

## Capítulo tercero

# De las categorías discursivas

*Donde se ofrece al agudo lector un prontuario de categorías que permitirán una lectura astuta de esas entidades de discurso que he denominado ciudades imaginarias. Luego se apreciará la utilidad de tan conveniente reflexión.*



*“...he construido en mi mente un modelo de ciudad del cual se pueden deducir todas las ciudades posibles –dijo Kublai–. Encierra todo lo que responde a la norma. Como las ciudades existentes se alejan en diferente grado de la norma, me basta prever las excepciones y calcular las combinaciones más probables. –También yo he pensado en un modelo de ciudad del cual deduzco todas las otras –respondió Marco–. Es una ciudad hecha sólo de excepciones, exclusiones, contradicciones, incongruencias, contrasentidos. Si una ciudad así es absolutamente improbable, disminuyendo el número de elementos contrarios a la norma aumentan las posibilidades que la ciudad verdaderamente exista...”*

Ítalo Calvino, *Las ciudades invisibles*

Este capítulo brindará al paciente lector un conciso grupo de párrafos explicativos y de naturaleza categorial. Están pensados para servir como herramientas de lectura y aportan un modesto acervo de elementos conceptuales básicos que allanarán la lectura de los párrafos posteriores, toda vez que aspiran a funcionar como una logística.

### §11. De las ciudades imaginarias: que existen

Las ciudades imaginarias existen *realmente* en un ámbito de realidad específico: el discurso. A la objeción de Maquiavelo por aquellas “repúblicas y principados que nunca se han visto ni se ha sabido que existieran realmente” se le puede argüir que tales ciudades se han visto y se ha sabido de su existencia, con mayor o menor precisión, en una esfera de lo real y tal esfera la constituye el discurso. Sobre la realidad del discurso no pareciera existir objeción válida, ya que todo discurso dispone de un soporte real: el texto; y este a su vez –entendido en términos amplios como producción cultural–, tiene concreción objetual en libros, textos electrónicos, pantallas cinematográficas, televisivas, computacionales, pinturas, esculturas, partituras, coreografías, escenografías, conjuntos urbanos, etc.<sup>79</sup>. El discurso, tal y

como planteé en el capítulo anterior, presenta una dimensión lingüística objetiva, compuesta por signos, palabras y oraciones, y una dimensión semántica que lo relaciona hermenéuticamente con el sujeto, con la comunidad y el mundo objetivo. A la vez, el hecho de que en torno al discurso y al texto se genere tejido social coadyuva a comprender sus implicaciones ontológicas<sup>80</sup>.

Desde un realismo ingenuo, o *fetichismo de realidad*, suele argumentarse en contra de la existencia de tales ciudades o narraciones, objetando que si bien pueden leerse en un texto como *Alicia en el país de las maravillas* o en *Utopía* –y hasta

---

y resemantizadas las Bellas Artes del canon clásico y renacentista. Utilizaré la noción de *texto ampliado* para referirme a toda producción cultural significativa, lo cual incluye desde el texto escrito hasta las herramientas y edificaciones, pasando, obviamente por todo tipo de producción artística (*legein* y *teukhein*). Se le puede entender, de igual forma, como todo material significativo capaz de ser percibido sensorialmente (visual, auditivo, olfativo, táctil, gustativo) y sintetizado noéticamente. También uso el término en su forma habitual, restringido a texto escrito.

80 Ese tejido social presenta diversas dimensiones. En una de ellas es posible ver cómo en torno a discursos y textos se realizan debates, conferencias y discusiones públicas. Ese tipo de socialidad se produce a partir de significaciones primordiales del imaginario social y nos permite reparar en la importancia de tales significaciones, tengan o no un referente en la realidad fáctica. Por ejemplo, en torno a la significación “Dios” se realizan congresos y conferencias y se publican una enorme cantidad de libros. Si de algo no cabe duda es de la existencia de “Dios” en su condición de texto.

79 Es bien conocida la vastedad de soportes materiales y dinámicos que ofrecen las artes especialmente a partir de la revolución que producen las vanguardias y posvanguardias durante el siglo veinte cuando se ven significativamente superadas

se les puede ver representadas en una obra teatral o en una película—, no hay un País de las maravillas o una Isla de Utopía *realmente existentes*, con lo cual se omite, o bien se menosprecia su existencia virtual o representativa, en tanto texto. Un argumento de esa naturaleza ignora la esfera en la que a las ciudades imaginarias les es propia la existencia, el discurso; y más aún, niega la realidad de tales entidades discursivas exigiéndoles una condición ontológica que no tienen porqué cumplir para tener existencia. Me refiero a que a las ciudades imaginarias se les pide que existan como existe la ciudad de San José, o al menos, como existió la ciudad de Troya —y en verdad se trata de objetos disímiles: los primeros, objetos discursivos, los segundos, objetos urbanos. Esa exigencia, como decía, considera que las *imagópolis* tienen que existir como ciudades reales e históricas, habitables, ubicadas concretamente en el tiempo y el espacio, y no repara en que para que tengan su propia condición de existencia les basta con existir como discursos, como texto. Esta es la naturaleza ontológica legítima de las ciudades imaginarias. Al respecto, resulta ilustrativa la postura de Platón, cuando, refiriéndose a la “construcción” de su *República*, le responde Glaucón: “—Comprendo: hablas del Estado (o ciudad) cuya fundación acabamos de describir, y que se halla sólo en las palabras, ya que no creo que exista en ningún lugar de la tierra” (1998, 592a, las cursivas son mías); anteriormente, en el libro V, había dicho: “—¿Y no diremos que también nosotros hemos producido en palabras un paradigma del buen Estado (o ciudad)? —Ciertamente. —Pues entonces, ¿piensas que nuestras palabras sobre esto no están bien dichas, si no podemos demostrar que es posible fundar un Estado tal como el que decimos? —Claro que no.” (472e, las cursivas son mías.) Aunque la problemática filosófica que está detrás de este planteamiento es más compleja —tal y como haré ver más adelante—, quiero destacar, en este momento de la exposición, que Platón legitima la autonomía de la esfera discursiva, argumentando a favor de la validez de *construir con palabras* una ciudad, fundamentando su naturaleza imaginaria y discursiva, sin sentirse obligado a plantear su existencia como constructo fáctico, urbano y político.

Al respecto, conviene recordar que Ricoeur habla del *cuasimundo del texto* (Cf. §7) para referirse a esa esfera de realidad en que existen los

textos en su relación con el mundo fáctico. Con esa denominación intenta alejarse de lo que denomina la “ideología del texto absoluto”<sup>81</sup>. Considero que Ricoeur habla del *cuasimundo del texto* para indicar que los textos existen en un ámbito virtual o representativo, al cual, lejos de negarle su existencia, dota de un adecuado estatuto ontológico frente al mundo fáctico<sup>82</sup>. A propósito, es oportuno mencionar que al plantear la idea de texto ampliado, como toda obra cultural significativa, no pretendo adscribir a una posición en la que todo se reduzca a texto. Por el contrario, considero que el mundo fáctico se traduce en texto por efecto de la praxis histórico social de la humanidad, pero el mundo presenta una *factualidad excedente* que no es texto, o bien que lo es sólo en potencia, para usar la categoría aristotélica. Sin embargo, es fundamental entender, a la vez, que toda realidad fáctica susceptible de ser conocida tendrá que adquirir, en uno u otro sentido, la condición de texto, es decir —y atendiendo al principio trascendental kantiano— el objeto emerge de la pura facticidad y lo hace únicamente en la medida en que se configura textualmente, como objeto significativo, capaz de ser conocido por la *psyche* humana. Ricoeur, sin embargo, se refiere al texto literario y plantea su existencia en un *cuasimundo*, con lo que busca distinguirlo del mundo fáctico y, a la vez, otorgarle la condición ontológica que le es propia: se trata de un *cuasimundo* ya que no nos encontramos con los textos como sucede con los objetos que fluyen en la esfera primaria de lo real: los textos se producen social e históricamente y se desempeñan semióticamente en ese *cuasimundo*, que también es denominado intertextualidad; e inciden semánticamente en distintos niveles de lo real, ya sea propiamente en ese *cuasimundo* textual, o en las esferas del *teukhein* y la praxis social.

81 Ricoeur no aclara qué entiende por tal ideología. Me parece que quiere evitar una posición en la que todo quede reducido a “texto” y eludir confinar el mundo en lo que denomina el *cuasimundo del texto* o literatura (1997, 163).

82 Conviene destacar que cuando Ricoeur habla del *pseudomundo del texto* no solo se refiere a una dimensión ontológica en la que existen los textos virtualmente, también plantea que cada texto tiene su propio *pseudomundo*.

Una vez que el atento lector aceptare —aunque fuese con recelo— mi propuesta ontológica de entender las ciudades imaginarias como legítimas construcciones de discurso, procederé a plantear dos modelos descriptivos y un conjunto de categorías, tentativo y provisional, que tienen el objetivo de desempeñarse como herramientas de lectura y poder así dilucidar las características que homologan a las ciudades imaginarias que se escriben en la literatura, la utopía y la historia.

## §12. De los modelos descriptivos y categorías de análisis

En el capítulo anterior expliqué que una *semántica de la imaginariadad* articula sintética y recursivamente la dimensión lingüística, ontológica e imaginaria del discurso. A continuación propondré unas categorías analíticas pensadas como herramientas para aplicar al estudio de los textos que describen ciudades. Como podrá apreciar el agudo lector, esas categorías se aplican en el plano lingüístico del discurso distinguiendo escenarios, escenas y secuencias, lo cual permitirá comprender la equivalencia lingüística de la narración de ciudades que se producen en la literatura, la utopía y la historia. Así, la propuesta que realizo consiste en considerar que a partir de la *semántica de la imaginariadad* es posible emprender un análisis del discurso en el ámbito lingüístico para proceder a realizar una síntesis con las categorías imaginarias, de tal modo que la imaginariadad de un discurso cuente con una base objetiva. Veamos.

Los géneros narrativos utilizan ciertos modelos descriptivos por medio de los cuales esbozan, con mayor o menor detalle, diversos tipos de ciudades imaginarias. No es posible —ni tampoco lo pretendo— clasificar exhaustivamente todos los modelos que potencialmente puedan usar esos géneros de escritura. Considero que a partir de una *semántica de la imaginariadad* es posible caracterizar los discursos sobre ciudades o sociedades imaginarias utilizando dos modelos, a saber, el modelo escenográfico y el modelo sociográfico.

*El modelo escenográfico.* Describe tanto escenarios como escenas. Por escenarios entenderé los elementos narrativos con que se compone el

paisaje que se describe; y las escenas consisten en los eventos y acciones que realizan los personajes en ese paisaje. De este modo, el modelo escenográfico describe la ciudad imaginaria a la manera de una escenografía, buscando la construcción discursiva de una imagen adecuada a la intención del relato. Hay textos en que la descripción es exhaustiva y llena de detalles; en otros basta con unos cuantos indicios para esbozar una imagen de ciudad. El grado de exhaustividad y detalle no depende necesariamente del género de escritura, ya que sus intensidades son variadas tanto en la literatura, como en la utopía y la historia.

El modelo escenográfico presenta (i) escenarios realistas o miméticos, (ii) escenarios anómalos y (iii) escenarios fantásticos. Y en cada uno de estos escenarios se pueden producir escenas (a) realistas, (b) anómalas y (c) fantásticas. A la vez, es posible encontrar que los escenarios forman ámbitos o dominios narrativos, en los que se describen (1) secuencias paisajísticas; (2) secuencias cronológicas y (3) secuencias cinéticas. Este tipo de secuencias se pueden presentar en los tres tipos de escenarios mencionados anteriormente (realistas, anómalos y fantásticos) y pretenden desempeñarse como dispositivos categoriales de orden analítico.

El lector deberá tener en cuenta que los paisajes descritos por los modelos escenográficos son narrados por medio de sustantivos, verbos, adverbios y adjetivos y otros sintagmas, que en su articulación narrativa producen connotaciones imaginarias inmediatas para la constitución virtual de paisajes o escenografías. Me refiero a los términos sincategoremáticos (artículos, adjetivos determinativos, pronombres, verbos auxiliares, adverbios, conjunciones, preposiciones) que indican lugar, profundidad, altura, tridimensionalidad, temporalidad, secuencialidad, etc.; y categorémáticos (verbos, sustantivos, adjetivos)<sup>83</sup>. Como

83 Los términos sincategoremáticos, también llamados por Aristóteles *sinsemánticos*, son los sintagmas que tienen menos significación independiente (en, por, a, desde). Los categorémáticos, por el contrario, tienen significación independiente (atleta, correr, blanco). La narración se produce por la articulación de ambos tipos de términos de acuerdo con una sintaxis. De este modo en la

bien podrá comprenderse, adverbios de tiempo y modo, así como verbos constituyen las significaciones primordiales que van a propiciar la construcción de tales efectos discursivos. Veámoslo más en detalle.

(1) *Secuencia paisajística*. Se trata de la descripción específica de un paisaje en un discurso. Brindo algunos ejemplos.

En el siguiente pasaje Marco Polo describe la ciudad de Cambaluc:

*"Tiene 23 millas de cintura; es cuadrada y sus cuatro lados son perfectamente iguales. Está amurallada con muros de adobe y de tierra que miden 10 pasos de ancho por 20 de alto... Estos muros son blancos y almenados. Tienen 12 puertas, y a cada lado de ellas se halla un hermoso palacio, de modo que a cada tres puertas corresponden cinco palacios, y éstos tienen grandes salas y arsenales, donde viven los guardianes.*

*Las calles de la ciudad están tiradas a cordel y son anchas, de modo que en ellas se abarca toda la perspectiva, y desde cada puerta se ve la otra que está enfrente(...)"* (1995, 86)

Este otro, corresponde a la descripción de una de las ciudades invisibles de Ítalo Calvino:

*"En Esmeraldina, ciudad acuática, una retícula de canales y una retícula de calles se superponen y se entrecruzan. Para ir de un lugar a otro siempre puedes elegir entre el recorrido terrestre y el recorrido en barca, y como en Esmeraldina la línea más breve entre dos puntos no es una recta sino un zigzag ramificado en tortuosas variantes, las calles que se abren a cada transeúnte no son sólo dos sino muchas, y aumentan aún más para quien alterna trayectos en barca con transbordos a tierra firme(...)"* (1997, 101)

A continuación, Tomaso Campanella describe la Ciudad del Sol:

frase "este atleta corre rápidamente sobre la pista para entrenar", los sincategoremáticos "este", "sobre", "la", "para" otorgan sentido narrativo a los categoremáticos "atleta", "corre", "rápidamente", "pista", "entrenar". La terminología proviene de la fenomenología husserliana (Montero, 1987).

*"En el centro de una vastísima llanura surge una elevada colina, sobre la cual descansa la mayor parte de la Ciudad. Sin embargo, sus numerosas circunferencias se extienden mucho más allá de las faldas del monte, de modo que el diámetro de la Ciudad tiene dos o más millas, y siete el recinto íntegro. Mas, por el hecho de encontrarse edificada la Ciudad sobre una colina, su capacidad es mayor que si estuviera en una llanura. Se halla dividida en siete grandes círculos o recintos, cada uno de los cuales lleva el nombre de uno de los siete planetas. Se pasa de uno a otro recinto por cuatro corredores y por cuatro puertas, orientadas respectivamente en dirección de los cuatro puntos cardinales (...) Desde allí se contemplan inmensos palacios, unidos tan estrechamente entre sí a lo largo del muro del segundo círculo que puede decirse que forman un solo edificio. A la mitad de la altura de dichos palacios surge una serie de arcadas que se prolongan a lo largo de todo el círculo, sobre las cuales hay galerías y se apoyan en hermosas columnas de amplia base que rodean casi totalmente el subpórtico, como los peristilos o los claustros de los monjes(...)"* (1987, 143-144)

Por último, quiero citar una descripción de un paisaje de una ciudad histórica.

*"La mayor parte de la Judea está repartida en aldeas, aunque también hay muchas ciudades. Cabeza de la nación es Jerusalén. Allí hay un templo de inmensa riqueza; rodean la ciudad tres murallas; la interior encierra en sí sólo el templo, tan secreto y guardado que solamente es lícito a los propios judíos el llegar hasta las puertas de él, y de allí adentro no entran sino solo sacerdotes."* (Tácito, 1965, 219)

Habrà notado el amable lector que he citado cuatro secuencias paisajísticas correspondientes a la crónica, la ficción, la utopía y la historia. Estas secuencias son esencialmente equivalentes en su condición de narraciones descriptivas: en torno al elemento sustantivo, la ciudad, o más específicamente, el nombre de la ciudad, se describen los diversos aspectos sustantivos (edificios, torres, etc.), de los cuales se dan ubicaciones, emplazamientos, datos cuantitativos, tales como medidas o cantidades de edificaciones, tránsitos y

direcciones. En este tipo de descripciones tienen preponderancia los sustantivos y los adverbios de lugar y cantidad.

(2) *Secuencias cronológicas* y (3) *cinéticas*. Describen temporalidades, tránsitos, desplazamientos y acciones. Generalmente se encuentran entremezcladas en el ámbito paisajístico, aunque pueden aislarse unas de otras. Veamos algunos ejemplos.

Marco Polo describe estas dos secuencias en el siguiente párrafo:

*"Cuando hubieron pasado aquel desierto llegaron a una ciudad llamada Bucara muy noble y grande [secuencia cinética]; la provincia también se llama Bucara. El rey tenía por nombre Barac. Esta ciudad era la mejor de toda Persia. Llegados a ella, los dos hermanos no pudieron seguir hacia delante, ni volver hacia atrás [secuencia cinética], debido a la gran guerra entre los tártaros; y por eso permanecieron en Bucara tres años [secuencia cronológica]. Mientras vivían allí, volvió la paz entre los tártaros, algunos días más tarde se presentó un magistrado [secuencia cronológica](...)"* (2000, 18-19)

En las *Mil y una noches*, a propósito de la ciudad del rey Yunán, se narran estas secuencias temporales y cinéticas:

*"Llegó a la ciudad del rey Yunán un sabio de avanzada edad llamado Ruyán [secuencia cinética]... Después de haberse instalado en la ciudad y de haber permanecido en ella unos pocos días [secuencia cinética y cronológica], se enteró de quién era el rey y de la lepra –con la cual Dios lo probaba– que había invadido su cuerpo, y ante la cual eran impotentes los remedios de los médicos y los sabios. Aquella noche la pasó preocupado [secuencia cronológica]. Al hacerse el día se vistió con sus mejores trajes [secuencia cronológica], se presentó ante el rey Yunán, besó el suelo y lo saludó... [secuencia cinética], Al día siguiente, por la mañana, el rey salió de su palacio para dirigirse a la sala de audiencias [secuencia cronológica y cinética](...)"* (2000, 32-33)

Tomaso Campanella describe su arribo a Ciudad del Sol de la siguiente manera:

*"Almirante.–Ya te expuse cómo di la vuelta al mundo entero y cómo finalmente llegué a Trapobana [secuencia cinética-cronológica]. Aquí me vi obligado a saltar a tierra y me escondí en un bosque por miedo a sus habitantes [secuencia cinética]. Al salir de allí, pasado mucho tiempo, me detuve en una vasta llanura situada exactamente en el Ecuador [secuencia cinética y cronológica]. Gran maestro.–¿Y qué sucedió entonces? Almirante.–De repente me encontré con una gran muchedumbre de hombres y mujeres armados [secuencia cronológica y cinética], muchos de los cuales conocían nuestro idioma y me acompañaron a la Ciudad del Sol [secuencia cinética](...)"* (1987, 143)

El historiador del siglo XIX Van den Berg describe estas secuencias temporales y cinéticas a propósito de la civilización fenicia:

*"Los fenicios conservaban un recuerdo preciso sobre sus orígenes [secuencia cronológica]. Según sus tradiciones, ellos habían venido de las orillas del mar Eritreo, en la comarca vecina al golfo Pérsico [secuencia cinética]. La región que ocuparon en la costa del mar Mediterráneo fué denominada por ellos Pais de Chna o Canaan [secuencia cinética]... Los fenicios eran una de esas tribus cananeas, cuya emigración tuvo lugar hacia el siglo veinticuatro de antes de la era cristiana, i provocó, sin duda, la invasión de los hyksos o pastores sobre el Egipto [secuencia cronológica y cinética]."* (1888, 219, el texto se ha transcrito literalmente.)

Como se podrá haber apreciado, las secuencias cronológicas y cinéticas presentes en estos cuatro géneros de escritura, describen temporalidades y movimientos o acciones, y se caracterizan por el predominio de los tiempos verbales y los adverbios de tiempo y de lugar. Las secuencias cinéticas combinan temporalidad y lugar, lo que da como resultado tránsitos, desplazamientos, acciones y eventos –y al igual que las paisajísticas, producen un efecto de homologación narrativa entre los géneros–. También es conveniente destacar el hecho, que ya seguramente el agudo lector habrá observado, de que en los escenarios citados las secuencias paisajísticas, temporales y

cinéticas se encuentran integradas en la descripción narrativa —se podría decir que tales secuencias *constituyen* la narración—.

A continuación voy a proceder a exponer detalles sobre los escenarios que se encuentran

en el modelo escenográfico. Véase la siguiente tabla que relaciona el modelo, escenarios, escenas y categorías.

Modelo descriptivo	Escenarios	Escenas	Ámbito escenográfico
Modelo escenográfico	(I) realista o mimético	realista anómala fantástica	<p>(A) Secuencia paisajística</p> <p>(B) Secuencia cronológica</p> <p>(C) Secuencia cinética</p> <p>Presentes en los géneros literario, utópico e histórico</p>
	(II) anómalo	realista anómala fantástica	
	(III) fantástico	realista anómala fantástica	

El escenario realista y el anómalo son opuestos. El escenario realista o mimético consiste en una descripción que reproduce las características espaciales de la ciudad o el lugar imaginario de acuerdo con una lógica y un orden habitual al lector. Los escenarios anómalos describen escenarios en que los elementos que lo componen son de tipo realista pero en un orden lógico trastocado, en el que las leyes convencionales de la realidad aparecen trastornadas. Lo cual tiende a presentar varios grados: pueda que el escenario sea bastante caótico o que presente una deliberada y controlada inversión de los elementos para producir en el lector efectos de extrañeza específicos. Este tipo de escenografías discursivas son equivalentes a un grabado de Escher: los elementos son reconocibles por el lector, pero obedecen a leyes perspectivas desconocidas, tienen órdenes invertidos, presentan ubicaciones imposibles o bien, describen una ciudad de una manera que el lector no logra armar una escena coherente de acuerdo con su experiencia en el espacio y en el tiempo, a la manera de una descripción destructiva. Se encuentran casos muy ilustrativos al respecto. Por ejemplo, en *Las ciudades invisibles* de Ítalo Calvino la descripción de la ciudad de Zaira, entre otras, responde a este modelo:

*“Inútilmente, magnánimo Kublai, intentaré describirte a Zaira, la ciudad de los altos bastiones. Podría decirte de cuántos peldaños son sus calles en escalera, de qué tipo los arcos de sus soportales, qué chapas de zinc cubren los techos; pero ya sé que sería como decirte nada. La ciudad no está hecha de esto, sino de relaciones entre las medidas de su espacio y los acontecimientos de su pasado: la distancia hasta el suelo de una farola y los pies colgantes de un usurpador ahorcado; el hilo tendido desde la farola hasta la barandilla de enfrente y las guirnaldas que empavesan el recorrido del cortejo nupcial de la reina; la altura de aquella barandilla y el salto del adúltero que se descuelga de ella al alba; la inclinación de una canaleta y el gato que la recorre majestuosamente para colarse por la misma ventana; la línea de tiro de la cañonera que aparece de pronto detrás del cabo y la bomba que destruye la canaleta; los rasgones de las redes de pescar y los tres viejos que sentados en el muelle se cuentan por enésima vez la historia de la cañonera del usurpador de quien se dice que era un hijo adulterino de la reina, abandonado en pañales allí en el muelle. En esta ola de recuerdos que refluye la ciudad se embebe como una esponja y se dilata. Una descripción de Zaira tal como es hoy debería*

*contener todo el pasado de Zaira. Pero la ciudad no dice su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en las esquinas de las calles, en las rejas de las ventanas, en los pasamanos de las escaleras, en las antenas de los pararrayos, en las astas de las banderas, cada segmento surcado a su vez por arañazos, muescas, incisiones, comas.” (1997, 25)*

Como se podrá apreciar, esta descripción relaciona elementos de la arquitectura conocidos con eventos del pasado y la memoria colectiva de una ciudad, por ello la construcción del escenario resulta anómala y no se ajusta a la experiencia del lector con las ciudades. La descripción es deliberadamente destructiva ya que desde el inicio del relato declara la inutilidad de una descripción convencional y se aboca a construir un escenario con base en elementos tan disímiles, en principio, como lo son la arquitectura y la memoria<sup>84</sup>.

Otros ejemplos notables se encuentran en narraciones como *La historia interminable* de Michael Ende, en donde la descripción de la Ciudad de los Antiguos emperadores se ajusta plenamente a la escena anómala de un grabado de Escher<sup>85</sup>:

*“Y todo aquel valle estaba ocupado por una ciudad... En cualquier caso, podía darse ese nombre a aquella multitud de edificios, aunque era la ciudad más disparatada que Bastián había visto nunca. Sin plan ni propósito, las casas parecían amontonarse como si fueran dados; como si sencillamente, hubieran sido sacudidas allí de su saco*

84 La obra de Calvino tiene predominantemente ese carácter. Su intertexto es el *Libro de las maravillas* de Marco Polo, escrito por Rustichello de Pisa. Allí Calvino recrea múltiples escenarios de ciudades imaginarias relacionadas con la memoria, el deseo, los signos, los ojos, el nombre, los trueques, los muertos, el cielo; algunas de ellas son sutiles, otras continuas o escondidas.

85 Este tipo de escenarios ha sido muy usado también en la poesía. Como bien se sabe en la poesía y la narrativa de las vanguardias abundan escenarios anómalos de ciudades o lugares imaginarios. La pintura de esas corrientes artísticas está muy relacionada con la dislocación de los escenarios discursivos.

*por algún gigante. No había calles ni plazas, ni ninguna clase de orden reconocible. Pero también los distintos edificios parecían absurdos: tenían puertas en el tejado, escaleras en sitios a donde no se podía llegar y otras que hubiera habido que recorrer cabeza abajo y que acababan en el vacío. Había torrecillas transversales y balcones que colgaban verticales de las paredes, ventanas en lugar de puertas y suelos en lugar de muros. Había puentes cuyo arco se interrumpía de pronto, como si su constructor se hubiera olvidado en mitad de la obra de lo que debía ser el conjunto. Había torres curvadas como plátanos y pirámides colocadas sobre su cúspide. En resumen, toda la ciudad producía una impresión de locura.” (1990, 355)*

Notará el lector cómo Ende utiliza elementos urbanos y arquitectónicos miméticos pero forma con ellos una escenografía anómala<sup>86</sup>—recurso narrativo que ya se encuentra en Borges y a quien el mismo Ende se lo reconoce—.

Los escenarios fantásticos, por su lado, pueden describir ciudades o lugares en los cuales los elementos constitutivos del paisaje son irreales, ilusorios o fabulosos y además, en ellos se producen escenas fantásticas. Sin embargo, sabemos que el recurso más utilizado en la literatura es el de producir una escena fabulosa en un escenario realista o mimético. De tal modo que la escena fabulosa puede tener como telón de fondo ambos escenarios (el fantástico o el realista). Pero también se encuentran descritas escenas fantásticas en escenarios anómalos.

Hay que notar que los escenarios fantásticos no necesariamente trastocan los elementos del paisaje como lo hacen los anómalos, sino que tienden a sustituir los elementos conocidos por otros desconocidos o fabulosos pero manteniendo generalmente una misma lógica escenográfica. En cuentos como los de Hans Christian Andersen, los hermanos Grimm o Charles Perrault los escenarios no presentan mayores anomalías y sirven de fondo para la introducción del personaje o el evento

86 En el apéndice se podrán encontrar unas reproducciones de grabados de M.C. Escher, en los cuales encontramos versiones en imágenes plásticas de escenarios anómalos.

fabuloso: hadas, diablillos, gigantes, brujas, ogros, etc. En *Alicia en el país de las maravillas* muchas de las escenas nos son enteramente familiares pero Carroll inserta en ellas eventos fantásticos o anómalos: cuando Alicia ingresa al jardín lo que se describe es un rosal y tres jardineros, lo cual constituye un escenario convencional; sin embargo su carácter se transforma de inmediato ya que los jardineros son cartas de la baraja y realizan una tarea anómala: pintan de rojo las rosas blancas ya que la Reina de Corazones había ordenado que fueran de aquél color. Tenemos, en consecuencia, un escenario convencional en el que se inscriben personajes y suceden eventos anómalos o fantásticos.

Ahora bien, puede que se encuentren escenografías fantásticas y escenas anómalas. Un buen ejemplo de ello lo constituye el poema del siglo XIV *El país de la Cucaña*, también conocido como *País de Jauja*, en el cual se describe una escena en la que unos gansos asados se pasean invitando a ser comidos (Frye, 1973, 173). Luciano en sus *Relatos verídicos* describe ese tipo de escenografías y escenas:

*“Por siete días y otras tantas noches viajamos por el aire, y al octavo divisamos un gran país en el aire, como una isla, luminoso, redondo y resplandeciente de luz, en abundancia. Nos dirigimos a él y, tras anclar, desembarcamos, y observando descubrimos que la región se hallaba habitada y cultivada(...)”* (1981, 183)

La anomalía es evidente: tras ser elevado el barco en que viajaban por un tifón, llegan a este país que luego nos cuenta que se trata de la Luna<sup>87</sup>. Posteriormente surgen seres y escenas

fantásticas, tales como los “cabalgabuitres”, que son hombres que cabalgan buitres de tres cabezas, etc. Es bien conocido que *La Odisea* presenta múltiples escenas de ese tipo, y constituye un modelo fundacional que influyó mucho en este género de escritura, tal y como se nota en el texto de Luciano —aspecto, por lo demás, expresamente aceptado por el autor— (1981, 180). En el párrafo §17 retomaré este tema.

En la escritura utópica, tal y como veremos más detalladamente en la sección correspondiente, la utopía tanto de carácter literario como filosófico generalmente es enfática en la descripción de escenografías. La utopía social y política se ha ido diferenciando de la literaria precisamente en el aspecto escenográfico: la utopía decimonónica y contemporánea tendió a abandonar la descripción de la ciudad futura y se abocó a la prospección de lo social, lo político y convivial. De tal modo que experimentó un cambio hacia un modelo que denominó sociográfico. Veámoslo más de cerca.

*El modelo sociográfico.* Consiste en un modelo analítico y sintético cuyo énfasis no es el escenario urbano o paisajístico, sino que, incluso omitiéndolo, concentra su intención discursiva en la postulación de hipotéticos modelos de vida social y política que valora superiores. En este sentido es más propositivo que meramente descriptivo ya que busca movilizar cierta subjetividad social, confrontando concepciones del imaginario dominante, para lograr transformaciones praxiológicas.

En este tipo de discursos ya no se encuentran ciudades imaginarias propiamente dichas sino que se postulan *sociedades imaginarias*, ideales,

87 Posiblemente se trata de uno de los primeros viajes a la Luna registrados en la literatura. Vuelve a emplearlo en su diálogo *Icaromenipo*, en donde la referencia al viaje solar de Ícaro es patente. En el prólogo de su *Historia cómica o Viaje a la Luna*, Cyrano de Bergerac, en el siglo XVII menciona el texto de Luciano y hace referencia a otros textos, tales como el del escritor español Dominicus González quien escribió *L'Homme dans la Lune, ou le Voyage chimérique fait au monde de la Lune nouvellement découvert par Dominique Gonzalés, aventurier espagnol* (París, F. Piot, 1648, in. 8°); (Cf. De Bergerac, 1924, 14). Ludovico Ariosto, en época parecida,

fabula que un paladín descubre en la Luna todo lo que se pierde en la Tierra; en el siglo siguiente Kepler en su *Dissertatio cum nuncio sidereo* y en su *Somnium Astronomicum*, especula en torno a la geografía lunar, sus habitantes y eventuales costumbres. John Wilkins publicó, por la misma época su *Descubrimiento de un mundo en la Luna*. En el siglo XIX Jules Verne entre sus relatos de viajes tiene su *De la terre à la lune*. Esta corriente será conocida como *ciencia ficción* y encontrará una amplia difusión a lo largo del siglo XX en obras como las de H.G. Wells, Ray Bradbury, Stanislav Lem, Arthur C. Clark y Philip K. Dick, entre los más destacados.

utópicas o revolucionarias. Esta distinción si bien es significativa no es del todo radical, como señalaré más adelante, cuando me refiera al concepto de ciudad que busco legitimar.

Para ilustrar el modelo, se puede comparar una obra como *Utopía* de Thomas Moro, *El nuevo mundo industrial y societario* de Charles Fourier o *Viaje a Icaria* de Etienne Cabet, por un lado, con otras como el *Manifiesto Comunista* de Karl Marx y Federico Engels o el *Programa al segundo Congreso de la Liga por la Paz y la Libertad* presentado por Mihail Bakunin en 1868, entre una gran variedad de textos similares. Uno de los aspectos que más diferencian a estas obras consiste, precisamente, en que mientras las primeras describen acuciosamente escenografías de la ciudad utópica, las segundas renuncian a brindar cualquier descripción de esa naturaleza. En éstas lo que priva es una compleja reflexión, de tipo propositivo, sobre el tipo de sociedad que es posible fundar tras una revolución socialista. Su discurso abunda en propuestas sobre la organización social, las instituciones revolucionarias, formas de producción y distribución de la riqueza y la propiedad, etc. En estas obras la ciudad del futuro se ha desdibujado, disminuyendo el interés en lo urbano/paisajístico para adquirir preponderancia lo social, lo político y lo económico. Ahora bien, debe tenerse en cuenta que en las obras del primer tipo también hay una reflexión de naturaleza social y política, sin embargo, generalmente relegada a un segundo plano o fuertemente condicionada y como elemento aleatorio al modelo escenográfico que es el dominante. Volveré sobre esto en la sección dedicada a la utopía.

De este modo —y aunque es necesario advertir que el modelo sociográfico no será objeto de un examen detallado, debido a que, como he especificado, el interés de esta investigación lo constituyen los discursos en donde se describen ciudades imaginarias—, en este modelo se pueden plantear, a manera de categorías de análisis, los enunciados de legalidades, tendencias, tensiones o configuraciones sociológicas, políticas, organizativas, económicas y culturales, las cuales generalmente están referidas a propuestas praxiológicas que buscan transformaciones sociales parciales o totales.

### §13. Ciudad: un concepto cohesivo

En el párrafo §11 he definido las ciudades imaginarias como legítimas construcciones discursivas, ontológicamente distintas a las ciudades fácticas, de tipo histórico social. El interés de esta investigación, como ya lo he mencionado, consiste en el estudio de la descripción de ciudades y lugares imaginarios que se hacen en la literatura, la utopía y la historia. En seguida procederé a indicar brevemente en qué sentido uso el término ciudad y la importancia del carácter cohesivo del concepto.

En primer lugar he de apuntar la intención de restituir el rancio linaje filosófico del nombre *ciudad* y la rica conceptualización que le va aparejada desde su temprana formulación en el pensamiento griego clásico, cuando se le denomina *polis*. La opción por este término apunta a la idea de cohesividad y a su particular capacidad comprensiva: *polis* brinda unidad a conceptos tales como ciudad, estado, política y cultura o civilización. Werner Jaeger en su *Paideia* destaca que “Aun entre nosotros se conservan vivas las palabras ‘política’ y ‘político’, derivadas de la polis, que nos recuerdan que con la polis griega surgió, por primera vez, lo que nosotros denominamos estado —aun cuando la palabra griega pueda traducirse lo mismo por estado que por ciudad.” (1985, 84) Jaeger señala, en ese sentido, que “La polis es el centro dominante a partir del cual se organiza históricamente el periodo más importante de la evolución griega.” (84) Conceptualmente, en consecuencia, la polis constituye un término integrador de múltiples aspectos de lo societario que posteriormente se disociarán. Por ello, Jaeger afirma que “Sólo en la polis es posible hallar aquello que abraza todas las esferas de la vida espiritual y humana y determina de un modo decisivo la forma de su construcción. Todas las ramas de la actividad espiritual, en el periodo primitivo de la cultura griega, brotan inmediatamente de la raíz unitaria de la vida en comunidad.” (84) Así, el carácter cohesivo del término se reafirma, toda vez que “Describir la ciudad griega equivale a describir la vida de los griegos en su totalidad.” (84)<sup>88</sup>

88 No pretendo ignorar el hecho de que la polis griega destinaba para el ejercicio pleno de la política a los *ciudadanos* y excluía de ella a los *esclavos* y

Esta aspiración a la totalidad, sin embargo, aparece como horizonte, como idea regulativa y el mismo Jaeger declara la imposibilidad concreta de llevarla a cabo de una manera exhaustiva. Sin embargo, para el afán de esta investigación, el concepto de *polis*, que como se habrá observado he buscado sistemáticamente traducir por *ciudad*, posibilita designar sintéticamente, con un solo vocablo, los múltiples aspectos del mundo de la vida social e histórica que con la modernidad experimentan una disociación y que contemplan: comunidad, sociedad, urbe e infraestructura, estado e institucionalidad, y cultura.

La susodicha disociación es un producto histórico de la modernidad y tiene una serie de causas sociológicas complejas. El historiador del urbanismo, Leonardo Benevolo, señala que durante el siglo XIX tiene lugar una separación decisiva: la que se opera entre urbanismo y política, que es paralela a la que ocurre entre ciudad y sociedad. Una de las consecuencias de la revolución industrial y de la formación de crecientes ciudades industriales, consiste en que el discurso y la praxis del urbanismo va a quedar en manos de un sector tecnocrático integrado por ingenieros urbanistas, sanitarios y planificadores, quienes se encargarán progresivamente de su elaboración conceptual, gestión y aplicación social. De tal modo que “la cultura urbanística, aislada del debate político, adoptará cada vez más el aspecto de una técnica pura al servicio del poder constituido, aunque no por ello se vuelve políticamente neutra, sino que, también, cae dentro del ámbito de la nueva ideología conservadora que se forma precisamente en esos años...” (1994, 9). Este fenómeno —que es parte de ese proceso de instauración de la razón instrumental, o contrafinalidad de la razón, que desarrollaran posteriormente Horkheimer y Adorno en la *Dialéctica*

*del iluminismo* (Adorno, 1997)— encuentra su complemento en la subordinación y en algunos casos en el abandono de la problemática urbanística por parte de los movimientos revolucionarios, y en consecuencia, del extrañamiento del tema de la ciudad, de la *polis*. Al respecto, nos dice Benevolo que “Marx y Engels imprimen luego al movimiento obrero un giro decisivo, y el socialismo marxista, dedicado a explicar la revolución de 1848 y su fracaso en términos estrictamente políticos, desvela las contradicciones de los movimientos anteriores, pero pierde de golpe la conexión entre las instancias políticas y las urbanísticas, que, aunque formulada con simplicidad, se había mantenido hasta entonces tenazmente.” (8-9) Esta afirmación categórica, aunque ilustrativa, debe ser matizada. Veamos.

Marx y Engels, en el *Manifiesto del Partido Comunista*, de 1848, aunque les reconocen a los socialistas utópicos que “se dan cuenta del antagonismo de las clases, así como de la acción de los elementos destructores dentro de la misma sociedad dominante... [y que defienden] ante todo los intereses de la clase obrera” (1955, t. I, 46 ss, el agregado entre paréntesis es mío), los critican, a la vez, por su desconocimiento de la economía política, de unas hipotéticas leyes de la historia en lugar del voluntarismo o espontaneísmo utopista, o bien por su incapacidad para entender un supuesto papel histórico y político del proletariado, como clase revolucionaria por excelencia en la revolución social moderna. Pero paradójicamente dejan de lado el urbanismo, quedando como un tema marginal en su doctrina. La paradoja se acentúa, toda vez que quienes procuraron relacionar urbanismo y política en sus obras fueron precisamente los denostados socialistas utópicos.

Sin embargo, y con el fin de no caer en una valoración ingenua de la paradoja señalada, es necesario apuntar que estamos frente a un cambio paradigmático del pensamiento utópico y político. En el pensamiento marxista y en las ciencias sociales que se originan en el siglo XIX con la sociología de Auguste Comte y la economía política de Adam Smith y David Ricardo, la ciudad desaparece en términos escenográficos y prospectivos —tal y como prevalece en el utopismo renacentista e ilustrado— pero vuelve a surgir subordinada al

---

a los *extranjeros* o *metecos*. George Sabine, entre otros historiadores de las ideas políticas, explica detalladamente el sistema de clases y la condición aristocrática del ejercicio de la ciudadanía (1975, 15 ss). Lo que me interesa rescatar es el sentido cohesivo del concepto de *polis*: integración de lo ciudadano y lo político, de lo urbano y lo social, de lo pragmático y lo cultural, conceptos que se divorcian posteriormente tal y como voy a explicarlo más adelante.

pensamiento sociopolítico. Esto es patente en diversas obras tales como *La situación de la clase obrera en Inglaterra* o *Sobre el problema de la vivienda* escritas por Federico Engels. Allí encontramos que la temática urbana está presente de una manera distinta, a saber, en su estrecha vinculación con la problemática política, social y económica. A la vez, es notable el hecho de que el autor renuncia a la descripción de escenarios hipotéticos de la futura ciudad socialista. El acento del texto descansa, entonces, en un diagnóstico crítico y en la proposición de una revolución social explícita para transformar la sociedad capitalista, considerando que, de suyo, tras la revolución, los problemas urbanos se solucionarán<sup>89</sup>.

Podemos convenir en que lo más ingenuo de la utopía premarxista consiste en la descripción más o menos idealizada de hipotéticos escenarios de la ciudad utópica. Pero pareciera que la crítica a este urbanismo ingenuo no se traduce en una asunción sustantiva de la problemática de la ciudad y, al subordinársele a lo socioeconómico, su especificidad e interrelación se desdibuja. En consecuencia, el discurso y la praxis social del urbanismo tenderá a quedar confinado en una élite tecnocrática que buscará insistentemente profundizar el divorcio entre urbanismo y política, insistiendo en la "neutralidad" e instrumentalidad puramente pragmática del primero, como coartada o enmascaramiento ideológico<sup>90</sup>.

89 En la URSS, como es bien sabido, uno de los grandes problemas que se incrementó tras la revolución socialista fue el urbano: problemas funcionales, de crecimiento y conglomeración, de tráfico, de contaminación, la amenaza nuclear, etc. Los futuristas rusos, entre otros, hicieron planteamientos interesantes sobre el problema urbano a la luz de la revolución social. Al igual, otras vanguardias en el oeste europeo, tales como los expresionistas alemanes, intentaron volver a enfocar la problemática de la ciudad en términos más orgánicos; aunque en algunas de estas corrientes tendió a privar una orientación esteticista. Es el caso del surrealismo, del futurismo italiano con el arquitecto Sant'Elia (futurópolis), o el expresionista Bruno Taut (Cf. De Micheli, 1984; Bonet, 1983, La ciudad surrealista, 71 ss; Taut, 1997.)

90 Marshall Berman expone las consecuencias políticas y sociales de tal enmascaramiento ideológico.

Por ello, en esta indagación he propuesto el empleo del término *ciudad*. Se trata de restituirle, como decía, el carácter de *polis*. De forma tal que lo urbano no aparece desfasado de lo político y lo social sino, al contrario, muestra su compleja articulación y su cooriginariedad. En buena medida, la crítica de las vanguardias, contraculturas, así como el pensamiento ecologista contemporáneo, ha vuelto a considerar el tema urbano en el núcleo de la problemática política y social —ya no como una tarea a resolver por una revolución social futura, sino como una praxis política imposterizable en toda sociedad instituida. De este modo los problemas estéticos, funcionales, conviviales, habitacionales, sanitarios, etc., que entraña el urbanismo, vuelven a ser retomados por el pensamiento utópico de nuestro tiempo, poniendo de manifiesto la importancia que ha vuelto a tener la *polis* en sus proyectos y prospecciones. Para gran parte de este movimiento los problemas de la ciudad son política y socialmente tan importantes que no se les puede dejar únicamente en manos de los especialistas —es decir: constituyen auténticos problemas políticos y por lo tanto atañen a la esfera de la autonomía y de la praxis transformadora de la sociedad.

Ahora bien, el lector ya está informado de que el presente estudio versa sobre ciudades imaginarias y no sobre ciudades reales. El sentido de reparar en este concepto de ciudad apunta a que se tenga en cuenta que, cuando analizo los diversos tipos de ciudades imaginarias, tengo como horizonte, *horizonte de sentido*, su concepción cohesiva. Así,

Uno de los casos más ilustrativos es el de Robert Moses el gran urbanista de Nueva York entre los años 1930 y 1950: "Se le veía como el último de una larga serie de constructores y destructores titánicos en la historia y la mitología cultural." Moses fue un tecnócrata oficial del Estado y de la Municipalidad de Nueva York. Sostenía que "cuando actúas en una metrópoli sobreedificada, tienes que abrirte camino con un hacha de carnicero". Su labor urbanística fue de enormes proporciones infraestructurales, borró barrios y alteró comunidades enteras —el Bronx por ejemplo—, para construir viaductos gigantescos, lo cual, como argumenta Berman tuvo consecuencias políticas y sociales indudables (1989, 301 ss).

aunque en los párrafos que siguen se presenten principalmente escenografías urbanas, se deberá contemplar ese horizonte cohesivo del concepto, de tal modo que cuando hablo de ciudad no me

refiero únicamente al aspecto patrimonial, infraestructural, físico de la ciudad, sino que, la vida urbana en toda su complejidad sociopolítica actúa como telón de fondo.