

## Capítulo cuarto

# De fabulam narrando: las ciudades literarias

*Donde se someten a un estudio cuidadoso las ciudades que se construyen en el discurso literario, tanto fantástico como realista, y el autor se muestra esperanzado de que esta indagatoria llegue pronto a su fin.*



*“Cuando se hizo experto en el uso y manejo de sus instrumentos, tuvo una noción del espacio que le permitió navegar por mares incógnitos, visitar territorios deshabitados y trabar relación con seres espléndidos, sin necesidad de abandonar su gabinete.”*

Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*

Cuenta Ítalo Calvino que era Fedora una metrópoli de piedra gris. Pétreo la ciudad. Gris el crepúsculo. La ciudad con un centro y allí un palacio de metal con una esfera de vidrio en cada aposento. Enjambre de ciudades imaginarias: mirando el interior de cada esfera se ve una ciudad azul que es el modelo de otra Fedora. Azul- la duplicación. Son las formas que la ciudad hubiera podido adoptar si, por una u otra razón, no hubiese llegado a ser como hoy la vemos. Fedora ciudad escanciada por el ojo azul de la imaginación. He allí al narrador primordial: *Hubo en todas las épocas alguien que, mirando a Fedora tal como era, imaginó el modo de convertirla en ciudad ideal.* Rancia tradición la del fabulador a quien los entes de realidad le hacen morisquetas y le niegan el ditirambo: *pero mientras construía su modelo en miniatura Fedora ya no era la misma de antes y lo que hasta ayer había sido su posible futuro ahora sólo era un juguete en una esfera de vidrio.* Fedora ha restituido en Museo el palacio de las esferas y así, cada quien, al influjo de su deseo, visita y juega, baila y escoge la ciudad de sus sueños para esa tarde de abril, a la sombra azul del sauce de la memoria, *y la contempla imaginando que se refleja en el estanque de las medusas que debía recoger las aguas del canal (si no*

*lo hubiesen secado), que recorre subido a lo alto del baldaquín la avenida reservada a los elefantes (ahora proscritos de la ciudad), que se desliza a lo largo de la espiral del minarete en caracol (que no volvió a encontrar su base desde donde se levantaría).*

Y he ahí que en ese vasto texto que es el mapa de tu imperio, *oh Gran Jan, deben encontrar su sitio tanto la gran Fedora de piedra como las pequeñas Fedoras de las esferas de vidrio.* Ciudades descomunales confinadas en cuentas de vidrio, como el ojo azul del deseo. *No porque todas sean iguales sino porque todas son sólo supuestas. La una encierra todo lo que se acepta como necesario cuando todavía no lo es; las otras lo que se imagina como posible y un minuto después deja de serlo.* (Cf. Calvino, 1997, 45-46)

Acépteme con indulgencia el amable lector este juego textual con una de las fuentes de interlocución primordiales que tiene esta investigación. El cometido, sólo este: jugar al conarrador de fábulas, así como en las *Mil y una noches*, en el *Libro de las maravillas del mundo* o en las *Ciudades invisibles*. La metáfora espero que sea sugerente: la fabulación como matryoshkas rusas, la narración como cajas chinas, como el relato borgeano, el texto dentro del texto, el mapa que contiene el mapa del mapa, en fin la *poiesis* imaginaria como anidación y despliegue.

\*\*\*

Esta sección está dedicada, entonces, al estudio de las ciudades literarias. Recordaré, como bien lo sabe el lector, que hay una amplia franja de ciudades imaginarias que se encuentran construidas discursivamente en la literatura.

El texto literario elabora ficciones que han instituido a lo largo de la historia de la literatura subgéneros tales como lo *fantástico*, lo *extraño*, lo *mágico* y lo *sobrenatural*<sup>91</sup>, los cuales forman un polo frente a la otra vertiente que comprende el *realismo*, el *verismo* y el *naturalismo*. Tradicionalmente a esas corrientes se les entiende como antagónicas, ya que la primera se dedicaría a escribir sobre fenómenos irreales y la segunda, por el contrario, busca narrar la realidad social y natural con la mayor fidelidad posible. Sin embargo, recordaré que a partir de una *semántica de la imaginariadad* se puede argumentar que ambas polaridades están cohesionadas por la *poiesis* ficcional, es decir, que los dos mundos narrativos, en mayor o menor grado, son *ficticios* o bien, productos de la ficción, y son posibles únicamente a partir de un conjunto de recursos imaginarios esenciales. Veamos algunos detalles.

#### §14. Ciudades ilusorias

Existe un tipo de ciudades y lugares imaginarios que pertenecen a esa polaridad que incluye lo *fantástico*, lo *extraño*, lo *mágico* y lo *sobrenatural* —conjunto narrativo al que me referiré como lo *ilusorio*. Las ciudades imaginarias de ese subgénero, utilizan elementos de los escenarios reales pero, a diferencia del realismo, los articu-

lan de forma caprichosa, anómala, o bien, manteniéndolos intactos son utilizados como telón de fondo para el desarrollo de escenas y eventos de naturaleza ilusoria. De tal modo que lo usual no es que el relato sea enteramente ilusorio, por el contrario, lo ilusorio surge como anomalía en un mundo regido por una legalidad normal. Este es el recurso más extendido en ese tipo de narrativa. Cuando en el párrafo §12 explicaba que el modelo escenográfico puede presentar escenarios realistas, anómalos y fantásticos, me estaba refiriendo a las posibilidades de los subgéneros mencionados anteriormente, pero debe quedar claro que los dos últimos tipos de escenarios son menos abundantes en literatura.

El evento fantástico sucede, entonces, de acuerdo con Todorov “En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros”, en este tipo de mundo conocido “se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar” (1987, 24). De tal modo que “El que percibe el acontecimiento, debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra.” (24) De este modo, lo fantástico se produce como “la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”, y resulta de la incertidumbre que produce un hecho inexplicable, que bien se lo podría explicar atribuyéndolo a lo ilusorio o a lo real. De tal modo que “En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso.” (24) Para Todorov, entonces, el género fantástico está definido por tres características: (a) “En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados.”; (b) “Luego,

91 Textos como los de Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, o el de Antonio Risco et al, *El relato fantástico*, me servirán de base para realizar precisiones importantes en el subgénero fantástico. También en la *Antología de la literatura fantástica*, Adolfo Bioy Casares, introduce una serie de anotaciones de interés. La clasificación de los géneros asociados a lo fantástico tiende a mostrar pequeñas variaciones nominales, de tal modo que, por ejemplo, en el texto de Risco se habla de lo *mágico* y lo *extranatural*, mientras que en el de Todorov, se refiere a lo *maravilloso* y a lo *sobrenatural*. Pareciera que se trata de términos sinónimos.

esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo [que], el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra..."; (c) "Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación 'poética.'" (30) Lo antedicho se refiere a las características generales del subgénero de lo fantástico, sin embargo —como bien sabe el lector—, lo que aquí me interesa es caracterizar las matrices narrativas en donde tienen lugar los escenarios de las ciudades imaginarias de tipo ilusorio. Como veremos, a lo largo de este capítulo, tras el estudio de estas caracterizaciones, procederé a evaluar la hipótesis que subtiende a este estudio, es decir, la que homologa las ciudades ficcionales o ilusorias, las ciudades utópicas y las historiadas. Aclarado lo anterior, detallaré una serie de propiedades narrativas y escenográficas que presentan ciertas ciudades imaginarias ilusorias que he elegido para su comentario. Veamos.

Como destacué anteriormente, la mayor parte de los relatos fantásticos recurren a narrar escenarios de tipo realista o mimético en los que ocurren eventos fantásticos. Pocos relatos tienden a plantear escenarios urbanos completamente ilusorios y, a lo sumo, éstos se narran a partir de escenarios convencionales. De modo tal que el escenario ilusorio, generalmente, es producto de una segunda relación al interior del relato.

Me detendré en algunos relatos en los que aparecen ciudades imaginarias ilusorias y analizaré sus características escenográficas, así como la forma en que el narrador construye o articula narrativamente tales ciudades.

En el relato *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* —dividido en dos partes y una posdata— Borges, respetando la convención narrativa del subgénero fantástico, inicia la narración de su descubrimiento de Uqbar describiendo un escenario convencionalmente realista: se encuentra con Bioy Casares en una quinta alquilada de la calle Gaona, en Ramos Mejía. El hallazgo de Uqbar se produce incidentalmente por la rememoración que realiza Casares de ese sitio leído por él en una versión anómala de la *Anglo-American Cyclopaedia*, al traer a colación que uno de los heresiarcas

de Uqbar "había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres" (2000b, 14). La secuencia misteriosa se inicia cuando no se encuentra la entrada correspondiente a Uqbar en otras versiones de la misma enciclopedia, ni en otro tipo de documentos autorizados. Sin embargo, Casares le muestra al narrador el volumen XXVI de la *Anglo-American Cyclopaedia* de su pertenencia, en la que aparece la entrada, aunque no figura en el índice alfabético de la misma. Cuando leen el artículo corroboran el pasaje recordado por Casares y cotejan una serie de datos sobre Uqbar que, aunque la narración es muy verosímil y convencional, no obstante presenta una serie de imprecisiones. Así, el artículo "parecía precisar las fronteras de Uqbar, pero sus nebulosos puntos de referencias eran ríos y cráteres y cadenas de esa misma región" (16); o bien, sólo se reconocen tres nombres geográficos que aparecen ambiguamente interpolados en el texto. Luego, introduce un elemento que explotará en la segunda parte, me refiero a la primera referencia a Tlön. Lo que se produce cuando destaca que la nota de la enciclopedia tenía un único rasgo memorable: "anotaba que la literatura de Uqbar era de carácter fantástico y que sus epopeyas no se referían jamás a la realidad, sino a las dos regiones imaginarias de Mlejnas y de Tlön..." (17). De tal modo que Tlön se enuncia como relato de Uqbar, y, a la vez, Uqbar es relato del volumen espurio de la *Anglo-American Cyclopaedia*. Un verdadero juego de matryoshkas rusas.

En la segunda parte cuenta de qué manera llega a sus manos un libro que se trata del volumen XI de la primera enciclopedia de Tlön (*A First Encyclopaedia of Tlön. Vol XI. Hlaer to Jangr*). Ya no se trataba de la historia del falso país Uqbar, conocido dos años atrás, sino que "ahora tenía en mis manos un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas, con sus emperadores y sus mares, con sus minerales y sus pájaros y sus peces, con su álgebra y su fuego, con su controversia teológica y metafísica..." (2000b, 20)

A estas alturas del relato el autor ya tiene el entramado básico para proceder a describir la

ciudad imaginaria ilusoria de Tlön, la que describe muy sucintamente como aquella que tiene “tigres transparentes y torres de sangre”, con lo cual nos impone un escenario fantástico que, aunque exiguo, genera expectativas en el lector. Seguido a ello, el autor se extiende en la descripción del “concepto del universo” de Tlön y múltiples aspectos filosóficos, lingüísticos, estéticos, geométricos y ontológicos, en esta suerte de planeta berkeleyano/humano: en Tlön las cosas propenden a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente; además, la “percepción de una humareda en el horizonte y después del campo incendiado y después del cigarro a medio apagar que produjo la quemazón es considerada un ejemplo de asociación de ideas” (25). El juicioso lector recordará con afecto el memorable pasaje en el que se afirma que “Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos.” (26) Con ello, Borges enuncia todo un programa de discusión filosófica.

En la posdata nos enteramos de que se logró descubrir la enciclopedia completa de Tlön en cuarenta volúmenes –proyecto de una sofisticada secta internacional– y que se pronostica que en los próximos cien años se descubrirán los cien tomos de la segunda enciclopedia de Tlön. La estrategia narrativa de Borges, como vemos, consiste en plantear la descripción de la ciudad imaginaria ilusoria de Tlön en un nivel diferido: aquel que el narrador encuentra descrito en el tomo de la enciclopedia hallado –el que a su vez ya ha sido enunciado en la entrada de Uqbar que se encontraba en el texto anómalo de la *Cyclopaedia*. No obstante realiza un juego narrativo que tiende a romper el orden causal de esos niveles. Por un lado cuenta que la princesa de Faucigny Lucinge había recibido su vajilla de plata proveniente de Poitiers y con ella venía una brújula en cuya caja estaban estampadas unas letras en alguno de los alfabetos de Tlön y agrega: “Tal fue la primera intrusión del mundo fantástico en el mundo real.” (36) Luego la aparición de unos conos hechos de un metal muy pesado –considerado ajeno a este mundo– que constituían la imagen de la

divinidad en ciertas regiones de Tlön. Y concluye diciendo que el “contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo...” de tal modo que “ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre –ni siquiera que es falso–” (40), y finaliza su narración argumentando cómo el mundo ha devenido progresivamente Tlön. El giro borgeano es sugerente: el mundo real se modifica por la intrusión de un mundo fantástico y con ello deja abierta una serie de vetas semánticas y recursos metafóricos notables. No obstante, mi interés ha sido mostrar que, aunque el autor introduzca esta variante ficcional, la ciudad imaginaria se describe en un nivel narrativo superior que surge de un escenario eminentemente convencional.

En el cuento anterior Borges nos narra una ciudad ilusoria de la cual da pocos rasgos escenográficos y se dedica a describir su filosofía, su lingüística, la psicología de sus habitantes y toda una serie de eventos fantásticos que tienen lugar ahí. En otros relatos su descripción escenográfica es mayor. En *El inmortal* –cuento en cinco partes, con un prólogo y una posdata– el autor argentino describe más prolijamente la *Ciudad de los Inmortales*. Inicia dando una ubicación geográfica y una descripción exterior: “la Ciudad estaba fundada sobre una meseta de piedra” (2000a, 14). Era una meseta “comparable a un acantilado... el negro basamento no descubría la menor irregularidad” (14), y los muros no presentaban puertas de acceso. Por ello inicia su ingreso a la ciudad transitando una serie de galerías subterráneas que encuentra al fondo de una caverna. Llega a una vasta cámara circular en donde encuentra nueve puertas, ocho de las cuales daban a un laberinto que volvían a llevar a la cámara; sólo la novena, también a través de un laberinto, da a una cámara circular igual a la primera. El protagonista vaga erráticamente por este complicado conjunto de cámaras y galerías. Luego procede a describir su salida de este tortuoso lugar: “En el fondo de un corredor, un no previsto muro me cerró el paso, una remota luz cayó sobre mí. Alcé los ofuscados ojos: en lo vertiginoso, en lo altísimo, vi un círculo de cielo tan azul que pudo parecerme púrpura. Unos peldaños de metal escalaban el muro. La fatiga me relajaba, pero subí, sólo deteniéndome a veces para torpemente sollozar de felicidad.”

(15) En su ascenso empieza a divisar los primeros elementos arquitectónicos de la *Ciudad de los Inmortales*: “Fui divisando capiteles y astrálagos, frontones triangulares y bóvedas, confusas pompas del granito y del mármol.” (15) Luego de salir de la región laberíntica, nos ubica frente a la Ciudad e inicia la descripción del escenario urbano: “Emergí a una suerte de plazoleta; mejor dicho, de patio. Lo rodeaba un solo edificio de forma irregular y altura variable; a ese edificio heterogéneo pertenecían las diversas cúpulas y columnas... Cautelosamente al principio, con indiferencia después, con desesperación al fin, erré por escaleras y pavimentos del inextricable palacio.” (16) A medida que nos internamos en la ciudad, el narrador nos empieza a dar indicios de que se trata de un lugar confuso, de un escenario de tipo anómalo. Para ello anota “Después averigüé que eran inconstantes la extensión y la altura de los peldaños, hecho que me hizo comprender la singular fatiga que me infundieron.” (16) Aquí aparece el primer elemento anómalo, el cual sirve de preámbulo para presentar una ciudad de las mismas características: “En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y la balaustrada hacia abajo. Otras, adheridas aéreamente al costado de un muro monumental, morían sin llegar a ninguna parte, al cabo de dos o tres giros, en la tiniebla superior de las cúpulas...” (17) Luego, corona la descripción del escenario anómalo y caótico con una imagen elocuente: “un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas” (18). Conviene recordar que, al igual que en *Uqbar*, *Tlön, Orbis Tertius*, Borges presenta la *Ciudad de los Inmortales* como hallada en un manuscrito, del que, en su cuento, ofrece una “versión literal”. De nuevo el recurso es la narración dentro de la narración, y en consecuencia, el escenario fantástico aparece en un nivel narrativo superior.

En *Alicia en el país de las maravillas*, el escenario real tiende a fundirse imperceptiblemente con el escenario anómalo o fantástico, con

lo que se provoca una atmósfera onírica, aunque el narrador no deja claro que la irrupción del elemento fantástico se produzca luego de que Alicia se durmiera<sup>92</sup>. Al inicio del relato se explica que Alicia estaba empezando a *cansarse* y que se sentía *adormilada* y *torpe* producto del calor, pero no se establece el que se haya dormido, ni es claro que lo que sucede en seguida suceda en un mundo de sueños. Así, el único dato escenográfico que se nos brinda al inicio es que Alicia se encuentra con su hermana a la orilla de un río. Ella se aburre porque el libro que le lee su hermana no tiene dibujos ni diálogos. Hasta ahí el escenario y la escena descrita es enteramente convencional. Luego irrumpe el evento fantástico sin que se altere el escenario:

“...cuando de golpe saltó corriendo cerca de ella un conejo blanco de ojos rosados.

La cosa no tenía nada de muy especial; pero tampoco le pareció a Alicia que tuviera nada de muy extraño que el conejo se dijera en vos alta: ‘¡Ay! ¡Ay! ¡Dios mío! ¡Que tarde voy a llegar!’” (Carroll, 1986, 31)

La intrusión de la escena fantástica inaugura toda la secuencia de eventos que siguen, que son de una naturaleza similar, y en la que los escenarios realistas se transmutan, con distintos grados de intensidad, en escenarios fantásticos o anómalos. La siguiente escena es una buena muestra de ello: Alicia corre tras el conejo, entra en una madriguera y cae por un pozo muy profundo. Esta escena supone un escenario convencional, tal vez con la excepción de que difícilmente una niña puede caber dentro de una madriguera de conejo. Luego el escenario va cambiando paulatinamente ya que la caída por el pozo se prolonga y se procede a describir un escenario francamente anómalo: las paredes del pozo se encuentran recubiertas de “armarios y anaqueles”, “mapas y cuadros”. En la caída la niña coge un jarro de una repisa el cual tiene una etiqueta que dice “Mermelada

92 En una carta dirigida a Tom Taylor, Carroll dice: “La heroína pasa durante una hora una serie de aventuras bajo tierra, donde encuentra pájaros, bestias, etc. (no hadas), dotados del habla. El conjunto es un sueño, pero no quiero que eso se descubra hasta el final...” (2000, 280).

de naranja". Resulta interesante que el narrador, aprovechando la caída de Alicia, señala un tanto marginalmente que "Alicia comenzó a sentirse muy dormida, y continuó diciendo así entre sueños..." (35) Pareciera que en realidad, desde su encuentro con el conejo y el inicio de la caída, Carroll está describiendo metafóricamente la caída de Alicia en un sueño profundo. Lo cual debe entenderse como coherente con su forma de describir mutaciones de un estado a otro, o de un escenario a otro. Sin embargo, en la forma en que lo narra quedan abiertas múltiples lecturas.

Ahora bien, muchos de los escenarios que predominan en la narración constituyen una especie de fusión de lo anómalo y lo fantástico: elementos conocidos y habituales para el lector tienen ubicaciones o tamaños anómalos, lo cual además se combina con escenarios y escenas fantásticas. El escenario que se describe en el encuentro que Alicia tiene con la Oruga, tiene características anómalas: Alicia tiene una altura de tres pulgadas, lo mismo que la Oruga y se encuentra frente a una seta que la supera en altura. Acá los elementos son reconocibles (niña, oruga, seta), pero tienen una escala anómala. En este tipo de escenario tiene lugar la escena fantástica: la Oruga azul fuma un narguile, tiene sus "brazos" cruzados, se encuentra sentada sobre una seta y habla.

Algo similar se produce en *A través del espejo*. Ahí Carroll nos posiciona, al inicio de la narración, en el escenario que presenta el interior de una casa victoriana convencional. Alicia pasa al otro lado del espejo y con ello ingresa a un escenario similar pero anómalo: es el mundo al revés, en donde textos, objetos, y eventos tienen una lógica especular, inversa. Ahí, además, encontramos que tienen lugar múltiples escenas fantásticas, tal y como sucede con la primera fábula.

Sin embargo, los escenarios anómalos y las escenas fantásticas son los que quedan grabados en la mente del lector. Los escenarios convencionales que se dan al inicio y al final de los relatos quedan completamente minimizados. Así, en el mundo de Carroll, los escenarios ilusorios son dominantes, aunque el autor no nos instale directamente en ellos desde el inicio de la narración.

Los relatos que presenta Ítalo Calvino en sus ciudades ilusorias describen tanto escenarios fantásticos como anómalos —como ya lo señalé en el párrafo §12—. Sin embargo, los escenarios fantásticos son más escasos. A continuación procederé a describir brevemente algunos de estos escenarios, ya que resultan de interés para contrastarlos con los meramente anómalos.

En la ciudad de Diomira es descrito un escenario fantástico: la ciudad tiene sesenta cúpulas de plata, estatuas de bronce de todos los dioses, calles pavimentadas de estaño, un teatro de cristal, un gallo de oro que canta todas las mañanas en lo alto de una torre. Aunque los elementos urbanos son habituales, los materiales de que están hechos, y el que un "gallo de oro cante", le dan al escenario un carácter fantástico (1997, 22). Valdrada es una ciudad que presenta un escenario convencional construido a orillas de un lago. Sin embargo, el escenario fantástico lo constituye su reflejo en el lago: la Diomira especular no es un simple reflejo planimétrico: "la Valdrada del agua, abajo, contiene no sólo todas la canaladuras y relieves de las fachadas que se elevan sobre el lago, sino también el interior de las habitaciones con sus cielos rasos y pavimentos, las perspectivas de sus corredores, los espejos de sus armarios" (67).

Calvino narra también las ciudades aéreas cuyos escenarios presentan además de anomalías, rasgos fantásticos. Octavia es una ciudad telaraña:

*"Hay un precipicio entre dos montañas abruptas: la ciudad está en el vacío, atada a las dos crestas por cuerdas y cadenas y pasarelas. Uno camina por los travesaños de madera, cuidando de no poner el pie en los intervalos, o se aferra a una red de cáñamo. Abajo no hay nada en cientos y cientos de metros: pasa alguna nube, se entrevé más abajo el fondo del despeñadero.*

*Ésta es la base de la ciudad: una red que sirve para pasar y para sostener. Todo lo demás, en vez de alzarse encima, cuelga hacia abajo: escalas de cuerda, hamacas, casa en forma de bolsa, percheros, terrazas como navecillas, odres de agua, picos de gas, asadores, cestos colgados de cordeles..."* (89)

Baucis es otra de estas ciudades:

*“Los finos zancos que se alzan del suelo a gran distancia uno de otro y se pierden entre las nubes, sostienen la ciudad. Se sube por escalerillas. Los habitantes rara vez se muestran en tierra... Nada de la ciudad toca el suelo salvo las largas patas de flamenco en que se apoya, y en los días luminosos, una sombra calada y angulosa que se dibuja en el follaje.” (91)*

Resulta llamativo que Calvino nos instala directamente en los escenarios ilusorios. Éstos no se producen tras el hallazgo de un texto, o no se encuentra la ciudad ilusoria a partir de otra convencional. Calvino propone un escenario ilusorio desde el inicio: una larga conversación entre Marco Polo y Kublai Jan, la cual además articula toda la narración y la relación de las distintas ciudades. En ese sentido, es de los raros textos que nos pone en escenarios ilusorios desde el inicio del relato.

En *Cien años de soledad*, Macondo constituye el escenario fantástico que sirve de marco fundacional para la narración. En ese escenario se asienta la dimensión mítica del relato, mientras que en la dimensión histórica el escenario es de tipo realista o mimético. De tal modo que a lo largo de la novela vemos que las descripciones de escenarios fantásticos y realistas se alternan.

Al inicio se nos dice:

*“Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huecos prehistóricos.” (García Márquez, 2001, 81)*

Más adelante, agrega:

*“En pocos años, Macondo fue una aldea más ordenada y laboriosa que cualquiera de las conocidas hasta entonces por sus 300 habitantes. Era en verdad una aldea feliz donde nadie era mayor de treinta años y donde nadie había muerto.” (91)*

Este escenario convencional se va a ver paulatinamente tramado con elementos fantásticos y oníricos que, en una suerte de contrapunto, otorgarán a Macondo un carácter ilusorio, acentuan-

do los elementos geográficos que indican su total aislamiento de la civilización y una ubicación imprecisa y de orden mítica. Los eventos ligados a la fundación de la aldea tienden a ir creando este clima. En su primera versión leemos:

*“En su juventud, él [José Arcadio Buendía] y sus hombres, con mujeres niños y animales y toda clase de enseres domésticos, atravesaron la sierra buscando la salida al mar, y al cabo de veintiséis meses desistieron de la empresa y fundaron a Macondo para no tener que emprender el camino de regreso.” (92)*

Luego, el narrador da una versión más amplia de la fundación, enfatizando el carácter mítico tras la introducción de elementos oníricos y premonitorios. En esta segunda versión se narra la salida de José Arcadio Buendía, su mujer, Úrsula Iguarán, y un grupo de vecinos de la ciudad de Riohacha, el lugar de origen. Esto se produce luego de que José Arcadio diera muerte a Prudencio Aguilar y por su incapacidad de resistir la presencia obsesiva y culposa de su alma en pena que vaga noche tras noche en el entorno de la casa de la joven pareja. Acá se describe más prolijamente la penosa travesía a lo largo de la sierra, hasta que logran cruzarla:

*“Una mañana, después de casi dos años de travesía, fueron los primeros mortales que vieron la vertiente occidental de la sierra. Desde la cumbre nublada contemplaron la inmensa llanura acuática de la ciénaga grande, explayada hasta el otro lado del mundo.” (109)*

El grupo de pioneros vaga algunos meses más entre los pantanos hasta que “acamparon a la orilla de un río pedregoso cuyas aguas parecían una torrente de vidrio helado”, aspecto premonitorio del escenario onírico y de la fascinante escena del “descubrimiento” del hielo en la carpa de los gitanos. En seguida se narra el evento onírico que está a la base de la fundación mítica de Macondo. Veamos.

*“José Arcadio Buendía soñó esa noche que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con casas de paredes de espejo. Preguntó qué ciudad era aquella, y le contestaron con un*



*nombre que nunca había oído, que no tenía significado alguno, pero que tuvo en el sueño una resonancia sobrenatural: Macondo.” (110)*

Tras esto se procede, por orden de José Arcadio, a fundar la aldea. A lo que el texto añade que:

*“José Arcadio Buendía no logró descifrar el sueño de las casas con paredes de espejos hasta el día en que conoció el hielo. Entonces creyó entender su profundo significado. Pensó que en un futuro próximo podrían fabricarse bloques de hielo en gran escala, a partir de un material tan cotidiano como el agua, y construir con ellos las nuevas casas de la aldea. Macondo dejaría de ser un lugar ardiente, cuyas bisagras y aldabas se torcían de calor, para convertirse en una ciudad invernal.” (110)*

Sin embargo la expectativa de lograr este escenario fantástico para Macondo no se cumple toda vez que el deseo de José Arcadio está proyectado en la esfera mítica de la narración y, consecuentemente, en el plano histórico, se dice que el protagonista abandona la empresa de construir una fábrica de hielo debido a que en ese entonces estaba completamente dedicado a la educación de sus hijos.

Este mito onírico vuelve a aparecer más adelante, esta vez debido al estudio de las profecías de Nostradamus por parte de Melquíades:

*“Una noche creyó encontrar una predicción sobre el futuro de Macondo. Sería una ciudad luminosa, con grandes casas de vidrio, donde no quedaba ningún rastro de la estirpe de los Buendía.” (145)*

A lo que replica José Arcadio:

*“Es una equivocación’... ‘No serán casas de vidrio sino de hielo, como yo lo soñé, y siempre habrá un Buendía, por los siglos de los siglos.” (145)*

A lo largo de la narración se oscila entre el registro mítico y el histórico. En el primer registro, el narrador constantemente brinda indicios que desdibujan Macondo, proponiéndola como una aldea aislada, difícil de ubicar:

*“La primera vez que llegó la tribu de Melquíades vendiendo bolas de vidrio para el dolor de cabeza, todo el mundo se sorprendió de que hubieran podido encontrar aquella aldea perdida en el sopor de la ciénaga, y los gitanos confesaron que se habían orientado por el canto de los pájaros.” (92)*

Cuando José Arcadio Buendía emprende una expedición “para abrir una trocha que pusiera a Macondo en contacto con los nuevos inventos” (92), es decir con la civilización, la ubicación de Macondo vuelve a complicarse:

*“¡Carajo! –gritó–. Macondo está rodeado de agua por todas partes.” (96)*

A lo que el texto agrega que:

*“La idea de un Macondo peninsular prevaleció durante mucho tiempo, inspirada en el mapa arbitrario que dibujó José Arcadio Buendía al regreso de su expedición.” (96)*

Posteriormente, tras la frustración de la fallida expedición José Arcadio, con su típica actitud delirante, concibe la idea de trasladar Macondo “a un lugar más propicio” (97). Sin embargo, esta vez nadie lo sigue, ni siquiera Úrsula, su mujer.

Por otro lado, cuando se narra desde el registro histórico, tanto la geografía como la misma aldea adquieren una mayor consistencia como escenario convencional. Así, se hace ver que en la ciénaga también hay otros poblados además de Macondo. Veamos algunos ejemplos:

*“Cuando José Arcadio Buendía se dio cuenta de que la peste había invadido el pueblo, reunió a los jefes de familia para explicarles lo que sabía sobre la enfermedad del insomnio, y se acordaron medidas para impedir que el flagelo se propagara a otras poblaciones de la ciénaga. (137, el destacado es mío)  
El acto se celebró a veinte kilómetros de Macondo, a la sombra de una ceiba gigantesca en torno a la cual había de fundarse más tarde el pueblo de Neerlandia. (281)  
Se llamaba Aureliano Amador, era carpintero, y vivía en un pueblo perdido en las estribaciones de la sierra.” (351)*

De igual manera, los rasgos de la aldea se definen mejor, como cuando en Macondo los gringos instalan su enclave bananero:

*"...los suspicaces habitantes de Macondo apenas empezaban a preguntarse qué cuernos era lo que estaba pasando cuando ya el pueblo se había transformado en un campamento de casas de madera con techos de zinc, poblado por forasteros que llegaban de medio mundo en tren... Los gringos... hicieron un pueblo aparte al otro lado de la línea del tren, con calles bordeadas de palmeras, casas con ventanas de redes metálicas, mesitas blancas en las terrazas y ventiladores de aspas colgados en el cielorraso, y extensos prados azules con pavorrales y codornices..."* (336-337)

Este tipo de descripción realista, sin embargo, se permite licencias fantásticas cuyo objetivo es hiperbolizar el efecto de los eventos históricos. Un ejemplo de ello, es lo que se añade a continuación del párrafo anterior:

*"Dotados de recursos que en otra época estuvieron reservados a la Divina Providencia, modificaron el régimen de lluvias, apresuraron el ciclo de las cosechas, y quitaron el río de donde estubo siempre y lo pusieron con sus piedras blancas y sus corrientes heladas en el otro extremo de la población, detrás del cementerio."* (336-337)

La novela se cierra volviendo al Macondo mítico. De este modo, cuando el último Aureliano empieza a descifrar los manuscritos de Melquíades, al finalizar el relato, Macondo...

*"ya era un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico..."* (547).

Puesto que:

*"estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Buendía acabara de descifrar los pergaminos y que todo lo escrito en ellos era irrepensible desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra."* (547).

En la obra de García Márquez, tal y como hemos visto, el escenario fantástico alterna con el realista, a la vez, ambos sirven de telón de fondo para el desarrollo de escenas de índole fantásticas y realistas. De este modo, los registros narrativos corren paralelos y están entreverados a lo largo del relato respondiendo a la intención del texto por articular lo mítico y lo histórico en una suerte de gran relato metafórico sobre la fundación de América Latina y su despliegue histórico-social en su inextricable y esencial tejedura.

Hasta aquí he procedido a revisar diversas características narrativas que presentan los escenarios de las ciudades ilusorias, propios de la literatura fantástica. A continuación procederé a destacar algunos aspectos teóricos de interés que presentan estos relatos y cómo son susceptibles de ser entendidos desde una *semántica de la imaginariidad*. Veamos.

En la constitución de las ciudades imaginarias ilusorias que se produce en la literatura se opera un proceso imaginario que ha sido descrito por Sartre como el poder neantificador de la conciencia: "Todo imaginario aparece 'con fondo de mundo'... Toda conciencia imaginante mantiene al mundo como fondo anonadado de lo imaginario" (1976, 277). Esa capacidad anonadante o irrealizante de la conciencia imaginante se produce debido a su facultad tética. Para Sartre, la conciencia imaginante procede a poner su objeto (la ciudad ilusoria y su legalidad en el caso que nos ocupa) como una nada, como un irreal que tiene como trasfondo lo real, toda vez que la conciencia es siempre una conciencia en situación, es decir, que "está-en-el-mundo", y en tanto tal, construye su objeto imaginario como una irrealidad, como una negación del mundo en su realidad. Este mundo ilusorio se produce, entonces, "fuera" del mundo y como su negación, pero únicamente porque la conciencia está en el mundo y es, en tanto imaginación, un acto propio de la libertad trascendental humana (275). Para Castoriadis tal acto de libertad trascendental de la imaginación adquiere concreción en la cohesión *poética* del discurso y el imaginario social. Más adelante volveré sobre esto.

A partir de lo anterior es posible entender de mejor manera cómo opera el *fetichismo de*

*realidad* a la hora de confrontar una ciudad imaginaria de carácter ilusorio, es decir, la que se juzga carente de objetividad y sin referencia directa y descriptiva del mundo real. Veámoslo más en detalle.

Ricoeur, a tono con lo que encontramos tanto en Sartre como en Castoriadis, va a plantearse el problema de la referencialidad en aquellos textos que denomina “poéticos”, los cuales distingue de las proposiciones descriptivas. Por poéticos, entiende los textos cuya pretensión de verdad no se inscribe en el marco de la proposición descriptiva, y en este sentido, guardan una estrecha relación con los textos en los que se enuncian ciudades ilusorias. Citando a Frege, menciona que en las proposiciones descriptivas se puede distinguir sentido y referencia o denotación: “El sentido es *lo que* dice una proposición. La referencia o denotación es aquello *sobre lo que* dicha proposición dice el sentido. De este modo, el objetivo del lenguaje, en la proposición lógica, posee dos grados: por una parte, tiene por objeto un sentido ideal (ideal en la medida en que no pertenece ni al mundo físico de los acontecimientos y de los procesos, ni al mundo psíquico de las representaciones) y, por otra parte tiene una intención referencial o denotativa. La referencia hace arraigar nuestras palabras y nuestras frases en la realidad.” (1999, 52)

Ricoeur plantea que las obras poéticas, al igual que las proposiciones descriptivas, tienen capacidad referencial, ya que *designan un mundo*. Tal referencialidad parte, justamente, de la suspensión de la referencia propia del discurso descriptivo, a la que denomina primaria. De tal modo que la referencia poética es de tipo secundaria o “desdoblada”, término que Ricoeur toma de Jakobson (52). Con lo cual busca señalar que la suspensión de la referencia primaria es la condición negativa para que “se de un modo más fundamental de referencia” (53). La hermenéutica, en ese sentido, es la disciplina que tiene, a su entender, la tarea de explicitar la referencia de los discursos poéticos: “El arte de poner de manifiesto lo que llamaré desde ahora ‘mundo del texto’ es una interpretación, y la hermenéutica se define como la ciencia que estudia las reglas de interpretar textos.” (54) Para el desarrollo de este modo más fundamental de referencia, Ricoeur parte de que “el lenguaje poético no denota nada;

pero es cierto que da lugar a connotaciones imaginativas y emocionales” (54). Así, las imágenes y emociones poéticas son algo mucho más significativo que una representación fugaz, ya que el juego entre la imagen y el lenguaje “convierte lo imaginario en la proyección de un mundo ficticio, en el boceto de un mundo virtual en el que *podría vivirse*” (54, la cursiva es mía). En ese sentido, Ricoeur se aproxima a la tesis sartreana y plantea que en la ficción nos encontramos “con el aspecto negativo de la imagen en tanto que función de lo ausente o de lo irreal” (54). Y, a la vez, se acerca a la propuesta castoriadiana, toda vez que plantea que la imagen realiza una suspensión o *epoché* de la realidad cotidiana, en tanto fase negativa de la ficción, y da lugar a lo que llama “referencia creadora”, con lo que quiere designar “su capacidad de ‘recrear’ la realidad” (54) —lo cual tiene un sentido similar a la *poiesis*—. Igual sucede con la emoción poética: no es meramente un sentimiento que afecte fugazmente al sujeto ya que se trata de una creación del lenguaje y bosqueja un mundo “sin conferirle la forma articulada del discurso, sino la forma global de la fisonomía de las cosas captadas como un todo” (54). Un sentimiento poético es una forma de encontrarse entre las cosas y, en tanto tal, la emotividad, al igual que la ficción, produce una *epoché* de la cotidianidad y “es la condición necesaria para que la poesía dé lugar a un mundo a partir del estado anímico que el poeta articula con sus palabras” (54).

De este modo, la hermenéutica del texto “consiste en extraer de la imagen y sentimiento poéticos, el mundo que estos proyectan, libre, mediante la suspensión, de la referencia descriptiva” (54). Lo cual es similar al papel heurístico que desempeñan los modelos en la epistemología de las ciencias físicas: tanto las imágenes y sentimientos —es decir la metáfora— como los modelos científicos son instrumentos que “redescriben” el mundo real, en lugar de la “descripción” directa de los discursos objetivos. Así, para Ricoeur, el valor semántico de los discursos poéticos reside en que modifican nuestra visión habitual de las cosas y nos enseñan a ver el mundo de otro modo, a la vez que nos permiten “modificar nuestro modo usual de conocernos a nosotros mismos, en transformarnos a imagen y semejanza del mundo abierto por la palabra poética” (1999, 57).

A partir de una *semántica de la imaginari-  
dad* de raigambre castoriadiana, la visión reduc-  
cionista del *fetichismo de realidad* se pone en  
evidencia si se procede a destacar el *efecto onto-  
lógico* que produce el relato ilusorio. Veamos.

El *fetichismo de realidad* caracteriza los  
recursos narrativos que se emplean en este tipo  
de relatos como faltos de objetividad, carentes  
de referencialidad y sin capacidad descriptiva del  
mundo real. Esta posición filosófica utiliza un cri-  
terio, tal y como veíamos, que establece la verdad  
de un discurso contrastándolo con la realidad sin  
considerar la esfera propia de su producción, a  
saber, la que Castoriadis denomina *legein*. En  
este sentido empobrece la potencialidad semántica  
de los discursos ilusorios y tiende a caer en una  
apreciación unilateral de los mismos. Desde la  
perspectiva de la *semántica de la imaginari-  
dad*, por el contrario, los recursos narrativos que se  
emplean en la construcción de una ciudad ilusoria,  
van a tener un valor de verdad relativamente  
distinto, al igual que los criterios para juzgar su  
verosimilitud.

El criterio esencial que aporta una *semán-  
tica de la imaginari-  
dad* tiene que ver con la  
*vinculación efectiva* de los recursos narrativos y  
el imaginario social. El criterio de verdad de tal  
vinculación lo denominé *efectualización poiética*  
y consiste en la articulación denotativa de los  
recursos narrativos con las categorías significa-  
tivas del imaginario social. De este modo, toda  
vez que el imaginario social se introyecta –en su  
condición de imaginario efectivo– en el imagina-  
rio individual y colectivo de los sujetos sociales,  
se puede entender que una narración adquirirá  
un grado de verdad relativa en la medida en que  
sus recursos significativos estén articulados, por  
efecto de la denotación, con el magma de signi-  
ficaciones imaginarias –en esto consiste lo que  
llamo *efectualización poiética*. Ese grado relativo  
de verdad consiste en el *efecto ontológico* que una  
narración pueda producir en el sujeto o comuni-  
dad de sujetos sociales. En el caso de una narra-  
tiva sobre una ciudad ilusoria, el *efecto ontológico*  
es primordialmente discursivo, opera como evento  
significativo –de naturaleza estética– en la esfera  
del *legein* y usualmente no adquiere una concre-  
ción directa y evidente en el ámbito del *teukhein*  
o de la praxis social –como sí lo logran otro tipo

de relatos como el utópico. De modo tal que la  
*efectualización poiética* del relato ilusorio se con-  
creta en el *cuasimundo del texto*, o en el dominio  
*intertextual*. Veamos algunos ejemplos.

Cuando Borges describe la ciudad de Tlön  
como aquella de “tigres transparentes y torres  
de sangre”, o cuando García Márquez presenta  
a Macondo como la “ciudad ruidosa con casas  
de paredes de espejo”, este tipo de imágenes  
literarias de la ciudad ilusoria se *efectúan*  
*poiéticamente* toda vez que denotan categorías  
y/o significaciones del imaginario social que son  
plenamente significativas, como lo son los cate-  
goremáticos: “tigres”, “transparencia”, “torres”,  
“sangre”, “casas”, “paredes”, “espejos”. Si esto  
no se cumpliera, sencillamente se trataría de un  
relato ininteligible. Aun cuando el lector juzgue  
inverosímil la imagen, incompatible con la rea-  
lidad de una aldea latinoamericana, o bien, le  
desconcierte la fantástica descripción de Tlön,  
sin embargo dicha imagen produce un efecto  
semántico –se *efectúa poiéticamente*– en  
tanto construye imaginario literario y estético, y  
metaforiza un tipo posible de ciudad imaginaria  
que es recibida por el lector como una verdad  
relativa al *cuasimundo del texto*. En este sentido,  
la narración ilusoria adquiere una cierta consis-  
tencia ontológica y algún nivel de objetividad en  
la esfera textual, en el ámbito del *legein* produ-  
ciendo un *efecto ontológico* en el mundo práxico  
del receptor.

Ahora bien, como destaqué anteriormente, el  
problema principal que arrastra el *fetichismo de  
realidad* o *realismo ingenuo* es que contrasta la  
veracidad del relato imaginario exclusivamente  
con lo real; en el caso de las ciudades ilusorias,  
con las ciudades reales, fácticas –desvirtuando la  
complejidad de la relación. A partir de esa com-  
paración procede a negar la existencia de tales  
ciudades, su objetividad relativa y verosimilitud,  
ignorando que todo esto se efectúa en el texto,  
en la esfera discursiva. Ahora bien, al efectuar esta  
crítica al *realismo ingenuo*, no pretendo invalidar  
la tensión praxiológica que se establece entre el  
discurso y lo real social. Se trata, sin embargo, de  
una tensión que no reduce lo discursivo a un expe-  
diente sobre lo real, como pareciera hacerlo el  
*fetichismo de realidad*. Plantear lo discursivo y lo  
real social (el ámbito de *legein* y *teukhein*) como

una tensión articulada por la praxis significa reconocer en ambas esferas una independencia relativa pero, a la vez, dinamizada por la performatividad o *efectualización poética* del discurso.<sup>93</sup>

Desde este punto de vista conviene destacar que la verosimilitud y la verificabilidad de una ciudad imaginaria ilusoria operan en el *cuasi-mundo del texto*, es decir al interior de la esfera del *legein*, de lo virtual y representativo. Es bien conocido que el relato ilusorio no versa sobre la realidad de una manera directa, por lo que se puede agregar que su objeto literario, a diferencia del realismo y del discurso histórico, no lo constituye la realidad metaliteraria. Como hemos visto al inicio de este parágrafo, Todorov plantea que ese tipo de relatos se producen en un mundo que no es fantástico. Es decir, se producen contra un fondo de realidad, al decir de Sartre. Por lo cual creo que en el relato ilusorio se establece un *principio de irrealidad*, cuya función es crear una legalidad propia para el mundo ficcional o ilusorio. Con la aplicación de este principio,

93 Al respecto Kosík propone que “La praxis tiene también otra dimensión: en su proceso, en el cual se crea la realidad humana específica, se crea, en cierto modo y al mismo tiempo, una realidad que existe independientemente del hombre. En la praxis se realiza la apertura del hombre a la realidad en general. En el proceso ontocreador de la praxis humana se funda la posibilidad de una ontología, es decir, de una comprensión del ser (...) La comprensión de las cosas y de su ser, del mundo en sus fenómenos singulares y en su totalidad, es posible para el hombre sobre la base del horizonte que se abre en la praxis (...) El hombre no es sólo una parte de la totalidad del mundo: sin el hombre como parte de la realidad, y sin su conocimiento como parte de ésta, la realidad y el conocimiento de ella son simples fragmentos. Pero la totalidad del mundo comprende a la vez, como un elemento de su totalidad, el modo de abrirse esa totalidad al hombre, y el modo de descubrir el hombre dicha totalidad. A la totalidad del mundo pertenece también el hombre con su relación como ser finito con lo infinito, y con su apertura al ser, en las que se funda la posibilidad del lenguaje y de la poesía, de la investigación y del saber.” (1976, 244 ss) Obviamente cuando el autor habla del “hombre” deberá entenderse en sentido genérico como “humanidad”.

el relato adquiere un tipo de verosimilitud que opera al interior del texto y le otorga consistencia narrativa. Con ello se establece una especie de contrato imaginario entre el texto y el lector, una suerte de *contrato de recepción*, fijando una legalidad narrativa que va a regir la ontología que se funda en el texto: en un mundo en donde se postulan animales que hablan, ese *principio de irrealidad* instituye un mundo de animales que hablan, adquiriendo, de esa forma, un tipo de verosimilitud particular. Se trata de la verosimilitud de lo fantástico: una vez que se admite la existencia literaria de animales que hablan, el mundo instituido de esa manera por el *principio de irrealidad*, se desempeñará normalmente como un mundo en donde los animales hablan. Esta nueva legalidad fundada por el texto fantástico no remite al mundo real más que de manera indirecta, como fondo de realidad, como tensión praxiológica: toda vez que en el mundo real *los animales no hablan*, el lector admite –por esa especie de contrato narrativo tácito que se produce entre el texto y el lector– un mundo de animales parlantes, teniendo como trasfondo ontológico el dato contrafáctico que otorga la realidad, es decir, que los animales no hablan. De este modo, el lector sanciona y legitima el enunciado fantástico, como un mundo verosímil perteneciente a la esfera del texto, gracias al efecto irrealizante de la conciencia imaginante –o *principio irrealizante*– que posiciona el dato de la realidad, la objetividad, como un elemento metaliterario que sirve de telón de fondo.

Por último, me interesa señalar que, tal y como indiqué en el parágrafo §10, la *efectualización poética* de las categorías del discurso no se produce en términos puramente formales, tampoco es un proceso que se efectúe automáticamente. Por el contrario, dicha efectualización depende de la convalidación semántica del discurso, lo cual, a su vez, sólo es posible gracias a la recepción histórica que se concreta en un lector o una comunidad de lectores específica. Ahí reside el carácter performativo, *poiético* y concreto de todo discurso o relato. Como se comprenderá, en consecuencia, el *efecto ontológico* de un relato está en íntima relación con el tipo recepción social, con el *contrato de recepción* que propone un determinado discurso.

## Excurso: el relato ilusorio y su efectualización poética

Conviene advertir que si bien la *efectuación poética* del relato ilusorio se concreta primariamente en este *cuasimundo textual*, eso no significa que no alcance niveles de efectualización en el orden fáctico o praxiológico. Sin embargo se trata de procesos muy indirectos, en los cuales no es fácilmente reconocible tal efectualización. Me refiero a que no es usual que encontremos que a partir de un escenario fantástico —por ejemplo el *país de las maravillas*— se proceda a diseñar espacios urbanos reales o bien que algún actor social enuncie alguna de esas narrativas ilusorias para emprender procesos de transformación social<sup>94</sup>. Ese proceso se da, en consecuencia, de manera muy mediatizada y compleja, de tal forma que no aparece como algo evidente.

En el caso urbanístico, el lector comprenderá que en el acervo imaginario de los diseñadores de ciudades contemporáneas están presentes virtualmente múltiples escenarios de aquella índole —plásticos, literarios y cinematográficos—, de tal modo que en los procesos creativos y en su concreción objetual, ese acervo se traduce en procesos reales, pero lo hace de manera indeterminada, fragmentaria, recombinaando elementos, adecuándolos a las exigencias que impone la realidad y la funcionalidad —y a las posibilidades que permite la tecnología en los diversos momentos de su desarrollo. Ese acervo, como es bien sabido, también está constituido por distintos idearios filosóficos, políticos, estéticos, místicos o religiosos que gravitan a la hora de plasmar proyectos arquitectónicos y urbanísticos.

<sup>94</sup> Las construcciones que imitan deliberadamente escenarios ilusorios las encontramos únicamente en parques de diversiones —tales como Disneyworld—. En este tipo de lugares, los visitantes pueden desplazarse y experimentar estéticamente el conjunto de instalaciones que recrean escenarios de cuentos fantásticos como Blancanieves y otros similares. Sin embargo conviene destacar que se trata de lugares especiales, de sitios espectaculares, parecidos al circo o a las ferias, en donde el simulacro está plenamente legitimado.

En los orígenes de la modernidad occidental ese proceso se puede investigar en diversas fuentes. Ya en la Real Cédula para Población de Ciudades y Villas de 1573, emitida por Felipe II, nos dice Roberto Villalobos, se proponen “con claridad y precisión los más variados detalles en el asentamiento de ciudades, su disposición territorial, las características de los edificios públicos y el orden de relaciones de sus habitantes” (Jiménez, 1999, 18). El ejemplo es pertinente ya que se trata de un *texto* —la Real Cédula de Felipe II— que guía la construcción de ciudades para los colonizadores del nuevo mundo, de tal modo que en “toda la América española se inicia el desarrollo de ciudades que, considerando las condiciones de sitio y de clima, montaña o costa, frío o calor, lluvia o sequedad, se ordenan en razón de un *principio paradigmático* que coloca el Templo parroquial frente a la Plaza de las ceremonias y a su costado el Cabildo, de donde arrancan a cordel y regla, en damero o traza perpendicular, en lo posible con orientación norte-sur, este-oeste, las calles que definen cuadras o, manzanas cuadradas, divididas en cuatro lotes y asignadas para solera y solar a los pobladores. Así en nuestro medio se trazó Cartago y Heredia y Alajuela y Barva y Aserrí y Santo Domingo y Curridabat... como asentamientos urbanos en el valle central” (20, la cursiva es mía). Para Villalobos, en el imaginario que articula la Real Cédula el “sueño del Orden del Renacimiento se suma a una esperanza de dominio que aúna el poder temporal al poder espiritual como garantía fundamental de la Colonia.” De tal modo que en “América, las ciudades serían la consecuencia de todos estos factores concomitantes:

—Lógica militar e ideal de Orden retomados en el trazo a cordel y regla para todas las ciudades desde California hasta el Río de la Plata.

—Aplicación de la nueva tecnología de la balística y la pólvora, garantizando trayectorias rectas en la disposición de la ciudad, que no ofrecieran los continuos obstáculos del trazo de ‘plato roto’.

—Control de poblaciones concentradas, reunidas por decreto fundacional, por requerimiento o por repartición y encomienda.

—Coincidencia formal entre el poder temporal y el poder espiritual en el mismo territorio: Municipalidad y Parroquia.” (18)

Se trata, en efecto, de una concepción plenamente moderna de la ciudad que se fija en el imaginario modernista. En un autor como Descartes, por ejemplo, encontramos legitimada la misma concepción que, aunque se trate de un pasaje incidental con ocasión de su reflexión sobre el método, resulta ilustrativa. En el comienzo de la segunda parte de su *Discurso del método* leemos: “Las antiguas ciudades, que en un principio fueron caseríos y poco a poco se han ido transformando hasta llegar a su estado actual, son mucho más irregulares que esas poblaciones que, creadas por una exigencia más o menos imperiosa, se han desarrollado en muy poco tiempo, por obra de los esfuerzos armonizados de una sola generación. Las calles de las primeras son desiguales y tortuosas, como si fuera el azar, y no la voluntad de los hombres, el que las ha colocado así. Las calles de las segundas, son más simétricas, trazadas con arreglo al mismo plan.” (1977, 13)

Ya me he referido anteriormente a las consideraciones de Marshall Berman en relación con el tema urbano. En su obra expone detalladamente cómo la modernidad se ha caracterizado por emprender proyectos urbanísticos de grandes proporciones, a partir de un tipo de imaginario –el imaginario modernista– que, guardando una estrecha relación con textos literarios, políticos y filosóficos, toma cuerpo en dirigentes y estadistas mesiánicos y totalitarios. En su estudio se refiere prolijamente a Luis XIV, Pedro el Grande y la construcción de San Petersburgo a lo largo del siglo XVIII –y a Stalin quien continúa con proyectos descomunales durante la primera mitad del siglo XX–, así como a Haussmann y la construcción de los grandes bulevares de París a partir de la época napoleónica en siglo XIX, así como a Robert Moses y la reconstrucción de Nueva York llevada a cabo durante la primera parte del siglo XX –a quien ya había citado. Las ciudades que construyeron responden plenamente –con las peculiaridades que les son propias– al ideal de la ciudad moderna: racionalista, eficiente, ordenada, de horizontes despejados y abierta al progreso –bajo la amenaza de que “todo lo sólido se desvanece en el aire”, espada de Damocles que pende constantemente sobre la modernidad, según el autor.

De este modo, resultan muy ilustrativos los imaginarios y las poéticas de los arquitectos y urbanistas. Es bien conocido que la arquitectura no se agota en lo puramente utilitario y funcional –más aún, cuando asume un programa funcionalista lo hace a partir de una poética tras la cual se encuentra, indefectiblemente, un imaginario articulador–. Refiriéndose a las transformaciones urbanas sufridas por Nueva York, Berman dice: “Buena parte de la construcción y el desarrollo de Nueva York durante el siglo pasado debe ser visto como una acción y comunicación simbólica: no ha sido concebida y ejecutada simplemente para satisfacer unas necesidades políticas y económicas inmediatas, sino –lo que es al menos igual de importante– para demostrar al mundo entero lo que pueden construir los hombres modernos y cómo puede ser imaginada y vivida la vida moderna.” (1989, 302).

Muchos arquitectos y urbanistas construyeron proyectos que respondían a un intento por darle expresión concreta (en la esfera del *teukhein*) a su imaginario. El expresionista Bruno Taut –entre tantos otros–, quien proponía a sus colegas convertirse en *arquitectos imaginistas*, dando origen a una suerte de cofradía denominada Cadena de Cristal –inspirado en el culto al cristal por el novelista de inspiración nietzscheana Paul Scheerbarth–, procedió a construir su Casa de Cristal para una exhibición celebrada en 1914 en Colonia. “La cúpula de dos capas de cristal coloreado cubría un aposento que también estaba rodeado de paredes de cristal decorado –se nos indica en una reseña de la obra. El interior, bañado en un suave calidoscopio de luz, presentaba una cascada de muchos niveles cuyos sonidos contribuían a producir serenidad. Taut tenía poca paciencia para el persistente interrogatorio de los visitantes sobre el *propósito* del edificio. ‘La Casa de Cristal no tiene otra función’, estallaba, ‘que la de ser hermosa’.” (Viñuales, 1993, 120, la cursiva es mía)<sup>95</sup> Así, en muchos de los arquitectos más destacados han privado criterios esteticistas, místicos y predominantemente simbólicos en lugar de los meramente utilitarios y funcionales, con lo

95 Para un estudio en detalle de su imaginario filosófico: Taut, 1997.

que se puede ver la *efectualización poiética* de imaginarios literarios y filosóficos en sus concreciones urbanísticas y arquitectónicas.

En relación con los actores y movimientos sociales, la *efectualización poiética* de los relatos ilusorios está aún más desdibujada. Los imaginarios utópicos y religiosos son los que logran una efectualización más evidente. En el caso del movimiento de las comunas durante los años sesenta del siglo XX se registraron diversas experiencias inspiradas por alguna concepción mística, religiosa, literaria o utópica —o la mezcla indeterminada de ellas<sup>96</sup>. Así, se tiene noticia de comunas inspiradas por el budismo, el Hare Krishna, el cristianismo, el hinduismo, el indigenismo, los cultos cósmicos, etc. También puede observarse que a partir de la misma década las contraculturas enriquecen el imaginario y la praxis de los movimientos sociales incorporando un espíritu lúdico en el que se pueden encontrar idearios provenientes del dadá, del surrealismo, el situacionismo, el pop, la psicodelia, etc. Este tipo de acervos imaginarios se *efectúan poiéticamente* en la praxis discursiva de los movimientos antibélico, ecologista, feminista, hippie, negro, gay, transexual, punk, etc. Todos estos movimientos forman una especie de nueva izquierda anarco-poética que impacta significativamente la sensibilidad de la década y se expresa en los fenómenos contraculturales que constituyeron el mayo 68, la marcha al Pentágono de 1967, el Tlatelolco mexicano, la rebelión de Watts, la toma de universidades, el festival de Woodstock, la revuelta de las elecciones primarias del Partido Demócrata, la insurrección gay de Stonewall, la primavera de Praga, etc. Estos movimientos celebraron sus *love inns*, tales como los veranos del amor en el Golden Gate Park de San Francisco y los festivales gay, sus *sit-inns*, manifestaciones de gente sentada, acostada, simulándose muertos, como despliegue de una gestualidad en contra de la guerra de los Estados Unidos en Vietnam, etc. Por ejemplo, en la marcha contra el Pentágono, los manifestantes y sus organizaciones alertaron que harían levitar el edificio militar entonando un mantra hindú multitudinariamente —advertencia

que curiosamente los cuerpos de seguridad se tomaron muy en serio<sup>97</sup>. Estos eventos sociales estaban tramados por un imaginario alternativo y revolucionario que difundieron los poetas beats, los cantautores del rock, el nuevo teatro, la danza moderna, el cine, la plástica y la prensa alternativa; los cuales, a la vez, eran transmisores y resignificadores de una heteróclita mezcla de creencias, rituales y prácticas políticas. Durante esta época circularon profusamente autores de diversa importancia, tales como Hermann Hesse, Henry Miller, Norman Mailer, los poetas malditos, Lewis Carroll, Herbert Marcuse, Allen Ginsberg, Jack Kerouack, Claes Oldenburg, Paul Goodman, Marshall McLuhan, Norman O. Brown, así como autores marxistas, anarquistas y freudianos. De tal modo que el imaginario exhibe un amplio espectro ideacional en el que encontramos cohesionados los valores estéticos de las vanguardias, el espontaneismo y radicalismo anarquistas, las creencias místicas más variopintas, etc. Oldenburg lo expresaba con meridiana claridad: “Estoy por un arte que sea político-erótico-místico, que haga algo más que sentarse sobre su trasero en un museo. Estoy por un arte que se entremezcle con la mierda de todos los días y salga ganando.” (Berman, 1989, 336)

Todo ello hace ver que los relatos ilusorios y sus mundos fantásticos adquieren ciertos niveles de *efectualización poiética* susceptibles de ser estudiados en el discurso y la praxis de diversos actores sociales. Sin embargo se trata de procesos muy enrarecidos y para nada evidentes, en los que son más visibles ciertos filones discursivos y otros no lo son tanto ya que se encuentran entremezclados y muy resemantizados.

## §15. Ciudades realistas

El realismo literario es la otra corriente que me interesa examinar a continuación. Como es bien conocido, se trata de una tendencia que se desarrolla en el siglo XIX, tanto en Europa como en América, como una reacción ante el romanticismo y se encuentra asociada al naturalismo y a la novela histórica.

96 Cf. Baum (1975); Haro (1988); Racionero (1977); Britto (1991).

97 Cf. Mailer (1989); Britto (1991); Howard (1973).



El realismo legitima un nuevo posicionamiento de la subjetividad del escritor: la que le conduce a interesarse por los personajes, escenarios, objetos y eventos de la vida real, de la historia social y la naturaleza. Se orienta a construir un mundo literario que narra costumbres, peculiaridades de la vida cotidiana, escenarios urbanos o campestres, eventos históricos y conflictos socio-políticos. En el mismo sentido, el naturalismo, inspirado en el cientismo positivista, se aboca a la consideración literaria de temas relativos a la fisiología y la psicología humanas, así como a las condiciones sociológicas y políticas.

A diferencia de la literatura fantástica, el realismo presenta a la realidad como su paradigma referencial pero, al igual que la primera, establece una relación compleja con su referente. La *realidad*, entonces, se instituye como su objeto metaliterario: el realismo se construye imaginariamente asumiéndose como un texto que no se agota en sus fronteras, sino que se dirige a la diversidad empírica y fáctica que representa la realidad. Priva en él lo que podemos denominar un *principio de realidad* que coloca el texto en función de la narración de un mundo que no resulta de la creación fantástica, sino que remite al mundo real, en cualquiera de sus dimensiones: sociales, históricas o naturales. En este sentido, el *principio de realidad* que guía al realismo se esmera por reproducir en el mundo narrado por su texto una legalidad que es la imperante en el mundo real: no hay una intención deliberada por trastocar las características de los personajes que aparecen en la vida real, ni los escenarios, ni los eventos; por el contrario, el realismo persigue la legitimación ontológica del mundo real y busca su validación fenoménica y funcional. En ese sentido, es intencionalmente mimético y exacerba esta cualidad como un rasgo distintivo y superior del texto literario, en contraste con otro tipo de corrientes, tales como el romanticismo, el clasicismo y la literatura fantástica.

Pensadores como Jules Michelet, en vísperas de la revolución de 1848, exponía el programa del realismo desde su cátedra en el Collège de France: "La literatura, salida de las sombras de la fantasía, tomará cuerpo y realidad, será una forma de acción; ya no será más una diversión de algunos

individuos o de unos cuantos perezosos, sino la voz del pueblo que habla al pueblo." (De Micheli, 1984, 15) Con ello, el realismo pretende diferenciarse de la fantasía y asumir, en consecuencia, una dimensión pragmática de carácter popular: en la medida que aspira a representar fielmente la realidad, se convierte en un instrumento para su transformación revolucionaria. Con la misma orientación, Belinski declara: "El poeta no puede vivir en el mundo de los sueños; ya es un ciudadano del reino de la realidad contemporánea; todo el pasado debe vivir en él. La sociedad quiere ver en él, no ya un consolador, sino un intérprete de su propia vida espiritual e ideológica; un oráculo que responda a sus preguntas más arduas" (16). Se recusa, entonces, el mundo onírico, interpretado como evasión y patología, en favor de una adscripción del escritor a la realidad y a la función de intérprete de esa realidad.

En un sentido similar, un autor como Zola dirá, al referirse a su ciclo novelístico *Rougon-Macquart*, que se trata de una "*histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*" (Décaudin, 1996, 190; o bien que "*Les caractères de nos personnages sont déterminés par les organes génitaux. C'est du Darwin! La littérature, c'est ça!*", así como que "*L'homme métaphysique est mort, tout notre terrain se transforme avec l'homme physiologique*" (191), con lo que explicita un principio de realidad orientado a exaltar el verismo en su versión socio-naturalista y cientista-fisiologista.

Conviene advertir que el realismo es proclive a asumir una posición afín al *fetichismo de realidad* cuando procede a interpretar la relación del texto y la imaginación con la realidad. De esta forma, es usual encontrar observaciones tales como la de Maupassant, el cual, refiriéndose a la obra de Zola, decía que "*ce sont des poèmes sans poésies voulues, [...] des poèmes où les choses, quelles qu'elles soient, surgissent égales dans leur réalité, et se reflètent élargies, jamais déformées, répugnates ou séduisantes, laides ou belles indifféremment, dans ce miror grossissant mais toujours fidèle et probe que l'écrivain porte en lui*" (193). En ese sentido, el objeto metaliterario se entiende que aparece en el texto tal cual aparece en la realidad, como un reflejo *aumentado pero sin deformaciones, fiel y verdadero*,

así como el *espíritu veraz* que el escritor posee. Aunque declaraciones del mismo Zola pueden atemperar este fetichismo, como cuando expresaba que su obra puede entenderse como “*la nature vue à travers un tempérament*” (193), señalando en este caso al escritor como una especie de filtro temperamental que media entre el texto y la naturaleza. Sin embargo, el realismo afirma la supresión de la subjetividad en favor de la objetividad. Goethe, en ese sentido, ya había sentado una pauta en sus coloquios con Eckermann, que en adelante se convertirá en la divisa del programa realista: “Todas las épocas en retroceso y en disolución son subjetivas, mientras que todas las épocas progresivas tienen una dirección objetiva” (De Micheli, 1984, 17). El realismo se asume como progresivo y objetivista y tiende a omitir que, en lugar de una supresión de la subjetividad, ésta ha experimentado un giro hacia la realidad fáctica y que todo intento por narrarla pasará necesariamente por la elaboración imaginaria y escritural del autor. De tal modo que, por más que busque desaparecer en su escritura estará indefectiblemente allí y procederá a tomar una serie de decisiones conscientes o inconscientes: elegirá a los personajes y sucesos que le interesa “reflejar”, recortará la realidad de una cierta manera, privilegiará unos elementos en detrimento de otros, desarrollará ciertas secuencias, tramas y argumentaciones que serán de su entera factura. De tal modo que el momento subjetivo nunca desaparece, a lo sumo se desvanece enmascarado por el efecto engañoso del *fetichismo de realidad*. La idea misma de que el texto “refleja” la realidad expresa a cabalidad tal fetichismo, toda vez que un ámbito de elaboración semántica y narrativa como lo es la escritura, es concebido en términos puramente objetivistas, como una especie de espejo que, con unas pocas peculiaridades, devuelve fielmente la imagen de la realidad sin deformarla. Este *fetichismo de realidad* y la teoría estética del reflejo, han sido las ideas básicas que alimentaron la corriente verista en las artes decimonónicas y el desarrollo posterior de tendencias tales como el realismo socialista durante el siglo XX —que con argumentos de características similares se opuso al arte de las vanguardias—.

Sartre establece —en consonancia con lo que cité anteriormente a propósito del acto de conciencia imaginario en la elaboración de lo fantástico— que “toda aprehensión de lo real como mundo implica una superación escondida hacia lo imaginario... [o bien] toda conciencia de mundo llama y motiva a una conciencia imaginante como aprehensión del *sentido* particular de la situación” (1976, 277, el agregado entre paréntesis es mío). Con ello nos pone en guardia contra el *fetichismo de realidad*: no hay aprehensión del mundo real que no se sintetice en un acto imaginario, en tanto tal aprehensión busque constituir un sentido de la situación, es decir, del estar-en-el-mundo de la conciencia. Debo recordar que Sartre entiende la situación (ese estar-en-el-mundo) de la conciencia como una motivación concreta y precisa para la aparición del acto imaginario (273). En ese sentido, su tesis confronta todo intento de fetichización de la realidad por parte de la poética realista: el escritor cuando aprehende el mundo real indefectiblemente sintetiza tal aprehensión en un acto imaginario y, por lo tanto, recompone la aprehensión objetiva en un nuevo ámbito, a saber, el de la imaginación —el ámbito del sujeto—, con lo cual la concreción de la realidad en el texto adquiere una legalidad de un orden distinto. Se trata de la legalidad que impone la conciencia imaginante, la cual, aunque procure reproducir la lógica y la ontología de la realidad y sus elementos sustantivos, sin embargo procede a construir imaginaria y discursivamente ese objeto con los recursos propios de todo acto noético. De este modo, Sartre cuestiona lo que ha llamado la *ilusión de inmanencia*, y postula el acto noético, propio de la imaginación, como un evento de conciencia que se debe entender en el sentido de que la imagen no está *en* la conciencia, ni que el objeto de la imagen está *en* la imagen (15). Es decir, la *ilusión de inmanencia* se sustenta en la costumbre de concebir la constitución del acto noético en términos espaciales y por ello inadecuadamente, ya que, por un lado, se tiende a interpretar que la imagen está *localizada* en la conciencia, en tanto conformaría una especie de simulacro o cuasiobjeto, mientras lo que corresponde es entenderla como una *forma de conciencia*, por lo que denomina a la imagen *conciencia de imagen* o *conciencia imaginante*. Por otro lado, y complementariamente, esa

ilusión de inmanencia cae en el error de creer que el objeto de la imagen (una silla por ejemplo) se encuentra *puesto en* la imagen a la manera de un simulacro corpuscular, de tal forma que tener “una idea de silla es tener una silla en la conciencia” (15), con todas las características cuantitativas y cualitativas del objeto real. Lo cual indica una incomprensión sustancial de la conciencia imaginante, ya que “resulta imposible introducir esos retratos materiales (o simulacros) en una estructura sintética consciente sin destruirla, cortar los contactos, detener la corriente, romper la continuidad. La conciencia dejaría de ser transparente para sí misma; su unidad quedaría rota por todas partes por unas pantallas opacas, inasimilables” (16, el agregado entre paréntesis es mío). De este modo, Sartre insiste en que “la silla no está en la conciencia. Ni siquiera en imagen. No se trata de un simulacro de silla, que habría penetrado de pronto en la conciencia y que no tendría más que una relación ‘extrínseca’ con la silla existente; se trata de determinado tipo de conciencia, es decir, de una *organización sintética* directamente relacionada con la silla existente y cuya íntima esencia consiste precisamente en relacionarse de tal o cual manera con la silla existente” (16, la cursiva es mía). En este sentido, Sartre entiende la imagen como “una determinada forma que tiene la conciencia de darse un objeto” (18). Es decir que en “la trama de los actos sintéticos de la conciencia aparecen, pues, por momentos determinadas estructuras que llamaremos conciencias imaginantes” (16). Además, con la imagen, a diferencia de la percepción sensible, lo que se logra hacer es una *cuasi-observación*, es decir, que la imagen no enseña más de lo que hayamos puesto en ella y por lo tanto no podemos *aprender* de la imagen, como sí lo podemos hacer del objeto real. Estas características de la conciencia imaginante, nos pueden dar un argumento clave para entender el papel determinante que ejerce el sujeto en la aprehensión de la realidad, todo lo que debe poner de sí mismo: su capacidad relacional, la constitución de las imágenes de la realidad, en fin, la entera actividad de la *psyche* como composición de un flujo constante de imágenes

que en sí mismas no comparten la misma naturaleza lógica y ontológica de los objetos que representan, en razón de su naturaleza tética y noemática. En este sentido, la afirmación de un *fetichismo de realidad* por parte del programa verista se ve sustancialmente mitigado ya que si la conciencia del escritor no se encuentra poblada de simulacros de la realidad, producto de un hipotético “reflejo” y, por el contrario, sus imágenes han sido el producto de un acto sintético de su conciencia imaginante, la concreción escritural del texto verista –en tanto plasmación de esa conciencia imaginante– se debe entender como un acto plena y legítimamente subjetivo e imaginario, lo cual, como bien podrá comprenderse a la luz de lo desarrollado en esta indagación, no debe confundirse con sus acepciones peyorativas y del todo inexactas, que reducen su sentido a lo meramente falso, ilusorio o antojadizo.

Ahora bien, esa condición subjetiva e imaginaria en la literatura realista debe ser comprendida a partir del tema de la referencialidad. El realismo –a diferencia de lo fantástico–, tanto en literatura como en historia establece una *remisión fuerte* con respecto al objeto metaliterario: su validación imaginaria depende esencialmente de su referencia a la realidad. Así, la legalidad que establece en su texto –por efecto del principio de *remisión fuerte*– tiende a asumirse tácitamente como equivalente con la legalidad de lo real. Ciertamente, la narración realista busca mantener inalterada la ontología que priva en la realidad y la lógica que le es consustancial: los personajes que mueren no resucitan o no se comunican desde regiones ultramundanas, no hay seres fantásticos u objetos animados, o sea que se respeta la causalidad y la lógica de la realidad. Este procedimiento de remisión fuerte, sin embargo, al dar por un hecho la identidad de la legalidad del texto con la de la realidad, enmascara un aspecto fundamental: el escritor, aunque sea un observador cuidadoso de la realidad sobre la que escribe, siempre termina instaurando esa legalidad, a la cual cree ser fiel, en un nuevo mundo de relaciones sustancialmente distinto, a saber, el

*cuasimundo del texto*. De tal modo que, aunque la legalidad de la realidad no aparezca trastocada en los términos en que lo hace la literatura fantástica, el texto realista recompone esa legalidad: establece una temporalidad propia, aumentado y disminuyendo sus lapsos de acuerdo con su estrategia narrativa; privilegia ciertas secuencias en lugar de otras; destaca los eventos sociales que interesan a su orientación ideológica y política; perfila determinados caracteres, personajes y escenarios, etc. Lo cual nos hace ver que detrás de esa aparente reproducción de la legalidad de la realidad, se produce otro tipo de legalidad: aquella que instaura la producción narrativa del texto. De modo tal que, aunque el realismo se esfuerce por respetar y plasmar en su texto la lógica-ontología de lo real y la poética realista lo legitime con su discurso, es necesario comprender que ese texto es un producto de una naturaleza diferente y la narración de la realidad allí lograda introduce en ella la legalidad propia de la narratividad, que no es la de la realidad fáctica –sino que es, como ya lo afirmé a propósito de la literatura fantástica, la realidad del *cuasimundo del texto*.

En este sentido, una *semántica de la imaginariadad* puede proponer con cierta plausibilidad considerar también al relato realista –ya sea literario o histórico– como una *construcción imaginaria* de lo real fáctico –es decir como *poiesis*. No obstante, se debe destacar que tal construcción imaginaria, debido al *principio de realidad* que le es propia y a la *remisión fuerte* que establece con la realidad, debe ser entendida como una construcción imaginaria de lo real fáctico y no como en el caso del relato fantástico que procede a construir un mundo ilusorio con su propia legalidad. De este modo, la *construcción imaginaria* de la realidad por parte del relato realista no consiste en el trastorno de la legalidad del mundo real, sino que, por el contrario, asumiéndola como la legalidad que se narra tácitamente en el discurso, procede a dibujarla en el texto de manera selectiva, discriminando la infinidad de aspectos que presenta la realidad en su despliegue fenoménico, eligiendo algunos, potenciándolos narrativamente, opacando otros

que actúan como telón de fondo e ignorando el resto. De tal modo que en el relato realista también se construyen escenarios. Se trata de escenarios realistas, pero de escenarios al fin. Es decir, el escritor realista construye un portal narrativo y coloca cuidadosamente un escenario con determinados elementos seleccionados de la realidad –tal construcción no puede ser más que una construcción de naturaleza imaginaria *poiética*–. Esto se comprenderá a cabalidad si recordamos el sentido de la imaginariadad que he buscado fundamentar en esta indagación: lejos de su reducción a lo falso y engañoso, o únicamente a lo fantástico e ilusorio, la conciencia imaginante construye *poiéticamente* los relatos como objetos discursivos conformados por un bagaje de recursos imaginarios: categorías, conceptos, metáforas, metonimias, secuencias narrativas, escenarios, tránsitos y desplazamientos, acciones, personajes y eventos. Tales recursos imaginarios pueden usarse para construir escenarios fantásticos, realistas, o la mezcla de ambos y todos son susceptibles de experimentar una *efectualización poiética* con el imaginario social instituyente –tal y como hacía ver anteriormente–.

Los escenarios que describen ciudades imaginarias de tipo realista en literatura y en historia no tienden a presentar la variedad que encontramos en la literatura fantástica. El discurso realista es proclive a sobrentender que la narración tiene lugar en un mundo que se desenvuelve miméticamente de acuerdo con lo real. Por lo cual en muchas ocasiones la descripción de tales escenarios no es exhaustiva y con unas cuantas líneas se destacan las características de la realidad que le interesan al narrador –aunque también hay relatos en los que se describen detalladamente los escenarios–.

Así por ejemplo, en la obra de Mariano Azuela *Los de abajo*, la descripción de escenarios es exigua. El narrador no se extiende en profusas descripciones de los pueblos en los que se suceden los eventos narrados. Veamos, sin embargo, algunas de esas descripciones.

“Entraron a las calles de Juchipila cuando las campanas de la iglesia repicaban alegres,

ruidosas, y con aquel su timbre peculiar que hacía palpar de emoción a toda la gente de los cañones...

*Igual a los otros pueblos que venían recorriendo desde Tepic, pasando por Jalisco, Aguascalientes y Zacatecas, Juchipila era una ruina. La huella negra de los incendios se veía en las casas destechadas, en los pretiles ardi-dos. Casas cerradas; y una que otra tienda que permanecía abierta era como por sarcasmo, para mostrar sus desnudos armazones, que recordaban los blancos esqueletos de los caballos diseminados por todos los caminos.*" (1988, 134-135)

Como bien se puede observar la descripción es muy esquemática y no se extiende ni en el conjunto ni en el detalle del escenario. En la primera secuencia, que es de tipo cinética y paisajística, el único elemento urbano lo constituyen las campanas de la iglesia y el narrador destaca su repicar. En la siguiente, que es paisajística, se compara a un pueblo con los otros y se mencionan sucintamente casas y tiendas para mostrar la pobreza del lugar. Nada más. El escenario realista está dibujado con unas pocas pinceladas. El narrador, con toda propiedad, parte de una legalidad propia del texto realista: si bien se describe un aspecto del escenario, esa descripción supone el resto del escenario. Dicha suposición es producto de un *contrato imaginario* entre el narrador y el lector: se parte de que si se describe un aspecto del lugar el resto de los aspectos estarían allí haciendo de telón de fondo y comportándose miméticamente de acuerdo a la legalidad de lo real fáctico. Es decir que si el narrador expone lo que sucede con las campanas de la iglesia, el lector asume que el resto del escenario no descrito se comporta de acuerdo con lo que se espera de la realidad. En eso consiste el *contrato imaginario* entre el narrador y el lector: nadie supondría que hay elementos fantásticos o que suceden eventos ilusorios en la opacidad no descrita del escenario realista.

De este modo, el *principio de realidad* que domina en el relato, pautará un *efecto ontológico* que se asume como acuerdo básico de la narración: en el discurso del realismo la realidad se comporta de manera mimética, convencional. No hay trastorno ontológico en

la narrativa realista. Las ciudades imaginarias del realismo literario e histórico constituyen escenarios ontológicamente normalizados, cuya legalidad nunca se trastoca. Por ello tienden a ser escenarios esencialmente homogéneos e isomorfos. La variedad se presenta en relación al grado de descripción, el acento que pone el narrador en un detalle o en otro y en los recursos metafóricos que emplea y en los eventos que cuenta. Estos aspectos tendrán distinto peso narrativo dependiendo del carácter del relato, ya que, por ejemplo, en unos predominan las atmósferas psicológicas, intimistas; mientras que en otros, abundan los ambientes exteriores, naturalistas, con mayor profusión de escenarios sociales y paisajísticos.

Finalmente quiero recordar cómo muchas ciudades históricas han adquirido un carácter literario y estético toda vez que han sido *efectuadas poiéticamente* en el texto. De esta forma se puede recordar la Venecia de John Ruskin y Thomas Mann; el París obrero y revolucionario de Víctor Hugo y Emile Zola —así como el París finesecular de Marcel Proust o el vanguardista de André Breton; las versiones de Trieste por escritores como Italo Svevo, Umberto Saba y Claudio Magris; el D.F. mexicano de Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis y de Octavio Paz, la Habana de Guillermo Cabrera Infante y el Buenos Aires de Jorge Luis Borges. Se podrían citar otros más, no hay duda, sin embargo, con el propósito de reforzar la tesis planteada aquí, baste recordar Yoknapatawpha, la ciudad imaginaria de William Faulkner, la cual introduce una variante: "una comarca de unas cuarenta millas de diámetro calcada del actual condado Lafayette y situada al norte del Estado de Misisipí, no lejos de Memphis, Tennessee. Faulkner le confirió un centro urbano, Jefferson, a imagen y semejanza de Oxford, la ciudad donde creció y transcurrió casi toda su vida. Y de la que obtuvo todo lo que necesitó para construir uno de los universos novelescos más coherentes e imprescindibles de la literatura contemporánea" (Rodríguez, 2000, 6). Yoknapatawpha es una ciudad imaginaria realista que Faulkner construyó narrativamente a imitación del entorno urbano donde vivió. Con ello, se pone en evidencia cómo en la *efectuación poiética*, a partir de una ciudad real

un escritor puede crear una ciudad imaginaria, tomándola como modelo pero modificando todo aquello que desea para efectos de construir su propio mundo literario<sup>98</sup>.

98 También encontramos el caso inverso. Shangri-la es una ciudad imaginaria narrada por James Hilton en su novela *Lost Horizon*. En una noticia reciente se hace saber que el gobierno chino la ha vuelto "real": "En 2001, Zhongdian, ciudad de la región de Yunnan, derrotó a otras 12 poblaciones que competían para cambiar de nombre a Shangri-la. Ahora, el gobierno invertirá casi 10 mil millones de dólares en la región para atraer turistas, y dinero, al paraíso."

(Zackowitz, 2003, 48) La ciudad imaginaria de Shangri-la se construye narrativamente en el texto de Hilton, luego se lleva al cine y se difunde en occidente míticamente como el prototipo de ciudad oriental prodigiosa. Se sitúa en torno a un monasterio lamaísta a más de 8 mil metros de altura sobre el monte Karakal o "Montaña Azul". En ella el delito es infrecuente, y predomina la idea de que "para gobernar con perfección no hay que gobernar demasiado". El clima paradisíaco y el ritmo acompasado de la vida hacen que los monjes y los habitantes vivan varios cientos de años; sin embargo, si alguien sale de la ciudad envejece rápidamente (Cf. Manguel, 2000, 547).