nove 1996) que mata a sus padres porque utilizan un gel de una marca que no le gusta, de los camareros de *Fight Club* (Palahniuk 1996) que orinan en la sopa de los clientes. Hibridismos diferentes de aquellos puramente semiótico-lingüísticos de las retóricas postmodernas. La figura del psicópata sirve también para ironizar sobre las teorías postmodernas: el montaje y desmontaje, el *cut-up*, la yuxtaposición podrían afectar no sólo a los signos sino también a los órganos de una persona como ocurre en las miles de historias y películas que cuentan con un psicópata entre los personajes. Es sin duda significativo que entre las múltiples identidades del ciudadano postmoderno, la novela elija cada vez más la identidad psicópata.

monopolio de la ocupación. El espacio público se convierte legítimamente en tierra de conquista: en la libre competencia, el más fuerte gana. Y no hay nadie que pueda juzgar más ética la destrucción de un parque público para construir un supermercado que la ocupación del mismo parque por parte de dos hinchadas que quieren jugar a la guerra.

La libertad del mercado se desliza hacia el individuo privado y ello decreta la nueva dimensión del conflicto en la sociedad postmoderna⁸⁶. Todo el mundo tiene derecho a dibujar su particular trayecto sobre el duro asfalto de la calle, a escribir su propio guión y a enfrentarse a los otros espacios del consumo cuyo único guión escribe el mercado. El derecho al consumo sustituye a todos los demás derechos colectivos. Es la *Extension du domaine de la lutte*, parafraseando una espléndida novela de Michel Houellebecq, a todos los aspectos de la existencia. Los problemas nacen cuando hay que llegar a un acuerdo sobre la naturaleza de la mercancía y sobre las modalidades de su adquisición. Si una sociedad fundada en el trabajo se apoyaba sobre una sólida ética, una fundada en el consumo no la posee. No tiene una ética porque produce demasiadas.

Uno de los *spots* publicitarios más ridículos emitidos por la televisión italiana en los últimos tiempos es el del pollo Amadori. El señor Amadori en persona nos explica la principal razón por la que tendríamos que comprar el homónimo pollo: el pollo Amadori es el único que respeta el decálogo de

⁸⁶Alessandro dal Lago comentando las tesis de Bauman sobre el fin del imaginario social observa que “in tutte le sfere della vita sociale, il modello culturale della competizione si sostituisce a quello della mediazione” (Bauman 1999a: 215).

alta calidad Amadori. Aquí la autorreferencialidad del lenguaje publicitario alcanza las cumbres más altas. Los pollos Amadori son los mejores porque respetan las reglas de calidad que el mismísimo Amadori se ha impuesto. El uso del término decálogo nos avisa sobre la naturaleza religiosa del mensaje que estamos escuchando. Amadori, el dios del pollo, en su infinita bondad, comunica los diez mandamientos a los que todos los pollos, a partir de ahora, tendrán que obedecer si quieren ser perfectos. Estamos ante la creación de una ética del pollo.

En *The Football Factory* ocurre más o menos la misma cosa. Los *hooligans* de King no son vándalos que destruyen todo lo que pisan. Ellos también se han creado una ética, tienen sus propios mandamientos: no utilizarás nunca navajas, no pegarás nunca a aficionados no violentos, te aliarás siempre con las otras hinchadas para enfrentarte a la policía, no considerarás nunca el fútbol como un espectáculo sino como un estilo de vida, etc. En la novela *Fight Club*, antes de empezar el combate, se recuerdan siempre las reglas a los aspirantes. Hoy cualquiera puede crearse una ética si quiere. Así que, junto a la ética *hooligan*, está la ética de los *hackers*, de los gurús de la informática, de los *surfers*, de los *bikers*, de los *writers*, de los *skinheads*, de los ecologistas, de los vegetarianos, de los animalistas, de las sectas, de los *ravers*, de los *no-global*, de los *black-block*, de los *yuppies*, de las *gangs* de barrio. Todos los *logo* y las multinacionales se presentan con su propia personalidad y sistema de valores. Cada *gated community* tiene sus reglas así como las tiene cada discoteca, club

deportivo, *newsgroup*, comunidad virtual o parque de atracciones. Está la ética de los Estados Unidos de América que divide el mundo en buenos y malos y está la de Saddam Hussein o de Al Qaeda que hace exactamente lo mismo. En toda esta proliferación de éticas es precisamente el significado de la ética lo que se ha perdido. Cada ética aspira a presentarse como universal cuando en realidad es la expresión de un reducido círculo de personas e intereses. Por definición la ética no puede ser una creación individual sino que tiene que proceder desde el exterior e imponerse automáticamente en cuanto universal y necesaria. El fin de una ética trascendental suele ser interpretado de manera positiva por el pensamiento postmoderno porque libera definitivamente al individuo de las ataduras de un único sistema de valores y le permite perderse en un paraíso hecho de identidades múltiples, intercambiables o híbridas. Es la belleza del mundo como supermercado. Los problemas llegan cuando nos encontramos con éticas que operan en el mismo contexto o campo semántico y que son incompatibles. La ética de los *hooligans* y la del fútbol espectáculo, las reglas de las discotecas y las de los *ravers*, la creatividad de los *writers* y las exigencias de manutención de la limpieza urbana, *napster* y la industria discográfica. Aquí nace el conflicto, un conflicto sin posibilidad de mediación ya que hoy no existen sistemas de mediaciones universales. El mercado crea reglas y las vende como ética. Pero si esta libertad se desplaza a los individuos, entonces el conflicto es inevitable en cuanto que cada uno

puede crearse sus reglas y presentarlas como ética⁸⁷. A diferencia de la ética, en efecto, las reglas las establece el más fuerte.

Un conflicto que se resuelve con la derrota de uno de los contendientes: los *hooligans* son expulsados del estadio y los *ravers* de las discotecas, los *no-global* de las plazas, los vagabundos y las *gangs* de los supermercados, los *writers* de estaciones y metros, *napster* de la Web.

Los que pueblan las postmetrópolis de las novelas contemporáneas por tanto, no son sólo *drifters* postmodernos que persiguen pelotas de *baseball*, misteriosas mujeres pynchonianas, Tristeros, complots internacionales, nómadas desarraigados, eslóganes publicitarios, flujos visuales y comunicativos, mapas cognitivos, catálogos semióticos, laberintos purgados de fastidiosos minotauros (Benedetti 1998: 58); son también los *hooligans* de King, los nuevos psicóticos de Ballard, los tóxicos-camellos y los *ravers* de Welsh, Blincoe, Warner y Brook, los *cannibali* de Nove y Ammaniti, los criminales del neo-*noir* de Bunker y Ellroy, las lesbianas enloquecidas de Virginie Despentes, los sociópatas de Palahniuk, los psicópatas de Hill y Vollman, el *serial killer* de Ellis, el Jesucristo homicida de Andrew Masterton, la adolescente terrorista de Philip Roth, y, en un plano diferente, también los *hackers* de Gibson y Sterling, ya que la libertad sin límites se desplaza tranquilamente de los espacios materiales de la metrópolis a los inmateriales de la red. La historia americana puede ser reinterpretada a través de los movimientos de una pelota de *baseball* como hace DeLillo,

⁸⁷Las técnicas vanguardistas han invadido hoy los territorios de la ética. En lugar de manifiestos artísticos hoy estamos ante una incontrolada proliferación de manifiestos éticos.

pero también a través de los centenares de masacres irracionales cometidas en lugares públicos por el psicópata de turno, como ocurre en *The Extremes* de Christopher Priest.

Respecto al saqueo y vandalismo ingenuo de los personajes pasolinianos o de los *droogs* de Burgess, los escritores de la última generación tienen las ideas muy claras sobre los que son los derechos de los ciudadanos. El primero es el derecho a respetar reglas diferentes de las impuestas por el mercado, a tener comportamientos antisociales. La diferencia con los *ragazzi di vita* de Pasolini radica en que, mientras que en éstos la actitud antisocial no era percibida como tal, en las novelas de los últimos veinte años es reivindicada conscientemente como actuación política frente al mundo del consumo. El protagonista de *The Football Factory* gasta decenas de páginas para justificar racionalmente su actuar conflictivo sin inculpar nunca ni a la sociedad, ni al destino, ni a la televisión. En *Fight Club*, la reivindicación de comportamientos antisociales constituye la base de una organización política clandestina. Ser un individuo antisocial se convierte en una elección consciente y completamente legitimada por las lógicas individualistas, competitivas y amorales del mercado. Escritores como Ballard, King, Welsh o Palahniuk se distancian así también de autores como Ellis, McInerney, Nove, y Santacroce, en cuyas novelas los protagonistas aparecen, en cambio, como víctimas o rehenes inconscientes del consumo.

5.7. *Un virus en el software del consumo.*

Arjun Appadurai exalta justamente el nuevo papel de la imaginación como principal factor de reestructuración y conflicto en las sociedades mediáticas. La imaginación producida por el consumo, globalizada por los *media*, se convierte en una verdadera práctica social. El pensamiento de las vanguardias históricas, como ya había intuido Clifford, hoy en día se ha diseminado en la vida cotidiana del habitante de las metrópolis:

In suggesting that the imagination in the postelectronic world place a newly significant role, I rest my case on three distinctions. First, the imagination has broken out of the special expressive space of art, myth, and ritual and has now become a part of the quotidian mental work of ordinary people in many societies. It has entered the logic of ordinary life from which it had largely been successfully sequestered [...] Ordinary people have begun to deploy their imaginations in the practice of their everyday lives (Appadurai 1996: 5).

La imaginación reinventa, por lo tanto, cada vez formas de sociabilidad hasta ahora desconocidas y se vuelve preludio a la acción política. Esto porque

Ordinary lives today are more often powered not by the givenness of things but by the possibilities that the media (either directly or indirectly) suggest are available (Appadurai 1996: 55).

Lo que no implica un retorno a las retóricas de la huida y al romanticismo político. La imaginación ya no es el refugio del frustrado sino el motor de la acción. Se construyen mundos alternativos fantásticos para realizarlos y no sólo para contemplarlos (como ocurría por ejemplo en la novela modernista):

No longer mere fantasy (opium for the masses whose real work is elsewhere), no longer simple escape (from a world defined principally by more concrete purposes and structures), no longer elite pastime [...], and no longer mere contemplation [...], the imagination has become an organized field of social practices, a formal work (in the sense of both labour and culturally organized practice), and a form of negotiation between sites of agency (individuals) and globally defined fields of possibility [...] The imagination is now central to all forms of agency, is itself a social fact, and is the key component of the new global order (Appadurai 1996: 31).

Appadurai, al contrario de Lévy, ha entendido bien dónde se sitúa hoy una posible reinención de la política: en la mediación de la distancia (del hueco) que se abre entre los mundos, las comunidades, las vidas que *media* y consumo permiten imaginar y las circunstancias puramente materiales:

Even the meanest and most hopeless of lives, the most brutal and dehumanizing of circumstances, the harshest of lived inequalities are now open to the play of the imagination [...] no longer see their lives as mere outcomes of the givenness of things, but often as the ironic compromise between what they could imagine and what social life will permit. Thus, the biographies of ordinary people are constructions (or fabrications) in which the imagination plays an important role. Nor is this role a simple matter of escape (holding steady the conventions that govern the rest of social life), for in the grinding of gears between unfolding lives and their imagined counterparts a variety of imagined communities is formed, communities that generate new kinds of politics, new kind of collective expression, and new

needs for social discipline and surveillance on the part of elites (Appadurai 1996: 54).

Sin embargo, Appadurai es un etnógrafo, razona en términos de comunidades, naciones, identidades colectivas. Su objetivo es mostrar que el nuevo papel de la imaginación lleva a la crisis definitiva del Estado nacional y al nacimiento de comunidades sincréticas en las que el concepto de identidad se hace 'líquido' y hay que negociarlo continuamente.

La perspectiva individualista de la novela destaca, en cambio, el lado catastrófico de esta invasión de la sociedad por parte de la imaginación, cuyo posible resultado es la manifestación de sociopatías y tendencias antisociales. Nadie garantiza, en efecto, que esta imaginación se vuelva colectiva y lleve a la formación de comunidades imaginadas que a su vez se conviertan en los nuevos actores del juego político. Nadie garantiza que esta imaginación además del conflicto lleve en sí también la exigencia de la mediación. Al revés, la novela contemporánea muestra que la mezcla de la imaginación producida por los medios con las lógicas individualistas del consumo y competitivas del mercado produce una mortífera combinación, una especie de nitroglicerina social. Lo que ocurre es que la distancia entre lo que se puede imaginar y lo que se puede realizar no es sólo una prerrogativa de las comunidades sino que se reproduce en la interioridad cada individuo.

Lo que estas novelas muestran es que, si el individuo postmoderno pynchoniano con una identidad múltiple y descentrada que no tiene ningún

sentido de pertenencia a un lugar, a una comunidad, a unos valores compartidos, exteriorizara esa inmensa libertad, presentaría una actitud totalmente antisocial y destructiva, portadora de conflictos no mediables.

El capitalismo avanzado, destructor de valores y de memoria, que ha convertido en mercancía cualquier aspecto de la existencia, ha creado una interioridad individual sin límites que, por un lado, representa el prototipo del perfecto consumidor pero, por otro, amenaza convertirse en un virus que puede destruirlo desde el interior. Para desactivar esta interioridad ilimitada tiene que operar de manera que no salga nunca de sí misma, tiene que neutralizar su soporte material, el cuerpo, encarcelándolo. Eso lo consigue, por un lado, multiplicando las imágenes de las mercancías hasta el infinito a través de los *media* y trasladando así esta ilimitada libertad a un plano exclusivamente comunicativo; por otro, protegiendo las mismas mercancías y el sector de consumidores dotado de los medios económicos para acceder a ellas, encerrándolos en estructuras arquitectónicas provistas de impresionantes medidas de seguridad. El resultado es, en el plano inmaterial, la metrópolis postmoderna de Pynchon en la que una simple empleada sin recursos económicos como Oedipa Maas tiene la impresión de poseer, fundiéndose con él, ese inmenso paraíso de las mercancías, aunque en realidad esta experiencia se limita sólo a la forma de lenguaje e imágenes; y en el plano material la metrópolis-prisión de Ballard o King.

La novela contemporánea atestigua la ya ocurrida polarización del mismo imaginario metropolitano en un ámbito consumístico-comunicativo donde

reinan la libertad, los hibridismos, las infinitas posibilidades y, en uno social-material donde reinan el control, el conflicto y la represión. La catástrofe parece ocurrir en el punto en el que los dos ámbitos colisionan, o sea, cuando la imaginación se materializa. La polarización y militarización de la ciudad es, por lo tanto, una consecuencia casi natural de la sociedad mediática y del consumo; es una defensa contra la posibilidad siempre presente de la conflictividad del cuerpo cuya experiencia de la metrópolis se sitúa a un nivel muy lejano de toda interioridad (como habían visto ya autores del calibre de Pasolini y Burgess). Una interioridad completamente construida sobre el consumo en el momento en que se exterioriza no puede hacer otra cosa que ser conflictiva. El comportamiento antisocial es el genoma enloquecido, es el error inscrito desde el principio en el código genético de la sociedad del consumo y del libre mercado:

Una capacidad de evaluación moral que tardó miles de años desarrollándose empieza a debilitarse por falta de cuidado. Una vez que se prescinde de la moral, las decisiones importantes se convierten en una cuestión estética [...] Las sociedades que prescinden de la conciencia son más vulnerables de lo que creen. No tienen defensas contra la psicosis que las penetra y carcome por dentro como un virus, y la lenta maquinaria moral se vuelve contra ellas (Ballard 2000: 251).

En estos últimos años se han escrito muchos ensayos con el propósito de demostrar que la fuente de los totalitarismos del s. XX se halla en la coincidencia de la sociedad civil con el Estado (o un partido)⁸⁸. Pocos, en cambio, han notado que la coincidencia de la sociedad civil con el mercado

⁸⁸Véase por ejemplo Furet (1980) y más recientemente Revelli (2001).

produce una situación que se parece cada vez más a una guerra civil, causa del nacimiento de la ciudad prisión.

5.8. El punto de vista del sociópata.

Mérito de escritores como King, Ballard, Roth, Palahniuk o Welsh, es haber intuido las potencialidades narrativas y representativas de estas nuevas figuras metropolitanas. Es sólo gracias al conflicto de los hinchas del Chelsea que conseguimos penetrar en todos los lugares de Londres: desde los lugares de trabajo a los del consumo, del estadio a la discoteca, del centro a la periferia; y después de Londres al resto de las ciudades de Inglaterra. Sólo quien lucha por el acceso tiene la posibilidad de representar globalmente un espacio. Extraño mundo éste en el que la máxima amplitud de visión sobre lo social y la ciudad lo da un *hooligan*, un psicópata o un pirata informático. Quien se mueve en la ilegalidad hoy parece ser el mejor ‘sociólogo urbano’. Hace cien años era el punto de vista de una clase, la burguesía, que tenía el poder de imponerse como total; hoy, en cambio, es el punto de vista del individuo antisocial. Leyendo estas novelas, en efecto, la actitud antisocial parece ser el único elemento que atraviesa verticalmente la

sociedad y horizontalmente el espacio urbano: los *yuppies* de Ellis, los *managers*, los niños y los jubilados de Ballard, los trabajadores asalariados de Palahniuk y King, los adolescentes de Welsh, los vagabundos de Vollman, la clase media de Cheever, Homes y Ammaniti, los trabajadores informáticos y los científicos de Houellebecq, etc.

El movimiento del arribista en la novela de la ciudad moderna, el del nómada en la novela de la ciudad postmoderna, el del sociópata en la novela de la ciudad prisión. En esta última, por lo tanto, el individuo antisocial puede convertirse en objeto de narración porque es a la vez el último factor de imprevisibilidad y el último actor capaz de atravesar todo el espacio urbano de la sociedad consumista-tecnológica; es el único que sabe producir narración y a la vez una mirada global sobre el mundo; es el único que consigue condensar en sí las oposiciones y las contradicciones de la metrópolis: homologación y diferencia, imaginación y acción, materialidad e inmaterialidad. Creado por el consumo y objeto de consumo al mismo tiempo, es el único que consigue escapar y poner en peligro su lógica porque lleva al exceso sus tendencias y no reconoce sus reglas.

5.9. Libros de sangre.

Bret Easton Ellis, *American Psycho*: habla el yuppie psicópata Patrick Bateman y cuenta una historia que ya hemos oído muchas veces en este último capítulo:

A young girl, a freshman, I met in a bar in Cambridge my junior year at Harvard told me early one fall that "Life is full of endless possibilities." I tried valiantly not to choke on the beer nuts I was chewing while she gushed this kidney stone of wisdom, and I calmly washed them down with the rest of a Heineken, smiled and concentrated on the dart game that was going on in the corner. Needless to say, she did not live to see her sophomore year. That winter, her body was found floating in the Charles River, decapitated, her head hung from a tree on the bank, her hair knotted around a low-hanging branch, three miles away (Ellis 1991: 154).

En el cerrado y dorado mundo que va desde el Upper West Side a Wall street Patrick no logra nada que se parezca a un evento. Siempre las mismas caras, los mismos vestidos, los mismos tic. Nueva York es muy grande pero, a pesar de eso, él nunca sale de las cuatro calles y de los cuatro bares que suele frecuentar. No es nada raro, por tanto, que encuentre refugio (como los personajes ballardianos) en la psicopatía.

En la misma época, en Park Avenue vive el *broker* Sherman McCoy personaje de la novela de Tom Wolfe *The Bonfire of the Vanities*. No parece angustiado por grandes problemas existenciales, está convencido de que forma parte del vértice de la sociedad, no tiene dudas sobre la superioridad del sistema capitalista, vive en un espléndido apartamento, mueve millones de dólares gracias a su trabajo en la bolsa, tiene una maravillosa familia y dos veces a la semana se encuentra con una bellísima amante. Este es su Nueva York, el resto de la ciudad no existe:

El había nacido y crecido en Nueva York, y sentía un varonil orgullo cuando pensaba en lo muy a fondo que conocía su ciudad. *Conozco muy bien la ciudad*. En realidad, no obstante, sus conocimientos del Bronx, obtenidos a lo largo de treinta y ocho años de vida, se limitaban a lo que llegó a ver en el curso de las cinco o seis expediciones que había hecho al Zoo del Bronx, más otras dos a los Jardines Botánicos, más una docena de viajes al Yankee Stadium, la última en 1977, para una final de los mundiales de baseball (Wolfe 1986: 81).

Por lo tanto, del Bronx conoce solamente los pocos superprotegidos espacios donde se paga entrada.

Si Sherman va del Upper East Side a Wall street, Lawrence Kramer apenas contratado como ayudante del fiscal realiza la trayectoria opuesta: del Upper West Side al palacio de justicia del Bronx donde trabaja. Lawrence no es tan feliz, es judío y se siente discriminado en el trabajo, está cansado de su matrimonio y del hijo que ha tenido demasiado pronto, odia dirigirse todas las mañanas al Bronx, un barrio que lo aterroriza, aunque, en realidad, del Bronx conoce sólo el supervigilado palacio de justicia donde trabaja:

Ningún funcionario de esta oficina salía a comer al aire libre en el parque los días soleados de mayo, ni siquiera alguien capaz, como él, de levantar veinticinco veces seguidas unas pesas de ocho kilos. Comer fuera era algo que no hacían ni siquiera los guardias del juzgado, hombres uniformados que llevaban una 38 con permiso de armas. Todo el mundo se quedaba siempre en el interior del edificio, en esta isla-fortaleza del Poder, de los blancos, como él mismo, en este Gibraltar perdido en mitad del pobre y triste mar de los Sargazos en que se había convertido el Bronx (Wolfe 1986: 43).

Fallow es un periodista inglés que se ha mudado por trabajo a Nueva York. Lo que aprecia de la ciudad son sobre todo los bares donde se emborracha cada noche. Por lo demás...

Los demás ingleses que trabajaban en su sección, como Fallow, apenas conocían de la ciudad la zona limitada al sur por los restaurantes de moda del TriBeCa, y al norte por los restaurantes de moda de Yorkville, cerca de la calle Ochenta y seis. Todo el Nueva York que estaba fuera de esos límites era, para ellos, como Damasco o Tombuctú (Wolfe 1986: 206).

Harry Lamb es un joven afroamericano que vive en el Bronx. Es el orgullo de su familia ya que, a pesar del ambiente violento y degradado que le rodea, es un óptimo estudiante. Pero, de momento, su destino es el ghetto.

Cuatro personajes, cuatro ambientes, cuatro historias y ninguna posibilidad de que estos elementos se encuentren. Barreras materiales, sociales, raciales y religiosas lo impiden. Parece imposible poderlos encontrar en la misma trama. En efecto, al principio las historias proceden paralelas y parecen destinadas a no encontrarse nunca. Pero una noche, volviendo a Manhattan con su amante, Sherman se equivoca de salida de autopista y va a parar al Bronx. Allí, al igual que al productor cinematográfico de *Grand Canyon*, que habíamos encontrado al principio del capítulo:

Empezaba a fallarle su sentido de la orientación [...] Todos los puntos de referencia conocidos habían desaparecido, habían quedado atrás (Wolfe 1986: 81-82).

Sherman ha caído en lo que desde siempre ha considerado como territorio enemigo, ha traspasado una de las infranqueables fronteras internas de Nueva York. Quien vive en el Bronx es, por definición, un potencial asesino de blancos. Se pierden, paran en un semáforo, un chico negro se acerca para

ayudarles, piensan que va a atracarles, aceleran, lo atropellan, lo matan y finalmente consiguen salir del Bronx. Comentario de Sherman sobre los sucesos:

“Estábamos perdidos en esa maldita selva... nos atacaron... y luchamos y conseguimos salir con vida” (Wolfe 1986: 97).

Así se produce en la metrópolis postmoderna el encuentro con la diferencia: es un choque. El problema es que la diferencia en este caso no era un criminal miembro de una *gang* del barrio sino el joven y brillante estudiante Harry Lamb que sólo quería ayudar. Sin embargo, es únicamente gracias a este accidente que Wolfe puede por fin hacer converger las cuatro historias, los cuatro personajes, los cuatro barrios de Nueva York, en una única, grande y poderosa narración que ha sido definida como la nueva *Comédie humaine*. Los grupos que defienden los derechos civiles obligan al alcalde a esclarecer el homicidio, el fiscal Kramer investiga, el periodista Fallowe cubre la noticia, empieza la investigación y Sherman es arrestado. Gracias al accidente, el mundo de la política, del periodismo, de la economía, Wall street, el Bronx, pueden encontrarse. El encuentro casual que en Balzac era la chispa de la narración se convierte en el choque casual o en el conflicto casual. En la ciudad ultrapolarizada, que tiende a alejar a las personas y a no dejarlas encontrarse, no es posible ninguna mediación o dialéctica entre un espacio y otro: sólo conflictos. El conflicto que Sherman siempre había querido evitar procurando no salir nunca de su territorio,

dominando el espacio ‘público’ en el que vivía e intentando expulsar a todos los demás. Poco tiempo antes, en efecto, caminando por su barrio le había pasado esto.

De repente Sherman se fijó en alguien que caminaba por la acera en dirección al lugar en donde él se encontraba, bajo la húmeda sombra de las casas y los árboles. Incluso a cincuenta metros de distancia, en plena tiniebla, supo la amenaza que esa figura suponía. Había comenzado a sentir esa tremenda preocupación que ocupa la base misma del cerebro de todos los vecinos de Park Avenue sur y de la calle Noventa y seis: la amenaza que supone para cada uno de ellos un joven negro, un chico alto, fuerte, calzado con zapatillas deportivas de color blanco. Se encontraba ahora a quince metros, diez. Sherman le miró fijamente. ¡Muy bien, que venga! ¡Estoy preparado! ¡No pienso huir! ¡Este es mi territorio! ¡No pienso ceder, por muchos punks callejeros que me amenacen! (Wolfe 1986: 22).

Con estas premisas, para que prosiga la narración hay sólo dos alternativas: o el transeúnte mata a Sherman o Sherman mata al transeúnte. Tom Wolfe sugiere que hoy en día una representación narrativa de la totalidad social de la metrópolis es posible sólo a cambio de un ingente derramamiento de sangre.

James Ellroy, uno de los mejores narradores americanos contemporáneos, utiliza el mismo mecanismo narrativo. En *L.A. Confidential* sólo la masacre del bar Nite Owle permite al autor construir una historia en la que se enfrentan mundo de la criminalidad, de la política, de los sindicatos, de la policía, de Hollywood, de los parques temáticos, de la prensa seria y del corazón, de las obsesiones personales, de los psicópatas, de la amistad, del amor, del sexo, de los ghettos negros, latinoamericanos y asiáticos, de los barrios pequeño burgueses y de las comunidades cerradas de los ricos. Cada

vez que en la narración se pasa de un campo semántico a otro, Ellroy está obligado a matar a alguien. Al final de la novela el lector ha conseguido atravesar todo Los Angeles, pero al precio de la muerte de casi todos los personajes. El lector se queda solo ante el vacío espacio metropolitano.

En el cuento de Ammaniti *L'ultimo capodanno* se suceden página a página las historias separadas de los habitantes de la comunidad de vecinos dell'Olgiate en la periferia de Roma. Los personajes lograrán encontrarse sólo al final cuando, colectivamente, provocan la explosión de todo el edificio y su muerte. En la ciudad prisión, la muerte, la violencia, la sociopatía y el conflicto han sustituido a las *V.* de Pynchon, a las pelotas de *baseball* de DeLillo, a los tarots de Calvino y a los *puzzles* de Perec como mecanismos de producción del *collage* narrativo postmoderno. La narrativa contemporánea, parafraseando una afortunada colección de cuentos *splatter* de Clive Barker, está compuesta por *Libros de sangre*.

5.10. *Las ilusiones del sincretismo cultural.*

Para evitar los peligrosísimos encuentros casuales de la metrópolis de Wolfe, diez años después, en la California telemática y digital representada en *The Tortilla Curtain* de Boyle, el treintañero progresista y ecologista Delaney Mossbacher junto a su nueva mujer y al hijo de ella decide alejarse de Los Angeles e ir a vivir a un barrio vigilado inmerso en la naturaleza.

Piensa que allí los únicos encuentros que tendrá serían con los coyotes, las águilas y otros pájaros sobre los que escribe en una revista de ecología:

Coyotes, gophers, yellow jackets, rattlesnake even – they were a pain in the ass, sure, but nature was the least of their problems. It was humans they were worry about. The Salvadorans, the Mexicans, the blacks, the gangbangers and the taggers and carjackers [...] That's why they'd abandoned the flatlands of the Valley and the hills of the Westside to live up here, outside the city limits, in the midst of all this scenic splendor (Boyle 1995: 39).

Delaney quiere escapar de todos los seres humanos potencialmente peligrosos, huir lo más lejos posible de la ciudad.

Pero un día, mientras vuelve en coche del supermercado, atropella a un hombre, un hombre que no tenía que encontrarse allí, en ese territorio poblado sólo por coyotes, ciervos y habitantes de las *gated community*. Ese hombre es el inmigrante mejicano Cándido que, con su mujer América embarazada de siete meses, ha cruzado ilegalmente la frontera para esconderse en el fondo de un cañón. Delaney y Cándido viven a pocos metros de distancia pero sólo un accidente de este tipo permite su encuentro y empuja a Delaney a abrir los ojos y darse cuenta de la realidad en la que vive.

When he came back to himself, he saw that he'd managed to reenter the car, drive past the glass and aluminium receptacles and into the enormous littered warehouse with its mountains of cardboard and paper and the dark intense men scrabbling through the drifts of yesterday's news-men, he saw with a shock of recognition, who were exactly like the jack-in-the-box on the canyon road [...] They were even wearing the same khaki workshirts and sacklike trousers. He'd been in Los Angeles nearly two years now, and he'd never really thought about it before, but they were everywhere, these men, ubiquitous, silently going about their business [...] Where had they all come from? What did they want? And why did they have to throw themselves under the wheels of his car? (Boyle 1995: 11-12).

La toma de conciencia, sin embargo, no provoca en el progresista Delaney sentimientos de piedad o una respuesta política; aumenta, en cambio, su grado de paranoia: tampoco aquí se puede estar seguro, los mejicanos están en todas parte como las hormigas, el atropellado querrá seguramente vengarse. Delaney tiene que proteger a su familia, a sí mismo y velar por su territorio.

Cuando tiene lugar la asamblea de vecinos de la comunidad él, que siempre se había declarado contrario, vota a favor de la instalación de una verja, de cámaras de video, además de contratar guardias privados. El inmigrante mejicano da miedo no porque sea culturalmente o racialmente diferente, sino porque quiere las mismas cosas que quiere él: una porción de territorio donde vivir, unos ingresos y acceso al consumo. El hecho de no poseer todo eso lo convierte a los ojos de Delaney en un criminal en potencia. La lógica del mercado ha sustituido a cualquier otra narración en nuestra percepción de las relaciones sociales. Antes que el consumo en sí, sus objetos y lenguajes es el *acceso* al consumo lo que funda la identidad del ciudadano:

La scelta razionale del soggetto deviante è assimilata a un comportamento economico: il criminale potenziale, nel momento in cui agisce, si comporta come un attore del mercato (de Giorgi 2000: 31).

Eso quiere decir que, para Delaney, el mejicano Cándido no es un desesperado obligado a huir de las horribles condiciones de vida de su país

de origen, sino más bien un competidor que desde el principio racionalmente ha calculado “i costi che è disposto a sopportare in relazione ai benefici que è convinto di poter trarre”(de Giorgi 2000: 31). Desde este punto de vista, Cándido es un empresario mejicano que, junto con miles como él, ha decidido invertir su capital para conquistar la *American Way of Life*. Sin embargo, está obligado a gastarse todo el dinero para desplazar su empresa a los Estados Unidos. Allí la competencia es feroz y, encima, las demás empresas no reconocen su legitimidad para crear una en su territorio sin capital inicial. Las empresas americanas, por otro lado, han decidido desde hace tiempo que no sería moralmente justo violar los principios de la libre competencia y dotar a los empresarios mejicanos de un capital inicial (*welfare*). Entonces, a Cándido le quedan únicamente dos opciones: acumular lentamente el capital (con el trabajo) para obtener la legalidad o adueñarse de él rápidamente e ilegalmente. El inmigrante mejicano, por lo tanto, para las otras empresas es peligroso no porque sea extranjero y portador de diferentes costumbres y tradiciones sino porque es un criminal en potencia.

Según esta lógica, quien no tiene nada que perder es un criminal del cual tiene que defenderse quien, como Delaney, tiene todo que perder. En efecto, Delaney percibe a Cándido como un posible criminal y se ve a sí mismo como una posible víctima. Este paradigma se anticipa a cualquier otro en la lectura de la sociedad:

Le nuove modalità del controllo producono un immaginario sociale anch'esso nuovo, costruito sulla sicurezza e sul rischio. Alle forme di rappresentazione collettiva che si fondavano sull'appartenenza di classe o di genere, si sovrappongono rappresentazioni di sé basate sul rischio e sulla possibilità di accedere a condizioni di sicurezza oggettiva (de Giorgi 2000: 47).

A un discorso que tematizzava le disuguaglianze, i problemi sociali (e la devianza particolare) in termini di classe, etnia, genere, si sostituiscono narrazioni e percezioni di sé e degli altri basate sul pericolo, sul rischio sulla sicurezza (de Giorgi 2000: 96).

Delaney basa su identidad en que potencialmente corre peligro y en que tiene acceso a los sistemas de seguridad. Peligro y seguridad se convierten así en bienes que definen la posición social del ciudadano y que diseñan la nueva geografía urbana.

La "seguridad" pasa a ser un valor relativo definido según la renta que permite acceder a "servicios de protección" o ser miembro de un enclave residencial protegido o una zona de acceso restringido (Davis 1990: 195).

Esto explica por qué Delaney, a pesar de ser un ecologista de izquierdas, no duda en aliarse con sus vecinos reaccionarios de derechas para promover la instalación de un muro y de cámaras de video. La percepción como individuo en peligro sustituye a cualquier otra percepción de sí mismo y de los demás basada en la piedad, la compasión, la solidaridad, la tolerancia o las convicciones políticas. El *progre* Delaney simboliza el fin del *welfare* y la interiorización de los principios del mercado que se convierten en los principales códigos de lectura de las dinámicas sociales. De ahí que el encuentro-choque con Cándido, en lugar de abrir a Delaney a otro mundo que modifique sus convicciones y conectarlo con otras culturas, lo encierra

aún más en sus paranoias. La verdad es que si sólo apartase por un segundo los ojos de su ordenador, se asomase al muro de su *gated community* y echase una mirada al fondo del cañón se daría cuenta de que Cándido tiene sus mismas paranoias y está muy lejos de asaltar el barrio rico: ¿cómo podrá, ahora que está herido, defender a su mujer y la porción de cañón conquistada, de los otros inmigrantes que luchan por la supervivencia? Una vez más, la existencia de la comunicación global no consigue evitar que Delaney se solidarice con los campesinos mejicanos que viven en Chiapas y no lo haga con los que viven a pocos metros de su casa.

La balcanización del espacio urbano según Boyle es un hecho: los ciudadanos se apropian de un territorio, lo privatizan, lo controlan, lo defienden. Desde este punto de vista no hay ninguna diferencia entre un *wasp* rico y un inmigrante ilegal, entre una *gang* negra y un programador informático. Ningún sistema simbólico consigue hoy mediar entre la sociedad civil y las reglas del mercado. Ni tampoco entre los procesos mediáticos de desterritorialización y los igualmente fuertes procesos de localización producidos por el miedo y concretados mediante sistemas de vigilancia y cada vez más refinadas estrategias de control. Aquí tenemos, pues, el paradójico espectáculo del individuo postmetropolitano, postcolonial, postmoderno, con su identidad múltiple, *transgender*, postorgánica, *cyborg* que lucha para proteger su casa, que invierte toda su identidad en el territorio, en las circunstancias materiales (posesión de

dinero, control del acceso), en este maldito resto material que, como hacía notar Perniola, resiste a todo proceso de desmaterialización.

Si el mercado se globaliza, se globaliza también el miedo. La metrópolis está en todas partes no sólo gracias a sus redes comunicativas sino también a causa del sentimiento generalizado de inseguridad que suscita. Después del accidente con el mejicano, Delaney ya no tiene ningún lugar en el que sentirse seguro. Es inútil que se aleje cada vez más de la ciudad porque ésta, encarnada en miedos y paranoias, le perseguirá allá donde vaya.

Bibliografía

Se ha preferido mantener la lengua original en las citas de textos italianos, españoles, franceses e ingleses; cuando no ha sido posible, se han utilizado traducciones en lengua española o italiana.

Obras literarias

A.A. V.V., 1996, *Gioventù Cannibale*; trad. esp. 1998, *Juventud caníbal*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori.

Alvaro, C., 1926 (1983), *L'uomo nel labirinto*, Milano, Bompiani.

Amis, M., 1989, *London Fields*; trad. esp. 1991, *Campos de Londres*, Barcelona, Anagrama.

Ammaniti, N., 1996, *L'ultimo capodanno*; trad. esp. 1996, *La última nochevieja de la humanidad*, Barcelona, Mondadori.

Aragon, L., 1926, *Le paysan de Paris*; trad. esp. 1979, *El campesino de París*, Barcelona, Bruguera.

Auster, P., 1986, *The New York Trilogy*; trad. esp. 1999, *La trilogía de Nueva York*, Barcelona, Planeta.

Auster, P., 1990, *The Music of Chance*; trad. esp. 1991, *La música del azar*, Barcelona, Anagrama.

Ballard, J., G., 1973, *Crash*; trad. esp. 1979, *Crash*, Barcelona, Minotauro.

Ballard, J., G., 1974, *Concrete Island*; trad. esp. 2002, *La isla de cemento*, Barcelona, Minotauro.

Ballard, J., G., 1975, *High-Rise*; trad. esp. 1983, *Rascacielos*, Barcelona, Minotauro.

Ballard, J., G., 1988, *Running Wild*; trad. it. 1993, *Un gioco da bambini*, Milano, Anabasi.

Ballard, J., G., 1996c, *Cocaine Nights*; trad. esp. 1997, *Noches de cocaína*, Barcelona, Minotauro.

Ballard, J., G., 2000, *Super-Cannes*; trad. esp. 2002, *Super-Cannes*, Barcelona, Minotauro.

Balzac, 1834 (1972), *Le père Goriot*, Paris, Librairie Générale Française; trad. esp. 1970, *Papá Goriot*, Barcelona Bruguera.

Balzac, 1837 (1972), *Illusions perdues*, Paris, Gallimard; trad. esp. 1980, *Ilusiones perdidas*, Barcelona, Bruguera.

Balzac, 1839, *Splendeurs et misère des courtisanes*; trad. esp. 1973, *Esplendores y miserias de las cortesanas*, Barcelona, Bruguera.

Barnes, J., 1998, *England England*; trad. esp. 1999, *Inglaterra, Inglaterra*, Barcelona, Anagrama.

Baudelaire, C., 1869 (1972), *Le spleen de Paris*, Paris, Librairie Générale Française; trad. esp. 1979, *El spleen de París*, Barcelona, Fontamara.

Bianciardi, L., 1962 (1974), *La vita agra*, Milano, Rizzoli.

Blincoe, N., 1995, *Acid Casuals*; trad. esp. 2001, *Noches de ácido*, Barcelona, Ediciones B.

Boyle, T., C., 1995, *The Tortilla Curtain*, London, Bloomsbury.

Breton, A., 1928, *Nadja*; trad. esp. 1997, *Nadja*, Madrid, Cátedra.

Brizzi, E., 1996, *Bastogne*; trad. esp. 1998, *Bastogne*, Barcelona, Anagrama.

Büchner, G., 1835, *Dantons Tod*; trad. esp. 1982, *La muerte de Danton*, Barcelona, Icaria.

Bunker, E., 1996, *Dog eat dog*; trad. it. 2000, *Cane mangia cane*, Torino, Einaudi.

Bunker, E., 2000, *Education of a Felon*; trad. esp. 2003, *La educación de un ladrón*, Barcelona, Alba.

Burgess, A., 1962 (1972), *A Clockwork Orange*, New York, Penguin; trad. esp. 1976, *La naranja mecánica*, Barcelona, Minotauro.

Cabrera Infante, G., 1979 (2000), *La Habana para un infante difunto*, Barcelona, Seix Barral.

Calvino, I., 1972, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi; trad. esp. 1983, *Las ciudades invisibles*, Barcelona, Minotauro.

Calvino, I., 1979, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*; trad. esp. 1983, *Si una noche de invierno un viajero*, Madrid, Siruela.

Camus, A., 1942 (1957), *L'étranger*, Paris, Gallimard; trad. esp. 1995, *El extranjero*, Barcelona, Altaya.

Canetti, E., 1935, *Die Blendung*; trad. esp. 1980, *Auto de fe*, Barcelona, Muchnik.

Capote, T., 1965, *In Cold Blood*, trad. esp. 1991, *A sangre fría*, Barcelona, Anagrama.

Céline, L.-F., 1932 (1952), *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard; trad. esp. 1985, *Viaje al fin de la noche*, Barcelona, Seix Barral.

Cheever, J., 1967, *Bullet Park*; trad. esp. 1979, *Suburbio*, Buenos Aires, Emecé.

Chery, J., 1963, *City of Night*; trad. it. 1996, *Città di notte*, Milano, Marco Tropea Editore.

Conrad, J., 1902, *Heart of Darkness*; trad. esp. 1997, *El corazón de las tinieblas*, Madrid, Alianza.

Coover, R., 1968, *The Universal baseball Association, Inc., J. Henry Waugh, Prop*; trad. it. 2002, *Il gioco di Henry*, Roma, Fanucci.

Cortázar, J., 1963 (2001), *Rayuela*, Madrid, Suma de Letras.

Coupland, D., 1991, *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*; trad. esp. 1996, *Generación X*, Barcelona, Ediciones B.

Crumley, J., 2001, *The Final Country*; trad. it. 2002, *La terra della menzogna*, Torino, Einaudi.

De Cataldo, G., 2002, *Romanzo criminale*, Torino, Einaudi.

DeLillo, D., 1984, *White Noise*; trad. esp. 1994, *Ruido de fondo*, Barcelona, Circe.

DeLillo, D., 1997, *Underworld*; trad. esp. 2000, *Submundo*, Barcelona, Circe.

DeLillo, D., 2003, *Cosmopolis*; trad. esp. 2003, *Cosmópolis*, Barcelona, Seix Barral.

Despentès, V., 1996, *Baise-moi*; trad. esp. 1998, *Fóllame*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori.

Dick, P., K., 1954, *The Minority Report*; trad. esp. 2002, *Minority report*, Barcelona, Ediciones B.

Dickens, C., 1859, *A Tale of Two Cities*; trad. esp. 1988, *Historia de dos ciudades*, Barcelona, Aguilar.

Dickens, C., 1861, *Great Expectations*; trad. esp. 1985, *Grandes esperanzas*, Madrid, Cátedra.

Dos Passos, J., 1925, *Manhattan Transfer*; trad. esp. 1966, *Manhattan transfer*, Barcelona, Planeta.

Dostoievski, F., 1865; trad. esp. 1978, *Memorias del subsuelo*, Barcelona, Seix Barral.

Dostoievski, F., 1866; trad. esp. 1998, *Crimen y castigo*, Barcelona, Planeta.

Dostoievski, F., 1880; trad. esp. 2001, *Los hermanos Karamázov*, Madrid, Cátedra.

Döblin, A., 1929, *Berlin Alexanderplatz*; trad. esp. 1982, *Berlin Alexanderplatz*, Barcelona, Bruguera.

Dreiser, T., 1900 (1970), *Sister Carrie*, New York, Norton&Company; trad. esp. 2002, *Nuestra Carrie*, Barcelona, Alba.

Ellis, B., E., 1985, *Less than Zero*; trad. esp. 1992, *Menos que cero*, Barcelona, Anagrama.

Ellis, B., E., 1991, *American Psycho*, New York, Vintage Books; trad. esp. 1991, *American Psycho*, Barcelona, Ediciones B.

Ellroy, J., 1988, *The Big Nowhere*; trad. esp. 2002, *El gran desierto*, Barcelona, Ediciones B.

Ellroy, J., 1990, *L. A. Confidential*; trad. esp. 2000, *Los Ángeles confidencial*, Barcelona, Suma de Letras.

Ferrandino, G., 1993, *Pericle il nero*, Milano, Adelphi.

Fitzgerald, F. S., 1925, *The great Gatsby*; trad. esp. *El gran Gatsby*, Barcelona, Plaza&Janés.

Flaubert, G., 1857, *Madame Bovary*; trad. esp. 1986, *Madame Bovary*, Barcelona, Planeta.

Flaubert, G., 1869 (1965), *L'éducation sentimentale*, Paris, Gallimard; trad. esp. 1994, *La educación sentimental*, Madrid, Cátedra.

Foster Wallace, D., 1996, *Infinite Jest*; trad. esp. 2002, *La broma infinita*, Barcelona, Mondadori.

Franzen, J., 2001, *The Corrections*; trad. esp. 2002, *Las correcciones*, Barcelona, Seix Barral.

Gadda, C., E., 1947 (1990), *Quer pasticciaccio brutto de' via Merulana*, Milano, Garzanti; trad. esp. 1965, *El zafarrancho aquel de vía Merulana*, Barcelona, Seix Barral.

Garland, A., 1998, *The Tesseract*; trad. esp. 2000, *Perro negro en Manila*, Barcelona, Ediciones B.

Gibson, W., 1984, *Neuromancer*; trad. esp. 1997, *Neuromante*, Barcelona, Minotauro.

Gide, A., 1914, *Les Caves du Vatican*; trad. esp. 1984, *Los sótanos del Vaticano*, Barcelona, Orbis.

Goethe, W., 1809, *Die Wahlverwandtschaften*; trad. esp. 2000, *Las afinidades electivas*, Madrid, Alianza.

Hamsun, K., 1890, *Sult*; trad. esp. 1962, *Hambre*, Barcelona, Planeta.

Hill, T., 1999, *Underground*; trad. it. 2000, *Underground*, Roma, Fandango.

Himes, C., 1957, *A Rage in Harlem*; trad. it. 1991, *Rabbia ad Harlem*, Milano, Maros y Marcos; trad. esp. 1995, *Por amor a Imabelle*, Barcelona, Grijalbo.

Homes, A., M., 1990, *The Safety of Objects*; trad. it., 2001, *La sicurezza degli oggetti*, Roma, minimum fax.

Houellebecq, M., 1994, *Extension du domaine de la lutte*; trad. esp. 1999, *Ampliación del campo de batalla*, Barcelona, Anagrama.

Houellebecq, M., 1998, *Les particules elementaires*; trad. esp. 1999, *Las partículas elementales*, Barcelona, Anagrama.

Houellebecq, M., 2001, *Plateforme*; trad. esp. 2002, *Plataforma*, Barcelona, Anagrama.

Huxley, A., 1932, *Brave New World*; trad. esp. 1998, *Un mundo feliz*, Barcelona, Plaza&Janés.

Huysmans, J., K., 1884, *À rebours*; trad. esp. 1984, *A contrapelo*, Madrid, Cátedra.

Isherwood, C., 1939, *Goodbye to Berlin*; trad. esp. 1986, *Adiós a Berlín*, Barcelona, Seix Barral.

Joyce, J., 1914, *Dubliners*; trad. esp. 1974, *Dublínenses*, Madrid, Alianza.

Joyce, J., 1922, *Ulysses*; trad. esp. 1999, *Ulises*, Madrid, Cátedra.

Jünger, E., 1920, *In Stahlgewittern*; trad. esp. 1998, *Tempestades de acero*, Barcelona, Tusquets.

Kafka, F., 1926, *Das Schloss*; trad. esp. 1987, *El castillo*, Madrid, Alianza.

Kafka, F., 1927, *Der Prozess*; trad. esp. 1994, *El proceso*, Madrid, Cátedra.

Kerouac, J., 1950, *The Town and the City*; trad. it. 1992, *La città e la metropoli*, Roma, Newton.

Kerouac, J., 1957, *On the Road*; trad. esp. 1986, *En el camino*, Barcelona, Anagrama.

Kerouac, J., 1958, *The Subterraneans*; trad. esp. 1986, *Los subterráneos*, Barcelona, Anagrama.

- Kerr, P., 1995, *Gridiron*; trad. esp. 1997, *El infierno digital*, Barcelona, Anagrama.
- King, J., 1996, *The Football Factory*; trad. it. 1998, *Fedeli alla tribù*, Parma, Guanda.
- King, J., 2001, *White Trash*; trad. it. 2002, *Smaltimento rifiuti*, Parma, Guanda.
- Kureishi, H., 1990, *The Buddha of Suburbia*; trad. esp. 1991, *El Buda de los suburbios*, Barcelona, Anagrama.
- Kureishi, H., *The black album*; trad. esp. 1996, *El Album negro*, Barcelona, Anagrama.
- Kleist, H., Von, 1808, *Penthesilea*; trad. esp. 1973, *Pentesilea*, en *Pentesilea, El cántaro roto, El príncipe de Homburgo*, Barcelona, Labor.
- Kleist, H., Von, 1810, *Michael Kohlhaas*; trad. esp. 1990, *Michael Kohlhaas*, Barcelona, Destino.
- Leonard, E., 2001, *Tishomingo Blues*; trad. esp. 2002, *El blues del Misisipi*, Barcelona, Ediciones B.
- Lins, P., 1997, *Cidade de Deus*; trad. esp. 2003, *Ciudad de Dios*, Barcelona, Tusquets.
- Lussu, E., 1938 (1992), *Un anno sull'altipiano*, Torino, Einaudi.
- Manchette, J., P., 1972, *Nada*; trad. esp. 1988, *Nada*, Madrid, Júcar.
- Manchette, J., P., 1981, *La position du tireur couché*; trad. esp. 1983, *Cuerpo a tierra*, Barcelona, Anagrama.
- Mann, H., 1905, *Professor Unrat oder das Ende eines Tyrannen*; trad. esp. 1990, *El Ángel azul*, Barcelona, Plaza&Janés.
- Mann, T., 1903, *Tonio Kröger*; trad. esp. 1994, *Tonio Kröger*, en *Señor y perro, Tonio Kröger, Tristán*, Barcelona, Edhasa.
- Mann, T., 1924, *Der Zauberberg*; trad. esp. 1985, *La montaña mágica*, Barcelona, Plaza&Janés.
- Marías, J., 1994 (2000), *Mañana en la batalla piensa en mí*, Madrid, Suma de Letras.

Masterton, A., 1998, *The last days*; trad. it. 2002, *Gli ultimi giorni. L'apocrifo di Joe Panther*, Venezia, Marsilio.

Maupassant, G., De, 1885 (1959), *Bel-Ami*, Paris, Éditions Garnier Frères; trad. esp. 1991, *Bel Ami*, Madrid, Cátedra.

McCarthy, C., 1985, *Blood Meridian Or the Evening Redness in the West*; trad. esp. 2001, *Meridiano de sangre*, Madrid, Debate.

McInerney, J., 1984, *Bright Lights, Big City: A Novel*; trad. esp. 1987, *Luces de neón*, Barcelona, Edhasa.

Mendoza, E., 1986, *La ciudad de los prodigios*, Barcelona, Seix Barral.

Miller, H., 1934, *Tropic of Cancer*; trad. esp. 1988, *Trópico de cáncer*, Madrid, Cátedra.

Moresco, A., 1993, *Clandestinità*, Torino, Bollati Boringhieri.

Moresco, A., 2001, *Canti del caos*, Milano, Feltrinelli.

Musil, R., 1933, *Der Mann ohne Eigenschaften*; trad. esp. 1970, *El hombre sin atributos*, Barcelona, Seix Barral.

Musset, A., De, 1836, *Confesión d'un enfant du siècle*; trad. esp. 2002, *La confesión de un hijo del siglo*, Valencia, Pre-Textos.

Nove, A., 1996, *Woobinda*, Roma, Castelvechi.

Nove, A., 1997, *Puerto Plata Market*; trad. esp. 2000, *Puerto Plata Market*, Barcelona, Mondadori.

Palahniuk, C., 1996, *Fight Club*; trad. esp. 1999, *El club de la lucha*, Barcelona, Muchnik.

Palahniuk, C., 1999, *Invisible Monsters*; trad. esp. 2003, *Monstruos invisibles*, Barcelona, Debolsillo.

Pasolini, P., P., 1955 (1988), *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti; trad. esp. 1990, *Chicos del arroyo*, Madrid, Cátedra.

Pasolini, P., P., 1959 (1998), *Una vita violenta*, Milano, Garzanti; trad. esp. 1999, *Una vida violenta*, Barcelona, Planeta.

Pelecanos, G., P., 1997, *King Suckerman*; trad. it. 2002, *King Suckerman*, Milano, Shake.

Perec, G., 1978, *La vie mode d'emploi*; trad. esp. 1988, *La vida instrucciones de uso*, Barcelona, Anagrama.

Pessoa, F., 1982, *Livro do desassossego por Bernardo Soares*; trad. esp. 1984, *Libro del desasosiego de Bernardo Soares*, Barcelona, Seix Barral.

Pierre, DBC, 2002, *Vernon God Little*; trad. it. 2002, *Vernon God Little*, Torino, Einaudi.

Poe, E., A., 1850, *The man of the Crowd*; trad. esp. 1970, *El hombre de la multitud*, en *Cuentos. Volumen I*, Madrid, Alianza.

Priest, C., 1998, *The Extremes*; trad. esp. 2003, *Experiencias extremas*, Barcelona, Minotauro.

Pynchon, T., 1963, *V.*; trad. esp. 1987, *V.*, Barcelona, Tusquets.

Pynchon, T., 1966 (1980), *The crying of lot 49*, New York, Bantam Book; trad. esp. 1994, *La subasta del lote 49*, Barcelona, Tusquets.

Raymond, D., 1993, *Dead man upright*; trad. it. 2002, *Il museo dell'inferno*, Padova, Meridiano Zero.

Remarque, E., M., 1929, *Im Western nichts Neues*; trad. esp. 1988, *Sin novedad en el frente*, Barcelona, Orbis.

Richler, M., 1997, *Barney's Version*; trad. esp. 2000, *La versión de Barney*, Barcelona, Mondadori.

Rilke, R., M., 1910, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*; trad. esp. 1988, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, Madrid, Alianza.

Roth, H., 1934 (1977), *Call it Sleep*, London, Penguin Books; trad. esp. 1993, *Llámalo sueño*, Madrid, Alfaguara.

Roth, P., 1997, *American Pastoral*; trad. esp. 2000, *Pastoral americana*, Barcelona, Suma de Letras.

Santacroce, I., 1995, *Fluo*, Roma, Castelvecchi.

Schnitzler, A., 1927, *Spiel im Morgengrauen*; trad. esp. 1992, *Apuesta al amanecer*, Barcelona, Sirmio.

Scott, K., 1993, *Monster. The Autobiography of an L. A. Gang Member*; trad. it. 1994, *Senza sosta. Autobiografia di un crip di Los Angeles*, Firenze, Ponte alle grazie.

Simenon, G., 1946, *Trois chambres à Manhattan*; trad. esp. 2000, *Tres habitaciones es Manhattan*, Barcelona, Círculo de Lectores.

Slim, I., 1969a, *Mama Black Widow*; trad. it. 2002, *Black Mama. La vedova nera*, Milano, Shake Edizioni Underground.

Slim, I., 1969b, *Pimp. The Story of my Life*; trad. esp. 1998, *Pimp. Memorias de un chulo*, Barcelona, Anagrama.

Slim, I., 1967, *Trick Baby. The Story of a White Negro*; trad. esp. 2000, *Trick Baby*, Barcelona, Anagrama.

Svevo, I., 1923, *La coscienza di Zeno*; trad. esp. 1985, *La conciencia de Zeno*, Madrid, Cátedra.

Thompson, J., 1964, *Pop. 1280*; trad. esp. 2003, *1280 almas*, Barcelona, Diagonal.

Tolstoi, L., 1878; trad. esp. 1991, *Anna Karénina*, Madrid, Cátedra.

Vollmann, W., T., 1989, *The Rainbow Stories*; trad. it. 2002, *Nel blu profondo. I racconti dell'arcobaleno*, Roma, Fanucci.

Warner, A., 1996, *Morvern Callar*; trad. esp. 1997, *Cara quemada*, Barcelona, Ediciones B.

Welsh, I., 1993, *Trainspotting*; trad. esp. 1996, *Trainspotting*, Barcelona, Anagrama.

Welsh, I., 1994, *The Acid House*; trad. esp. 1997, *Acid House*, Barcelona, Anagrama.

Welsh, I., 1996, *Ecstasy*; trad. esp. 1998, *Éxtasis*, Barcelona, Anagrama.

Welsh, I., 2002, *Porno*; trad. it. 2003, *Porno*, Parma, Guanda.

West, N., 1939, *The Day of the Locust*; trad. esp. 1972, *La plaga de la langosta*, Barcelona, Seix Barral.

Wolfe, T., 1986, *The Bonfire of the Vanities*; trad. esp. 1992, *La hoguera de las vanidades*, Barcelona, Anagrama.

Woolf, V., 1925, *Mrs. Dalloway*, Oxford, Oxford Univeristy Press; trad. esp. 1993, *La señora Dalloway*, Madrid, Cátedra.

Woolf, V., 1927, *To the Lighthouse*; trad. esp. 1999, *Al faro*, Madrid, Cátedra.

Zola, E., 1873, *Le ventre de Paris*; trad. esp. 1985, *El vientre de París*, Madrid, Sarpe.

Zola, E., 1883 (1971), *Au bonheur des dames*, Paris, Fasquelle; trad. esp. 1999, *El paraíso de las damas*, Barcelona, Alba.

General

AA. VV., 1984, *Postmoderno e letteratura: percorsi e visioni della critica in America*, ed. Carrevetta, P., Spedicato, P., Milano, Bompiani.

AA. VV., 1986, *Narrativa postmoderna in America*, ed. Bacchilega, C., Roma, La Goliardica.

AA. VV., 1990, *La città senza luoghi. Individuo, conflitto, consumo nella metropoli*, ed. Ilardi, M., Genova, Costa&Nolan.

AA. VV., 1994, *La città senza confini. Studi sull'immaginario urbano nelle letterature di lingua inglese*, ed. Pagetti, C., Roma, Bulzoni.

AA.VV., 1994, *J. G. Ballard*, Milano, Shake Edizioni Underground.

AA. VV., 1996, *Sociología de la literatura*, ed. Sánchez Trigueros, A., Madrid, Síntesis.

AA. VV., 2001, *Figure del feticismo*, ed. Mistura, S., Torino, Einaudi.

AA. VV., 2002, *Il romanzo. Vol I: La cultura del romanzo*, ed. Moretti, F., Torino, Einaudi.

AA. VV., 2002, *Postmodernism and the Contemporary Novel*, ed. Nicol, B., Edinburgh, Edinburgh University Press.

AA. VV., 2002, *Linguaggi della metropoli*, ed. Giordano, V., Napoli, Liguori.

Abruzzese, A., 1973 (1992), *Forme estetiche e società di massa*, Venezia, Marsilio.

Abruzzese, A., 1979, *La grande scimmia. Mostri vampiri automi mutanti. L'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema all'informazione*, Roma, Napoleone.

Abruzzese, A., 1988, *Archeologie dell'immaginario. Segmenti dell'industria culturale tra '800 e '900*, Napoli, Liguori.

Abruzzese, A., 1995, *Lo splendore della TV. Origini e destino del linguaggio audiovisivo*, Genova, Costa&Nolan.

Abruzzese, A., 2002, *Introduzione*, en AA. VV., *Linguaggi della metropoli*, ed. Giordano, V., Napoli, Liguori.

Abruzzese, A., Borrelli, D., 2000, *L'industria culturale. Tracce e immagini di un privilegio*, Roma, Carocci.

Adorno, T., W., 1992, *Introduzione*, en Benjamin, W., *Uomini tedeschi: una serie di lettere*, Torino, Einaudi.

Albertazzi, S., 2000, *Lo sguardo dell'altro. Le letterature postcoloniali*, Roma, Carocci.

Almeras, P., 1994, *Céline. Entre haines et passion*; trad. it. 1997, *Céline*, Milano, Corbaccio.

Amendola, G., 1997, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli Contemporánea*, Bari, Laterza; trad. esp. 2000, *La ciudad postmoderna: magia y miedo de la metrópolis contemporánea*, Madrid, Celeste.

Andersen, N., 1923, *The Hobo. The Sociology of the Homeless Man*; trad. it. 1994, *Il vagabondo. Sociologia dell'uomo senza dimora*, Roma, Donzelli.

Anderson, B., 1983, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*; trad. esp. 1993, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, F. C. E.

Angeli, G., 1998, *Surrealismo e umorismo nero*, Bologna, il Mulino.

Appadurai, A., 1996, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press.

Arendt, H., 1957, *The Human Condition*; trad. esp. 1993, *La condición humana*, Barcelona, Paidós.

Arendt, H., 1961, *Between Past and Future: Six Exercises in Political Thought*, New York, The Viking Press; trad. esp. 1996, *Entre el pasado y el futuro*, Barcelona, Península.

Asbury, H., 1927, *Gangs of New York*; trad. esp. 2003, *Gangs de Nueva York*, Barcelona, Edhasa.

Asor Rosa, A., 1965 (1988), *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Einaudi.

Auerbach, E., 1946, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*; trad. esp. 1989, *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, México, F. C. E.

Augé, M., 1992, *Non-lieux*; trad. esp. 1992, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.

Bajtín, M.; trad. esp. 1989, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

Ballard, J., G., 1996a, *A User's Guide to the Millennium*; trad. esp. 2002, *Guía del usuario para el nuevo Milenio*, Barcelona, Minotauro.

Ballard, J., G., 1996b, *Introduzione*, en *Crash*, Milano, Bompiani.

Barth, J., 1967, *The Literature of Exhaustion*, en AA. VV. 2002, *Postmodernism and the Contemporary Novel*, ed. Nicol, B., Edinburgh, Edinburgh University Press.

Barthes, R., 1957, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil; trad. esp. 1988, *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI.

Bascetta, M., 1994, *Il feroce addio alla lotta di classe*, <<il Manifesto>>, 12 agosto.

Bateson, G., 1972, *Steps to an Ecology of Mind*; trad. esp. 1984, *Pasos hacia una ecología de la mente*, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé.

Bauman, Z., 1999a, *In Search of Politics*; trad. it. 2000, *La solitudine del cittadino globale*, Milano, Feltrinelli; trad. esp. 2001, *En busca de la política*, México, F. C. E.

Bauman, Z.; trad. it. 1999b, *La società dell'incertezza*, Bologna, il Mulino.

Beck, U.; trad. it. 2000, *I rischi della libertà. L'individuo nell'epoca della globalizzazione*, Bologna, il Mulino.

Bégout, B., 2002, *Zéropolis*; trad. it. 2002, *Zeropoli. Las Vegas, città del nulla*, Torino, Bollati Boringhieri.

Bellosta, M., 1990, *Céline ou l'art de la contradiction. Lecture de Voyage au bout de la nuit*, Paris, Presses Universitaires de France.

- Benedetti, C., 1998, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Benedetti, C., 1999, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli.
- Benedetti, C., 2002, *Il tradimento dei critici*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Benjamin, W., 1929, *Der Sürrealismus*; trad. it. 1977, *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, en *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi.
- Benjamin, W., 1939; trad. esp. 1971, *Sobre algunos temas en Baudelaire*, en *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa.
- Benjamin, W., 1942; trad. esp. 1971, *Tesis de filosofía de la historia*, en *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa.
- Benjamin, W., 2000, *Das Passagen-Werk*; trad. it. 2000, *I "passages" di Parigi*, Torino, Einaudi.
- Berlin, I., 1999, *The Roots of Romanticism*; trad. esp. 2000, *Las raíces del romanticismo*, Madrid, Taurus.
- Berman, M., 1982, *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*; trad. esp. 1982, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Madrid, Siglo XXI.
- Bhabbha, H., K., 1994, *The location of culture*; trad. it. 2001, *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi.
- Binni, L., 2001, *Potere surrealista*, Roma, Meltemi.
- Biondillo, G., 2001, *Pasolini. Il corpo della città*, Milano, Unicopli.
- Body-Gentrot, S., 2000, *The Social Control of Cities?*, Oxford, Blackwell.
- Body-Gentrot, S., 2001, *Les villes: la fin de la violence?*, Paris, Presses de Science Po.
- Bolter, D., Grusin, R., 1999, *Remediation. Understanding New Media*; trad. it. 2002, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini.
- Bonomi, A., 2000, *Il distretto del piacere*, Torino, Bollati Boringhieri.

Bourdieu, P., 1992, *Les regles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*; trad. esp. 1995, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.

Brancato, S., 2000, *Sociologie dell'immaginario*, Roma, Carocci.

Breton, A., 1930 (1963), *Second Manifeste du Surréalisme*, en *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard; trad. esp. 2002, *Manifestos del surrealismo*, Madrid, Visor Libros.

Calabrese, O., 1988, *L'età neobarocca*; trad. esp. 1989, *La era neo barroca*, Madrid, Cátedra.

Calvino, I., 1988, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*; trad. esp. 1990, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela.

Calvino, I., 1991, *Perchè leggere i classici*; trad. esp. 1993, *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets.

Campbell, C., 1987, *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*; trad. it. 1992, *L'etica romantica e lo spirito del consumismo moderno*, Roma, Edizioni Lavoro.

Campbell, J., 1999, *This is the Beat Generation. New York-San Francisco-Paris*; trad. it. 2001, *Questa è la Beat Generation*, Parma, Guanda.

Canevacci, M., 1994, *Sincretismi*, Genova, Costa&Nolan.

Canevacci, M., 1995, *Antropologia della comunicazione visuale*, Genova, Costa&Nolan.

Canevacci, M., 1999, *Culture eXtreme. Mutazioni giovanili tra i corpi delle metropoli*, Roma, Meltemi.

Carile, P., 1969, *Louis-Ferdinand Céline, un allucinato di genio*, Bologna, Patron.

Carile, P., 1974, *Céline oggi. L'autore del Voyage au bout de la nuit e di Rigodon nella prospettiva critica attuale*, Roma, Bulzoni.

Castells, M., 1996, *The Information Age: Economy, Society and Culture. Volume I: The Rise of the Network Society*; trad. esp. 1997, *La era de la información. Volumen I: La sociedad red*, Madrid, Alianza.

Castells, M., 1997, *The Information Age: Economy, Society and Culture. Volume II: The Power of Identity*; trad. esp. 1998, *La era de la información. Volumen II: El poder de la identidad*, Madrid, Alianza.

Castells, M.; trad. esp. 2003, *La galaxia internet*, Barcelona, Debolsillo.

Castells, M., Hall, P., 1994, *Technopoles of the World. The making of twenty-first-century industrial complexes*; trad. esp. 1994, *Tecnópolis del mundo. La formación de los complejos industriales del siglo XXI*, Madrid, Alianza.

Catucci, S., 1994, *Gli animali di Céline*, <<Rivista di Estetica>>, 3, XXXIV-XXXV.

Cesarani, R., 1997, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri.

Charyn, J., 1986, *Metropolis: New York as Myth, Marketplace and Magical Land*; trad. it. 1996, *Metropolis*, Milano, il Saggiatore; trad. esp. 1988, *Metrópolis*, Madrid, Júcar.

Chatman, S., 1978, *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*; trad. esp. 1990, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus.

Chevalier, L., 1969, *Classes laborieuses et classes dangereuses*, Paris, Librairie Générale Française.

Clifford, J., 1988, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*; trad. it. 1993, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri.

Codeluppi, V., 2000, *Lo spettacolo della merce. I luoghi del consumo dai passages a Disney World*, Milano, Bompiani.

Compagnon, A., 1998, *Le démon de la théorie. Littérature et sense commun*, Paris, Seuil.

Dal Lago, A., 1990, *Descrizione di una battaglia. I rituali del calcio*, Bologna, il Mulino.

Dal Lago, A., 1994, *Il conflitto della modernità. Il pensiero di Georg Simmel*, Bologna, il Mulino.

Daniele, D., 1994, *Città senza mappa. Paesaggi urbani e racconto postmoderno in America*, Alessandria, Dell'Orso.

Davis, M., 1990, *City of Quartz*; trad. esp. 2003, *Ciudad de cuarzo. Arqueología del futuro en Los Angeles*, España, Lengua de Trapo.

Davis, M., 1998, *Ecology of Fear*; trad. it. 1999, *Geografie della paura. Los Angeles: l'immaginario collettivo del disastro*, Milano, Feltrinelli.

Davis, M., 2002, *Dead Cities*, New York, The New Press.

De Giorgi, A., 2000, *Zero Tolleranza. Strategie e pratiche della società di controllo*, Roma, DeriveApprodi.

De Kerchove, D., 1997, *Connected Intelligence: the Arrival of the Web Society*; trad. esp. 1999, *Inteligencias en conexión: hacia una sociedad de la web*, Barcelona, Gedisa.

De Micheli, M., 1959, *Le avanguardie artistiche del Novecento*; trad. esp. 1979, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza.

Dery, M., 1996, *Escape Velocity – Cyberculture at the end of the century*; trad. esp. 1998, *Velocidad de escape: la cibercultura en el final del siglo*, Madrid, Siruela.

Desideri, P., 1995, *La città di latta*, Genova, Costa&Nolan.

Di Giacomo, G., 1999, *Estetica e letteratura. Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, Bari, Laterza.

Dragosei, F., 1999, *Letteratura e merci*, Milano, Feltrinelli.

Dragosei, F., 2002, *Lo squalo e il grattacielo. Miti e fantasmi dell'immaginario americano*, Bologna, il Mulino.

Eagleton, T., 1996, *The illusions of postmodernism*; trad. esp. 1997, *Las ilusiones del posmodernismo*, Barcelona, Paidós.

Elias, N., 1969, *Über den Prozess der Zivilisation*; trad. esp. 1988, *El proceso de la civilización*, Madrid, F. C. E.

Elias, N., 1989, *Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*; trad. esp. 1999, *Los alemanes*, México, Instituto Mora.

Engels, F., 1845, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*; trad. esp. 1979, *La situación de la clase obrera en Inglaterra*, Madrid, Júcar.

Enzensberger, H., M.; trad. it. 1991, *L'effetto Alka Seltzer*, en *Mediocrità e follia*, Milano Garzanti; trad. esp. 1991, *Mediocridad y delirio*, Barcelona, Anagrama.

Ferrero, E., 1995, *Postfazione*, en Céline, L-F, *Viaggio al termine della notte*, Milano, Corbaccio.

Ferroni, G., 1996, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi.

Foucault, M., 1975, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*; trad. esp. 1981, *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI.

Frisby, D., 2001, *Cityscapes of Modernity*, Cambridge, Polity Press.

Furet, F., 1978, *Penser la Révolution française*; trad. esp. 1980, *Pensar la Revolución Francesa*, Barcelona, Pterel.

Ghisi, G., 1975, *Introduzione*, en Huysmans J., K., *Controcorrente*, Milano, Garzanti.

Gibelli, A., 1998, *La grande guerra degli italiani*, Milano, Sansoni.

Godard, H., 1994, *Céline scandale*, Paris, Gallimard.

Goffman, E., 1959, *The Presentation of Self in Everyday Life*; trad. it. 1969, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, il Mulino; trad. esp. 1981, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu.

Gnoli, A., Volpi, F., 1997, *I Prossimi Titani. Conversazioni con Ernst Jünger*, Milano, Adelphi.

Graham, S., Marvin, S., 1996, *Telecommunications and the City. Electronic spaces, urban places*; trad. it. 2002, *Città e comunicazione. Spazi elettronici e nodi urbani*, Bologna, Baskerville.

Hall, P., 1988, *City of Tomorrow*; trad. esp. 1996, *Ciudades del mañana: historia del urbanismo en el siglo XX*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

Harvey, D., 1989, *The Urban Experience*; trad. it. 1998, *L'esperienza urbana. Metropoli e trasformazioni sociali*, Milano, il Saggiatore.

Hebdige, D., 1979, *Subculture. The meaning of style*; trad. it. 1990, *Sottocultura. Il fascino di uno stile innaturale*, Genova, Costa&Nolan.

Himanen, P., 2001, *The Hacker Ethic and the Spirit of the Information Age*; trad. it. 2001, *L'etica Hacker e lo spirito dell'informazione*, Milano, Feltrinelli; trad. esp. 2002, *La ética del hacker y el espíritu de la era de la información*, Barcelona, Destino.

Houellebecq, M., 1998, *Intervention*; trad. esp. 2000, *El mundo como supermercado*, Barcelona, Anagrama.

Ilardi, M., 1999, *Negli spazi vuoti della metropoli. Distruzione, Disordine, tradimento dell'ultimo uomo*, Torino, Bollati Boringhieri.

Ilardi, M., 2002, *In nome della strada. Libertà e violenza*, Roma, Meltemi.

Illuminati, A., 1992, *La città e il desiderio*, Roma, manifestolibri.

Isnenghi, M., 1989, *Il mito della Grande Guerra*, Bologna, il Mulino.

Izzo, D., 1996, *Teoria della letteratura. Prospettive dagli Stati Uniti*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.

Jameson, F., 1984, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*; trad. esp. 1991, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós.

Johnson, S., 2001, *Complessità urbana e intreccio romanzesco*, in AA. VV., *Il romanzo. Vol I: La cultura del romanzo*, ed. Moretti, F., Torino, Einaudi.

Jünger, E., 1931, *Die totale MobilMachung*; trad. esp. 1995, *La movilización total*, in *Sobre el dolor*, Barcelona, Tusquets.

Jünger, E., 1949, *Über die Linie*; trad. esp. 1994, *Sobre la línea*, in Jünger, E., Heidegger, M., *Acerca del nihilismo*, Barcelona, Paidós.

Kern, S., 1983, *The Culture of Time and Space 1880-1918*; trad. it. 1995, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, il Mulino.

Klein, N., 2000, *No logo*; trad. esp. 2002, *No logo*, Barcelona, Paidós.

Kracauer, S., 1971, *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat*; trad. it. 1984, *Il romanzo poliziesco*, Roma, Editori Riuniti.

Kristeva, J., 1980, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*; trad. esp. 1988, *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis F. Céline*, Buenos Aires – México, Siglo XXI.

La Capria, R., 2002, *Letteratura e libertà. Conversazioni con Emanuele Trevi*, Roma, Quirita.

Lamberti, E., 2000, *Marshall McLuhan*, Milano, Bruno Mondadori.

Landow, G., P., 1992, *HYPertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*; trad. esp. 1995, *Hipertexto: la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, Barcelona, Paidós.

Landowski, E., Marrone, G., 2002, *La società degli oggetti. Problemi di interoggettività*, Roma, Meltemi.

La Porta, F., 1995, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri.

Lasch, C., 1979, *The Culture of Narcissism*; trad. esp. 1999, *La cultura del narcisismo*, Barcelona, Andrés Bello.

Lehan, R., 1998, *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*, Los Angeles, University of California Press.

Léger, F., 1997, *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard; trad. esp. 1990, *Funciones de la pintura*, Barcelona, Paidós.

Lévy, P., 1994, *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*; trad. it. 1996, *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, Milano, Feltrinelli.

Lévy, P., 1995, *Qu'est-ce que le virtuel?*; trad. esp. 1999, *¿Qué es lo virtual?*, Barcelona, Paidós.

Lévy, P., 1997, *Cyberculture. Rapport au Conseil de l'Europe*; trad. it. 1999, *Cybercultura. Gli usi sociali delle nuove tecnologie*, Milano, Feltrinelli.

Loomba, A., 1998, *Colonialism/postcolonialism*; trad. it. 2000, *Colonialismo/postcolonialismo*, Roma, Meltemi.

Lotman, J., 1970; trad. esp. 1982, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.

Lukács, G., 1916; trad. esp. 1971, *Teoría de la novela*, Barcelona, Edhasa.

Lukács, G., 1935; trad. esp. 1966, *Balzac: Ilusiones perdidas*, en *Sociología de la literatura*, Barcelona, Península.

Lynch, K., 1960, *Image of the City*; trad. esp. 1998, *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili.

Lyon, D., 1994, *The electronic Eye. The Rise of Surveillance Society*; trad. esp. 1995, *El ojo electrónico: el auge de la sociedad de la vigilancia*, Madrid, Alianza.

Lyon, D., 2001, *Surveillance Society. Monitoring Everyday Life*; trad. it. 2002, *La società sorvegliata. Tecnologie di controllo della vita quotidiana*, Milano, Feltrinelli.

MacKenzie, E., 1994, *Privatopia: Homeowner Associations and the Rise of Residential Private Government*, New Haven and London, Yale University Press.

Maffessoli, M., 1997, *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, Paris, Librairie Generale Française.

Magris, C., 1971, *Introduzione*, en Kafka, F., *Il processo*, Milano, Mondadori.

Marrone, G., 2001, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi.

Marx, K., Engels, F., 1845, *Deutsche Ideologie*, trad. esp. 1972, *La ideología alemana*, Barcelona, Grijalbo.

McLuhan, M., 1964, *Understanding Media*; trad. esp. 1996, *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós.

Meyrowitz, J., 1985, *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behaviors*; trad. it. 1995, *Oltre il senso del luogo. Come i media elettronici influenzano il comportamento sociale*, Bologna, Baskerville.

- Mistura, S., 2001, *Il surrealismo di fronte alla psicoanalisi*, en AA. VV., 2001, *Figure del feticismo*, ed. Mistura, S., Torino, Einaudi.
- Moresco, A., 1999, *Il vulcano. Scritti critici e visionari*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Moresco, A., 2002, *L'invasione*, Milano, Rizzoli.
- Moretti, F., 1986, *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti.
- Moretti, F., 1987, *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi.
- Moretti, F., 1994, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica da Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi.
- Moretti, F., 1997, *Atlante del romanzo europeo*, Torino, Einaudi; trad. esp. 2001, *Atlas de la novela europea*, Madrid, Trama.
- Murray, F., 1981, *Céline*, Paris, Gallimard.
- Muzzioli, F., 2000, *Le teorie letterarie contemporanee*, Roma, Carocci.
- Muzzioli, F., 2001, *L'alternativa letteraria*, Roma, Meltemi.
- Orlando, F., 1973, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi.
- Ortega y Gasset, J., 1930 (1999), *La rebelión de las masas*, Barcelona, Editorial Optima.
- Park, R., E., Burgess, E., W., McKenzie R., D., 1939, *The City*; trad. it. 1999, *La città*, Torino, Ed. Di Comunita.
- Perec, G., 1974, *Espèces d'espaces*; trad. esp. 1999, *Especies de espacios*, Barcelona, Montesinos.
- Perniola, M., 1994, *Celebrare la città, <<Millepiani>>*, 2.
- Petrillo, A., 2001, *La città perduta. L'eclissi della dimensione urbana nel mondo contemporaneo*, Bari, Dedalo.
- Pischedda, B., 1994, *Come leggere Il nome della rosa di Umberto Eco*, Milano, Mursia.
- Purini, F., 2002, *Recinti duri, <<Gomorra>>*, 4.

Ragone, G., 1996, *Introduzione alla sociologia della letteratura*, Napoli, Liguori.

Ragone, G., 2000, *Il consumo e le forme letterarie*, en AA. VV., *La letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, ed. Asor Rosa, A., Torino, Einaudi.

Revelli, M., 2001, *Oltre il Novecento. La politica, le ideologie e le insidie del lavoro*, Torino, Einaudi.

Rifkin, J., 2000, *The Age of Access*; trad. esp. 2000, *La era del acceso: la revolución de la nueva economía*, Barcelona, Paidós.

Romano, M., 1996, *Città della letteratura*, Bologna, Clueb.

Rodriguez, J., C., 1999, *Dichos y escritos. Sobre "La otra sentimentalidad" y otros textos fechados de poética*, Madrid, Hiperión.

Schmitt, C., 1919, *Politische Romantik*; trad. it. 1981, *Romanticismo politico*, Milano, Giuffrè.

Sennett, R., 1977, *The Fall of Public Man*; trad. esp. 1978, *El declive del hombre público*, Barcelona, Península.

Sennett, R., 1990, *Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities*; trad. esp. 1991, *La conciencia del ojo*, Barcelona, Versal.

Sennett, R., 1994, *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*; trad. esp. 1997, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza.

Sennett, R., 1998, *The Corrosion of Character. The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*; trad. esp. 2000, *La corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Barcelona, Anagrama.

Simmel, G., 1903, *Die Großstädte und das Geistesleben*; trad. it. 1999, *Le metropoli e la vita spirituale*, Milano, Mondadori.

Simmel, G., 1911, *Die Mode*; trad. it. 1988, *La moda*, Milano, Mondadori.

Sinibaldi, M., 1994, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Roma, Donzelli.

Sofsky, W., 1996, *Traktat über die Gewalt*; trad. it. 1998, *Saggio sulla violenza*, Torino, Einaudi.

Soja, E. W., 2000, *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*, Oxford, Blackwell Publishers.

Taylor, W. R., 1992, *In Pursuit of Gotham. Culture and Commerce in New York*; trad. it. 1994, *New York. Le origini di un mito*, Venezia, Marsilio.

Vázquez Montalbán, M., 1994, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori.

Virilio, P., 1984, *L'espace critique*; trad it. 1998, *Lo spazio critico*, Bari, Dedalo.

Virno, P., 2001, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanea*, Roma, DeriveApprodi.

Volpi, F., 1997, *Il nichilismo*, Bari, Laterza.

Williams, R., 1973, *The Country and the City*; trad. esp. 2001, *El campo y la ciudad*, Barcelona, Paidós.

Zanini, P., 1997, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Milano, Bruno Mondadori.