

**CULTURA POSTMODERNA Y NARRATIVA ITALIANA  
NUNCA ME HE SENTIDO TAN BIEN, DE ROSSANA CAMPO**

**Mercedes ARRIAGA FLÓREZ**

Universidad de Sevilla

"La novela no es simplemente un género literario entre otros. La novela es el único género literario en devenir entre géneros literarios desde hace tiempo acabados y en parte muertos" (Bajtín, 1979: 445-446), afirmaba Bajtín, con la visión de futuro que lo caracterizaba, pero seguramente no imaginaba lo que iba a dar de sí el género en la postmodernidad: *Nunca me he sentido tan bien* de Rossana Campo es un buen ejemplo de ello. Se trata de una novela breve, como todos los productos culturales de los últimos años, que tienen que adecuarse a los ritmos acelerados de la vida postmoderna, y que se centra en una conversación ininterrumpida entre varias amigas, italianas que viven en París. Las protagonistas comentan, de forma desordenada y con numerosas interferencias, sus aventuras eróticas y extramatrimoniales, mientras se ponen moradas de comer pasta.

La trama está constituida por las diferentes historias que cada una va contando hasta que llega el momento en el que esas historias se cruzan, al descubrirse que tres de las amigas comparten el mismo hombre. Una trama lineal con final cruzado, de forma que el peso de la estructura de la novela recae por completo en la forma dialogada. La larga conversación se construye sobre dos de las figuras imprescindibles de la postmodernidad: el "exceso" la "superabundancia" (Baudrillard, 1988; Augé, 1996), aunque en este caso no se trata de acumulación de acontecimientos, sino de palabras. El

lenguaje de las protagonistas es deliberadamente femenino, construido con dos de los planteamientos universales acerca del habla femenina, es decir, más atención a las funciones afectivas en la interacción que los hombres y más flexibilidad estilística (Rivas Carmona, 2002: 51).

La novela empieza in medias res, sin ningún marco narrativo o descriptivo, imponiendo desde el principio al lector una velocidad que se apoya en un estilo casi telegráfico, que se come los artículos y los verbos de la frase, que procede por elipsis y sobreentendidos, y sobre todo, nos coloca en una situación sin antecedentes, ni explicaciones de ningún tipo. Una forma de desorientación del lector (otra figura postmoderna), que anuncia ya la desorientación de las protagonistas, su desterritorialización ideológica, que se apoya en un destierro físico: su condición de italianas emigradas a París.

*Esa listilla de mi amiga, Mónica, ha hecho otra de las suyas. Hora nueve y cuarenta y cinco de la mañana y ésa completamente histérica y agitada tiene ya una labia que te deja tumbada. Yo todavía en coma por el despertar pésimo, boca gorda, pensamientos alucinados, y ella gritando por el auricular: eh, cabezona, ¿dónde te has metido? ¿Qué estabas haciendo, marranadas?*

*Yo digo, Nada, dos ejercicios de danza del dragón...*

*¿¿QUÉÉÉ??*

*Repito: Danza del dragón.*

*Y ella: Danza del dragón, ¿ahora se llama así?*

*La voz agudísima se mete por la cabeza como una aguja, digo: haz como si no hubiera dicho nada, oye...*

*Ella dice: No, no, no, ahora me dices qué rábanos significa.*

*Yo: un método chino para poner en circulación las energías.*

*Y ella: Yo creía que el viejo sistema seguía siendo el mejor (Campo, 1999: 27)<sup>1</sup>.*

La falta de *incipit* narrativo no quiere decir que Rossana Campo no nos proporcione el elemento fundamental en torno al cual construye su novela, de hecho, la palabra clave aparece en la tercera

---

<sup>1</sup> La traducción castellana es de Pablo Zamora en la edición bilingüe CAMPO, R., *Nunca me he sentido tan bien*, Diego Martín, Murcia, 1999.

línea y es “labia”. Un término que desvela cuatro elementos importantes:

Uno, quiénes van a ser las protagonistas: un grupo de mujeres, porque, como se sabe, hablar demasiado y de cosas personales e intrascendentes es una “virtud” verosímil en personajes femeninos y absolutamente inverosímil en personajes masculinos.

Dos, nos proporciona inmediatamente el registro lingüístico de la novela, que va a ser coloquial o conversacional, teñido de formas juveniles jergales, y comodines lingüísticos, típicos de una tribu urbana.

Tres, nos coloca inmediatamente ante un ritmo rápido que se mantendrá hasta el final.

Cuatro, nos proporciona la clave de la literariedad, que se apoya por completo en la elección y acomodación de las palabras. La narración se arrincona para dar paso a un largo discurso en el que las diferentes voces se superponen entre sí, se interrumpen, se comentan, se preguntan y se contestan, proporcionando cadenas discontinuas de frases. La entonación juega un papel importante en la novela: palabras con mayúsculas con cuatro signos interrogativos y cuatro exclamativos, abundantes puntos de suspensión, que indican que el tono es un poco más alto, y enfático de lo acostumbrado y que las protagonistas no se encierran en seguridades, sino que quedan suspendidas en esa desorientación de quien no puede o no quiere terminar la frase.

*Venga, venga, basta ya, ¿cuándo has vuelto, eh? Hace tiempo que has vuelto, no te hemos visto el pelo, eh.*

*NO, volví ayer, digo yo.*

*¿Te has ido de vacaciones? ¿a la India?*

*Aaaaahhh... ya sabes todo, entonces.*

*Tengo mis informadores, dice ella.*

*¿Quién te lo ha dicho?*

*Mónica cambia de tema y dice: ¿Y ahora qué rábanos estás haciendo?*

*Miro por la ventana fuera, digo.*

*¿Por la ventana fuera? Repite ella.*

*Hay un cielo para pegarse un tiro, hoy eh. París es insoportable cuando está así. Con el cielo grisillo, triiiisteee...*

*Bueno, entonces te has equivocado de ciudad, porque el cielo aquí está así diez meses al año. Quizás once.*

*Claro que el cielo italiano es otra cosa, eh.*

*Sí, dice ella.*

*Yo digo que a Italia en cielo, mira...no le gana nadie.*

*Quizás como máximo México, sí.*

*Sí, y la pizza, y las canciones y la mamá... ¡EY! ¿PERO DÓNDE VIVES? Oye, olvídate de este rollo, tengo cosas que contarte. Déjate de cielo gris y cielo azul. Tengo un montón de cosas que decirte. (Campo, 1999: 29).*

Como diría Roland Barthes en esta novela todo “sucede en el lenguaje”, el placer del texto se coloca “en la enunciación y no en la sucesión de enunciados” (Barthes, 1975: 12). Es decir, lo importante no es lo que se cuenta, sino las palabras con las que se cuenta. El tema de la infidelidad femenina, no es un tema nuevo, pero el lenguaje que Rossana Campo utiliza para contarla sí lo es, porque utiliza modismos típicamente masculinos.

*Tú hablas como un hombre, dice Betty.*

*¿Y por qué tendría que hablar como una mujer?*

*Claro, todas las cosas sin paranoia se las han quedado para sí, los hombres, a nosotras nos han dejado lo peor, digo yo un poco al estilo Betty Frieman vieja manera. (Campo, 1999: 142-143).*

Más adelante volveré sobre este punto de la masculinización de las protagonistas. Ahora quiero detenerme todavía en la cuestión del lenguaje y de la forma dialogada del texto, porque hay otra cuestión que me interesa resaltar. El discurso es siempre “en vivo y en directo”, donde todo sucede en tiempo real, o mejor dicho, en el tiempo real en el que se cuenta. De hecho es el discurso el que conduce a la solución de la trama: si no hubieran contado sus vidas no habrían descubierto el triángulo amoroso en el que se van a ver implicadas, aunque después se convierte en un cuadrado, y es un descubrimiento que sucede en ese momento, en el momento del contar. El lenguaje actúa como un fetiche (en sentido freudiano) negando la diferencia entre discurso y

realidad. La realidad material que se proyecta en el lenguaje confirma que en nuestros tiempos lo más importante es hablar, como sostiene Eagleton (1998: 31), y por otra parte proyecta en el espacio de la palabra una utopía: el hecho de que las mujeres lleguen a comportarse y razonar como los hombres.

El predominio del discurso nos conduce a otro elemento narrativo, que es el uso del presente como tiempo por excelencia de la novela, en consonancia con la estética postmoderna que aborrece la profundidad y la perspectiva. Los relatos retrospectivos de cada una de las amigas sirven para ilustrar la carrera de “chicas malas”, que justifica su filosofía cínica en el presente:

*Entré en barrena, empecé a pensar en esta historia mía, desde niña, cuando no iba a clase para irme por ahí con mi amiga, mi amiga del alma, se llamaba Annamaria, estaba gorda como una foca, yo estaba chupadísima.*

*Un clásico, dice Nadia.*

*Madre mía qué colgadas que estábamos, sigue Lucia ya imparable en su monólogo exterior, dice: Todo el día mirábamos a los chicos, íbamos a pasear bajo los soportales y no hacíamos otra cosa que comérmolos con los ojos a los chicos. Además fumábamos a escondidas, nos maquillábamos como locas, yo llevaba unas barcas que tenían una altura de catorce centímetros, joder todavía me acuerdo de ellas, una cosa horrible, arriba los vaqueros, con una chapa de madera, y en la chapa de madera había grabado cosas, I love you, cosas de ese tipo. (Campo, 1999: 193).*

El plano del presente es una estructura reticular, laberíntica (Villani, 1993: 39), donde se plasman las diferentes modalidades de expresión de la subjetividad de las protagonistas. Una subjetividad que está hecha de multiplicidad, de trasformismo camaleónico (Virilio, 1993: 70), de trasvaloración de todos los valores, incluso de cinismo. Los dos temas fundamentales del universo femenino: el amor y la felicidad están vistos desde una perspectiva masculina y postmoderna, es decir, siguen el principio de “ya veremos”, inventado por Zygmunt. Dicho principio rechaza los proyectos de por vida, las relaciones duraderas, las alianzas eternas, las identidades inmutables (Beck, 2000: 6).

*Os estáis preguntando todas cómo tiene que funcionar un ligue, sigue Mónica, cómo os tenéis que comportar para que funcione bien, y ¿no habéis pensado nunca en hacer de modo que sea vuestra vida la que funcione? Siempre pensando en los ligues, qué hago para conquistarlo, qué hago para seguir teniéndolo, qué hago para que deje a la otra. Nunca se os ha pasado la idea de preguntaros ¿qué puedo hacer para hacerme feliz? ¿Para tener el máximo de alegría sin machacarme? [...]*

*Os digo una cosa y termino con esto, yo me he dado cuenta de que cuando vivo a mi modo, sin respetar las reglas de los demás, sin tratar de hacer lo que en general se piensa que es justo, o que todo el mundo hace, las cosas van muy bien, y estoy como los ángeles! (Campo, 1999: 142-143).*

La ausencia de límites, el desbordamiento de los deseos y de las barreras sociales producen lo que Emile Durkheim (1969), define como “anomia” y que Sloterdijk (1992) llama la “razón cínica”. En la novela de Rossana Campo también el personaje femenino ha descubierto la comodidad del doble juego, (y digo también porque los personajes masculinos ya lo habían descubierto hace tiempo), construyendo su modelo de hombre ideal con los fragmentos de diferentes hombres reales:

*Yo sí, lo quiero, me produce ternura. Cuando está de buenas es incluso simpático, y me gusta como lo hace. Está claro que las variaciones no son su fuerte, pero me gusta. Y después me enamoro también de otros tíos con los que me enrolló, sin embargo no tengo ninguna gana de echar por tierra el matrimonio o huir a México con un amante como en las telenovelas, porque sé que todo amante que se transforma en marido se vuelve un marido. (Campo, 1999: 141).*

Hay otra cuestión con respecto al presente, y es que funciona como elemento desconsagrador con respecto al pasado (aunque sea reciente) de las historias que se van contando. El fragmento más significativo es cuando Nadia cuenta que estaba en la cama con un amante y, sin previo aviso, llega su marido. La historia se hace trágica pero el presente del discurso que la comenta le quita cualquier carga dramática. Lo terrible de la situación no impresiona absolutamente a

las amigas que siguen comiendo como si nada. Para Polhemus esta mezcla de situaciones comunica “fragmentación, eclecticismo, posibilidades sincréticas, fractura entre significado y significante” (1995),

*Yo le decía: mierda mañana llega Gajanan. Me cago en la leche, ¿qué le digo? Y él: dile lo que te salga de las pelotas. Estaba de un mal! Para resumir, me quedo durmiendo un rato sólo por la mañana. A las diez me suena el teléfono, una voz que tengo que haber oído ya en alguna parte, pero en este momento no recuerdo dónde, dice frases como: aeropuerto, estoy a punto de llegar, cosas de este tipo.*

*Madre de Dios, el indio! Dice Ale.*

*¿y tú qué le dijiste? Pregunta Valeria.*

*Qué quieres que le dijera, decía sí, sí, sí...después me incorporé en la cama y dije: ¿YA HAS LLEGADO? Me metí en el baño y me duché con agua fría, tened presente que Gimmy estaba todavía en la cama medio comatoso. Yo estaba hecha estiércol, tenía náuseas, un dolor de cabeza. Intenté despertarlo. El intentó abrir un ojo, le habían puesto la cara como un mapa. Lo levanté, traté de vestirlo, le decía: Gimmy va a llegar Gajanan, dentro de poco está aquí. Gimmy lo siento un montón, pero ¿vas a poder salir? El emitía sonidos inarticulados, de vez en cuando soltaba algún taco. Y yo: ¿te llamo un taxi? Terminó de una forma muy asquerosa tengo que decir.*

*¿me pasas un poco más de pasta? Pregunta Mónica.*

*¿Más? Dice Betty.*

*¿Ha salido buena, no? Insiste Ale sin obtener respuesta.*

*Yo quisiera un poco más de vino, digo yo (Campo, 1999: 107).*

El eterno presente se anuncia también en las dos citas que figuran al principio de la novela, frases de por sí provocadoras, pero sobre todo por su colocación próxima, visto que saldan la distancia entre la filosofía griega y el rock. La primera, de Aristófanes, dice: “No hay cosa más indomable que la mujer, ni tan si quiera el fuego: no hay bestia tan descarada”, la segunda, de Gianna Nanini, cantautora de rock italiana apostrofa: “Las mujeres como yo se han puesto el body de flores para que los tiempos sean mejores”.

Ambas citas desvelan desde el principio el carácter de los personajes de la novela: mujeres descaradas que hablan de su sexualidad y de sus infidelidades conyugales con toda libertad, mujeres que dicen tacos, mujeres que se mueven por la ciudad a altas horas de la noche, mujeres que cuentan chistes verdes, mujeres que cenan solas, beben un poco más de la cuenta, sueltan eructos, se dan de tortas por los hombres, pero también mujeres de clase media, con una cultura media o superior que intentan por todos los medios despojarse de toda trascendencia, tirar por la borda su cultura. De hecho la intertextualidad de la novela, es decir, las citas de autoras o las referencias a otros sistemas culturales se mezclan con referencias a la astrología de las revistas del corazón o a las recetas de cocina. La intrascendencia postmoderna es más verosímil en los personajes femeninos.

*Aquí estamos de verdad montando unos líos tremendos, dice Mónica.*

*Todo es culpa de Venus en Escorpión, puntualizo yo.*

*Tú siempre sales con estas chorradas del zodiaco, dice Nadia.*

*Gracias, eh, de todas formas es cierto.*

*¿Qué es cierto?*

*Venus en Escorpión. (Campo, 1999: 199).*

Se trata de una forma de banalizar la cultura superior o de elevar mundos subculturales, típica de la estética postmoderna, donde cualquier material vale y todo se coloca en el mismo plano.

En la intertextualidad destacan dos fuentes: la cinematografía y la literatura feminista. Las referencias al cine siguen la misma línea erótica y descarada de los relatos personales, con el añadido del chismorreo:

*Bueno, realmente un buen animal analfabeto, dice Mónica.*

*Sí, pero yo con uno así no sabría de qué hablar, mantiene Betty.*

*Y de qué hay que hablar. Mejor hacer (Es Nadia quien dice esto).*



*Ale interviene: ¿Sabes qué hace que me venga a la mente? Me viene a la mente el magnifico Harvey Keitel en Lecciones de piano.*

*Yo digo: ¿Ah, por qué, en Bad lieutenant estaba mal?*

*¿Qué me vas a decir ahora, que es mejor un analfabeto?*

*Claro que no, qué me importa, es un decir, a veces puede ser mejor uno que nunca ha abierto un libro pero que hace que te mees de risa, no.*

*O que hace que se te vaya la cabeza en horizontal, puntualiza Nadia (Campo, 1999: 89).*

Si las referencias al cine, por una parte, hacen referencia a la fábrica de los sueños, con una buena dosis de no diferenciar entre el plano de la ficción y de la realidad, por otra, ponen de manifiesto la materialidad del cuerpo de las protagonistas, la diferencia sexuada del sujeto de la enunciación, la encarnación del sujeto, el cuerpo sexual que desea, pero también los estereotipos heredados, los condicionamientos y su trasgresión.

En cambio, las referencias a la literatura feminista están desprovistas de toda autoridad y cargadas de ironía. Este uso se corresponde a una especie de “minimalismo” ideológico, que reduce los logros del feminismo a una anécdota, considerando la lucha por la igualdad como algo trasnochado. Se insinúa de nuevo esa desorientación de la que hablábamos, la falta de un proyecto, el rechazo de una ideología que comprometa a la acción.

*Siempre obsesionadas con el peso nosotras las mujeres, digo yo con el tono de Mary Woolstonecraft de los años nuevos (Campo, 1999: 83)*

*Yo digo: si aprendiéramos a considerar el hecho de que no hay ningún brazo en el que apoyarnos, sino que andamos solas y que tenemos que estar en relación con la realidad (cuando no estoy borracha me salen bien las citas de la vieja Virginia Woolf) (Campo, 1999: 211).*

El descaro de las protagonistas nos conduce a la superficialidad y frivolidad, dos de los desvalores de lo postmoderno, según Margarita Ganeri (1998: 7), pero al mismo tiempo dos de los desvalores que caracterizan el mundo femenino tradicional. Las

protagonistas sufren uno de los “vicios sociales” de los años dos mil, es decir "falta de pudor" como lo llama el filósofo italiano Umberto Galimberti, y que consiste en dar prioridad a la apariencia sobre el ser, y en convertir la vida privada en propiedad común. Contar los detalles más íntimos, por otra parte, es una de las tendencias de nuestra sociedad del espectáculo, donde “no hay nada que esconder, porque no hay nada de qué avergonzarse” (Galimberti, 2002: 41), es más, exhibirse proporciona una fuerza de atracción para los demás:

*Ralph me coge en brazos y subimos las escaleras así. Nada más entrar empezamos a hacer el amor. Sin parar.*

*¿TODA LA NOCHE? Pregunta Mónica visiblemente muerta de envidia. Hasta el alba, proclama Lucia.*

*¡Qué pasote!*

*¿Y en Jean-Claude ya no pensabas?*

*¿Cómo te sentías?*

*La amiga Lucia explica: Como se siente cualquier mujer a la que se lo hacen numerosas veces.*

*¿Es decir?*

*Muy alucinada y dichosa!*

*¡Mecachis en diez! Exclama una servidora perdiendo su tono de suficiencia habitual.*

*Y aún hay más, dice ella para terminar de darnos la puntilla, nos despertamos a las dos de la tarde, desayuno en la cama y después ducha juntos (Campo, 1999: 175).*

La exhibición se produce por completo en el lenguaje y el hecho de que se produzca en un grupo le concede un carácter ritual. La autorrepresentación de cada una de las amigas es un juego, donde la persona no es protagonista, sino participante (Ardissonne, 1998: 31). Lyotard cuando habla de las relaciones sociales en lo postmoderno, pone el acento en la descomposición de las grandes narraciones y en la naturaleza de juego lingüístico de toda relación social, es decir, insiste en que la comunicación tiene una vertiente agonística (Lyotard, 1981: 35). Esta vertiente competitiva parece encajar también mejor en los personajes femeninos que tienen que “luchar” para conseguir un hombre.

*Yo la abrazo fuerte y pienso que hubo días en que era de verdad mi amiga del alma. Nadia, y que aunque ya casi no nos*

*vemos pienso que todavía lo es. Extraña cosa la amistad femenina* (Campo, 1999: 137).

Las protagonistas se comportan y hablan como hombres, pero al final se comportan como mujeres, con “deslealtad”. No sólo se trata de la caída de los valores y de la solidaridad, del triunfo del egoísmo y egotismo postmoderno, sino de algo mucho más antiguo y enraizado con la concepción de la naturaleza profunda de la mujer, que desde las primeras escrituras se nos revela como “engañadora”. Claro que en este caso las únicas engañadas son las mismas protagonistas: personajes femeninos sin profundidad psicológica, ni sentimental, cuya identidad está definida por la incapacidad de juzgarse críticamente, que acaban descubriéndose víctimas de sus propios planteamientos de vida disoluta. De hecho Betti, una de las amigas, está esperando un hijo de Gianni, el marido de Ale y amante de Nadia.

*Joder cómo has podido, dice Ale, somos amigas desde hace una eternidad, con todos los hombres que hay por ahí, justo de mi hombre te tenías que quedar embarazada, pero leche, pero joder.*

*Cómo has podido, repite Betti, con mi hombre* (Campo, 1999: 204-205).

“Sentirse” se convierte en una actitud transitoria pero definitiva, porque según Aldo Bonomi, en la postmodernidad “sentirse” ya no es una cuestión privada, sino un “código de la comunicación en el intercambio social” (Bonomi, 1993: 91).

*Te enseñan que trabajando se te quitan las paranoias, muchas gracias, pierdes la bola, y se te quita todo.*

*Yo no trabajo, añade Mónica, sin embargo voy a pasear por los parques, voy al cine, al teatro, leo, suelto chorradas con las amigas, lo hago... y francamente ¡Nunca me he sentido tan bien!* (Campo, 1999: 145).

“Sentirse bien” se constituye en estereotipo, reflejo de una vida de libertad donde nada conduce a un cambio verdadero. Una vida que se mueve “en el circuito de lo alternativo simulando una forma de cambiar que no es otra cosa que el simulacro de un cambio” (Bonomi, 1993: 103). Si el comportamiento “de palabra” de las protagonistas es

absolutamente masculino, ya que lejos de disfrazarse, es explícito, violento, directo, sin caer en sentimentalismos ni eufemismos (Violi, 1991: 82), el comportamiento “de obra” es completamente femenino. Las amigas hablan como hombres, pero actúan como mujeres, y en el fondo nada parece cambiar en la concepción de lo “eterno femenino”, salvo un nuevo *look* externo, un cambio de imagen que no afecta a lo sustancial, aliñado con una buena dosis de ironía y de humor. Lo cual no es poco para sembrar la duda entre los lectores/as sobre la inmutabilidad de lo femenino.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARDISSONE, G. (1998). *Il Postmoderno*. Milán: Xenia.
- AUGÉ, A. (1996). *El sentido de los otros*. Barcelona: Gedisa.
- BAJTÍN, M. (1979). *Estética e romanzo*. Turín: Einaudi.
- BARTHES, R. (1975). *Il piacere del testo*. Turín: Einaudi.
- BAUDRILLARD, J. (1988). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.
- BECK, U. (2000). *I rischi della libertà. L'individuo nell'epoca della globalizzazione*. Bolonia: Il Mulino.
- BONOMI, A. (1993). "L'enigma della moltitudine". En *Geofilosofia. Il progetto nomade e la geografia dei saperi*, 55-76. Milán: Mimesis.
- CAMPO, R. (1999). *Nunca me he sentido tan bien*. Trad. de Pablo Zamora. Murcia: Diego Marín.
- DURKHEIM, E. (1969). *Il suicidio*. Turín: Einaudi.
- EAGLETON, T. (1998). *Le illusioni del postmodernismo*. Roma: Editori Riuniti.
- FOUCAULT (1988). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- GALIMBERTI, U. (2002). "I Nuovi vizzi: la spudoratezza. Il Mercato dell'intimità". *La Repubblica*, 24 agosto.
- GANERI, M. (1998). *Postmodernismo*. Milán: Editrice Bibliografica.
- LYOTAR, J F. (1981). *La condizione postmoderna*. Milán: Feltrinelli.
- RIVAS CARMONA, M. M. (2002). “Observando el lenguaje desde la perspectiva de género”. En *Realidad de mujer. La tarea de*

- observar desde la perspectiva de género*, 18-51. Oviedo: Septem ediciones.
- SLOTERDIJK, P. (1992). *Critica della ragion cínica*. Milán: Garzanti.
- VILLANI, T. (1993). "Verità e divenire. Atturalità e necessità del nomadismo". En *Geofilosofia. Il progetto nomade e la geografia dei saperi*, 37-51. Milán: Mimesis.
- VIOLI, P. (1991). *El infinito singular*. Madrid: Cátedra.
- VIRILIO, P. (1993). "Utopia o teletopatia?". En *Geofilosofia. Il progetto nomade e la geografia dei saperi*, 55-76. Milán: Mimesis.