

## LA CONSTRUCCIÓN DEL CONCEPTO DE CIUDAD A PARTIR DE LA IDEACIÓN LITERARIA

Un ensayo antojadizo para reclamar la *diferencia*,  
la poética de la ciudad y la utopía literaria

Francisco Joaquín Cortés García

*A Marini, mi alma en otra ciudad.*

Sólo desde la literatura, desde la poética, se puede ir a Maurilia, a Zenobia, a Zembruda, a Fedora, a Argia, a Tecla, a Trudé, a Procopia, a Raísa..., no porque sean ciudades destruidas, como Roma, Rotterdam, La Habana o Berlín, sino porque son ciudades invisibles, sumergidas, ciudades atlantes, a veces silenciosas y a veces ultratimbálicas, a veces claras y a veces brumosas, siempre logarítmicas. Son todas ciudades femeninas, marcopólicas, ciudades-mujer del Catálogo de Calvino <sup>1</sup>. Son ciudades escritas, solamente escritas, para recreo del emperador tártaro Kublai Jan, como la ciudad microscópica, la ciudad de apilamientos arcimboldianos, la ciudad telaraña o la ciudad bidimensional, esta última como una posible Flatland del ideario "calvinista" con suelo de macadán. Los catálogos de los urbanistas son las ciudades jardines, las ciudades satélites, los ensanches... La ciudad moderna es un espacio nuevamente descubierto y conquistado por la trama literaria para la ideación poética. Hay una trama genuina en la ciudad moderna que no se puede dar en otros territorios: en un claro de un bosque, en una autopista (la París-Marsella de Cortázar, por ejemplo), en una aldea... La ciudad, como diría Martín Gaité (*Cuadernos de todo*), es una geografía de narraciones.

La ciudad ha sido siempre femenina, cada ciudad es propiamente una mujer, orgánica y fenomenológica una mujer: carne y atuendo. Pero además, es "un conjunto de cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje, son lugares de trueque..." <sup>2</sup>. Pero la ciudad también es un no lugar <sup>3</sup>, es un sitio de paso, un sitio para no estar: aceras, pasajes de metro, pasos cebrados, parkings... El arquitecto y el urbanista pueden hacer lugares y la gente convertirlos en no lugares, y viceversa. Ni el arquitecto ni el urbanista saben por qué los hombres viven en la ciudad; en definitiva, por qué jóvenes sin futuro convierten en lugar de "botellón", que es un hiperlugar, un no lugar. Los arquitectos y los urbanistas, como pensaba Vitrubio, hacen las ciudades sólo para protegerlas de los vientos, arraigadas en profundas zapatas de hormigón, o para protegerlas de las siete catástrofes elementales apolónicas del matemático René Thom. El gran error que pesa y ha pesado sobre la ciudad no es otro que habérsela confiado a los arquitectos y a los urbanistas, pues éstos se la han confiado al coche (la ciudad para circular, no para estar), al megalito y

1 CALVINO, I. (1998): *Las ciudades invisibles*, Barcelona, Minotauro.

2 CALVINO, I.: *Op. cit.*, pág. 18.

3 AUGÉ, M. (1993): *Los no lugares: espacios del anonimato: antropología sobre modernidad*. Barcelona, Gedisa.

al macizo de hormigón, al momento, producto: de la masa-parálisis (Joyce) y la velocidad (Virilio). Sólo “Marco Polo es capaz de descubrir las razones secretas que han llevado a los hombres a vivir en las ciudades, razones que pueden valer más allá de todas las crisis”<sup>4</sup>. Pero no hay que olvidar que Marco Polo es un “extraterritorial”<sup>5</sup> en el sentido steineriano, no precisamente un espíritu local que sólo ha tenido como referencia una ciudad. “Extraterritoriales” fueron otros poetas universales, como Borges, como Nabokov, como Beckett, como Morand, como el Dante; cosmopolitas buscadores de ciudades, los verdaderos halladores de la poética de la ciudad en cualquier idioma. No obstante, se puede ser “extraterritorial” y crear una auténtica cosmovisión sin salir de una ciudad (la Königsberg de Kant, por ejemplo), y viceversa.

Al final todos los “extraterritoriales” acaban en una ciudad elísea o en una ciudad agustina que han soñado repentinamente; probablemente será una ciudad sureña (Goethe). Paul Morand, un poeta trotamundos y con un fondo oriental genético (Catálogos) que ha retratado igualmente Londres, Bucarest o Nueva York, se reconoce en sus *venecianas* desencantado del mundo entero, de la multitud de lugares y de ciudades, excepto de Venecia<sup>6</sup>, “una Venecia inflamada de rojo y azafrán”<sup>7</sup> que viene a ser la ciudad de un hombre redimido de los lugares en plural, de los lugares abundantes. En el fondo Morand es el creador moderno del cosmopolitismo literario. Por su parte, la ciudad elísea de Borges, como también lo fue para Rousseau y Amiel, es Ginebra, lugar donde “encuentra revelados el francés, el latín, el alemán, el expresionismo, Schopenhauer, la doctrina de Buddha, el Taoísmo, Conrad, Hern y la nostalgia de Buenos Aires”<sup>8</sup>. Ginebra es una ciudad babélica, la utopía que no pudo ser Buenos Aires.

La ciudad es eminentemente literaria, tiene un valor literario inequívoco. Chueca Goitia nos dice que “no deben, pues, perderse de vista, al estudiar las ciudades, las valiosas fuentes que nos ofrece la literatura”<sup>9</sup>. Pero la literatura no sólo tiene una relación epistémica con la ciudad. Tiene también una relación epistolar, onírica, creadora, insiemística, cosmológica... La ciudad es una microesfera, es un microcosmos, una realidad monadológica que lo reúne todo, la más comprensiva de las obras del hombre, como diría Walt Whitman. Tengan un pasado paleotécnico<sup>10</sup> (Birmingham, Bradford, Pittsburg, Detroit...), tengan un pasado bibliocástico (Alejandría), tengan un pasado epidemiológico (Orán), tengan un pasado holocástico (Berlín)... todas las ciudades son poliédricas y profundamente literarias, encierran la *diferencia*, la clave de la trama literaria moderna: el laberinto y el encuentro.

4 CALVINO, I. (1998); *Op. cit.*, pág. 18.

5 STEINER, G. (2002): *Extraterritorial*, Madrid, Siruela.

6 MORAND, P. (1998): *Venecias*, Barcelona, Península, pág. 11.

7 MORAND, P. (1998): *Op. cit.*, pág. 171.

8 BORGES/KODAMA (1999), *Atlas*. Barcelona, Lumen, pág. 41.

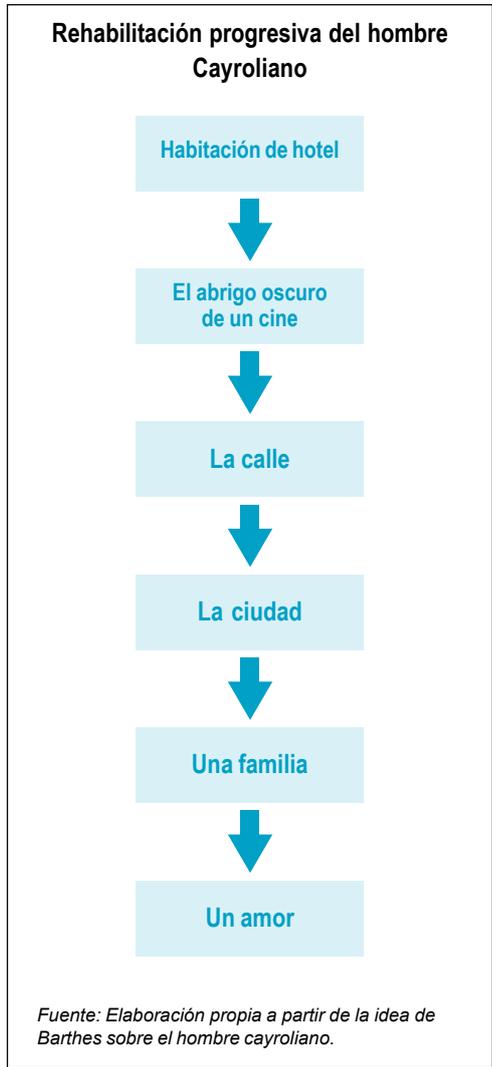
9 CHUECA GOITIA, F. (1998): *Breve historia del urbanismo*, Madrid, Alianza, pág. 8.

10 CHUECA GOITIA, F. (1998): *Op. cit.*, pág. 20.



Toda ciudad encierra un alma literaria que la ha desbordado. Balzac ha *creado* París; Galdós, y más tarde Umbral, han *creado* Madrid y la mítica *movida* madrileña respectivamente; Joyce ha *creado* Dublín; pero existen muchas identificaciones recursivas de la ciudad con el poeta: Nueva York con Dos Passos, Praga con Kafka, Lisboa con Pessoa, Londres con Conan Doyle, Tánger con Paul Bowles, Baltimore con Poe, Fonollosa, Brossa, Rodoreda, Gil de Biedma y Pla con Barcelona... La literatura moderna surge inequívocamente con la ciudad moderna. La literatura se apropia del proceso de urbanización como la irrupción de la *diferencia* (Besarón), de la multitud, del otro (Levinas, Derrida, Heidegger, Vattimo...), del espacio diversificado, heterogéneo. Lo diferente se presenta al hombre moderno como un espacio de seducción o como una amenaza. La literatura se enriquece con la aparición de la metrópoli moderna creando un espacio infinito para la ideación literaria. En la metrópoli moderna ya es posible el género policial que introduce a mediados del XIX Allan Poe con tres cuentos: *La carta robada*, *Asesinato en la calle Morgue* y *El misterio de Marie Rogget*. El esfuerzo de Umberto Eco de trasladar en *El nombre de la rosa* una trama policiaca al mundo medieval, en concreto a un espacio monástico, no consigue eliminar los rastros de la trama criminal de la metrópoli moderna que nace con Poe,

aunque se trate de un horizonte nominalista y violento (metafísicamente violento). La nueva ciudad, donde caben las multitudes, donde ya se han ampliado las calles y las avenidas para que se deslice la masa, que envejece por el peso y por el tiempo, cualquiera puede ser víctima de un psicótico (Besarón), de un psicópata. El francotirador de Washington sólo es posible en un espacio urbano donde el igual puede ser *diferente*. La trama literaria surge cuando la apariencia no se corresponde con la realidad. La ciudad es el espacio donde más posibilidades hay de distanciamiento entre el mundo de las apariencias y el mundo del ser: el anonimato, el crimen. El hombre de la ciudad ha caído en lo que Walter Benjamin denominó "percepción distraída" del hombre metropolitano que ha abandonado la rigidez, la dureza y la violencia de las categorías metafísicas clásicas, tremendamente unificadoras: el culto al *arché*, el ser y sus atributos, la primera causa, la voluntad de poder...<sup>11</sup>. La ciudad ha permitido la eclosión de la *diferencia* (en



11 VATTIMO, G. (2002): *Las aventuras de la diferencia*, Barcelona, Península, pág.14.

contraposición a la tendencia unificadora de las categorías metafísicas), aunque también ha abierto el camino para el pensamiento débil de Gianni Vattimo; en definitiva, el camino expedito para el pensamiento único y la pereza intelectual.

La multitud en la ciudad ya es sentida por Baudelaire en *La flores del mal*. Con él vuelve la mujer del espacio urbano, entre las masas fluentes, donde la ciudad es un espacio heraclíteo. Aparece la mujer, en el poema “A un paseante” como un ser único, singular, nacido de la masa en un presente repentino (Besarón), y que luego desaparecerá, otra vez, en las multitudes. La multitud y la ciudad moderna abren el abanico de posibilidades de la trama literaria; se amplían las posibilidades de los actores y las combinaciones trama-actor. Auerbach, en *Mimesis*<sup>12</sup>, considera que es a partir de Balzac y Stendhal cuando se pueden contar historias trágico-sublimes que pueden pasarle a cualquiera. Con anterioridad a ellos, las historias trágico-sublimes se asociaban a actores de extracción de las clases superiores, dejando los contenidos y tramas cómico-burlescas para los actores de los estratos sociales más bajos. La ciudad moderna permite tramas literarias aceleradas, bruscos cambios de escenarios, recorridos sociales. A pesar del crecimiento de las masas en la ciudad, la literatura, la trama literaria urbana, han sostenido la *diferencia* como esencial a la narración poética. En contra, la arquitectura y el urbanismo, por regla general, han ideado espacios metafísicos violentos y homogéneos donde no es posible abarcar el continuo del tiempo: pasado, presente y futuro. El urbanismo, la arquitectura y la promoción inmobiliaria trasladan a la ciudad la homogeneidad propia del dinero de la que advertiera Simmel. El poeta contemporáneo es el arqueólogo urbano en busca de la *diferencia*, la ciudad le permite la búsqueda de sentidos espaciales. Es la paradoja de la ciudad contemporánea y la ideación literaria: el poeta busca espacios *diferenciales* y sutiles en espacios cada vez más *homogéneos* (la multitud se convierte en masa) y *violentos*.

La ciudad es la respuesta a la territorialidad que busca el poeta. Toda ciudad tiene un Arquetipo, como el famoso Brioché platónico de María Kodama, que transporta el alma a otro lugar. Pero también toda ciudad tiene un Le Corbusier, un Vitrubio cartesiano y moderno, que consume y agota su valor poliédrico, quiliogonal e infinito para llenarla de murallas y torres de los vientos. El valor del urbanista es la planificación. La ciudad del urbanista es un panóptico, una “villa radiante”; para el poeta, sin embargo, es un laberinto de espacios yuxtapuestos que encierra una trama oculta, azarosa, tremendamente rizomática, más allá de los bulbares cableados, las conducciones de agua, los viarios y el alcantarillado. Para el poeta la ciudad es un espacio de probabilidad literaria (construcción de la trama) porque es el lugar donde hay más hombres. Cuando se produce una crisis de la utopía literaria se intenta aplicar una utopía física, un Arquetipo mostrenco, a la ciudad. Ésta es la labor que Chueca Goitia encuentra en Lloyd Wright y Le Corbusier<sup>13</sup> y que identifica el urbanismo de los primeros años del pasado siglo y sienta las bases del urbanismo posterior. El primero desde la óptica de la dispersión, el segundo desde la óptica de la concentración.

---

12 AUERBACH, E. (1983): *Mimesis*, Madrid, FCE.

13 CHUECA GOITIA, F. (1998): *Op. cit.*, pág. 211.



La crisis de la utopía literaria de la ciudad se pone de manifiesto en la obra de Christopher Isherwood, en *Crónicas berlinesas* y en *Adiós a Berlín*, donde esta ciudad se convierte en un crisol contradictorio donde se entremezclan los espacios profundamente creativos con el ampuloso espacio de lo bárbaro moderno, lo bárbaro político-militar, el hinterland y la toma de la tierra schmittiana. También definió esta experimental y fatal decadencia Sebastián Haffner en *Historia de un alemán*. La crisis de la utopía abre el paso a la ciudad como un espacio decadente. Como decadente fue La Habana lezameña (una Jerusalén rota) de Virgilio Piñera, de Severo Sarduy o de Reinaldo Arenas; y siempre recuperada del uranismo endémico por Carpentier desde la memoria, la música, la mitología, la historia o la palabra. Una ciudad donde transgredir es ser enculado y donde emanciparse/exiliarse es ser destripado promisoriamente por un drogadicto sidoso en una calle neoyorquina. Dice Vargas Llosa que “la sociedad abierta y tolerante frustra la relación homosexual por todo lo que tiene de transgresión”<sup>14</sup>. No hay transgresión en Nueva York por lo tanto, pues es un enorme espacio de libertad. Berlín y La Habana son ciudades deconstruidas en el ideario colectivo por los *bulldozers* (García-Bellido) del desencanto de toda una sociedad. Pero también está deconstruida Nueva York desde el 11 de septiembre, la ciudad de cieno, alambres y de muerte de Lorca<sup>15</sup> y en donde los maricas señalan a Walt Witman. Nueva York se ha convertido en la ciudad que es un símbolo para la guerra, como Guernica, Varsovia o Berlín. Con el totalitarismo del siglo XX “la ciudad se convierte en un blanco decisivo: la amenaza de borrar del mapa una ciudad pasa a tener un valor psicopolítico fundamental”<sup>16</sup>, y con el 11-S Nueva York se convierte en un símbolo para la guerra, como fue Guernica, la primera ciudad bombardeada por análisis psicológico según André Glucksmann. Nueva York tras el 11-S ya no es una ciudad sonrosada, como la viera Paul Morand, sino que vuelve a ser pardusca<sup>17</sup>, débil y entristecida. La ciudad con la que se tiene que tener una relación de amor-odio: “nada hay bueno en ti. Por eso te amo”<sup>18</sup>, dirá Fonollosa a Nueva York. En realidad, con toda ciudad existe esa relación de encantamiento y desencanto, la contradicción del *continuo* (homogéneo) y la *diferencia*:

*“La ciudad está llena de caminos.  
Todos son buenos para escapar de ella”.*

José María Fonollosa  
(*Ciudad del hombre: Barcelona*)

En la ciudad se produce una lucha entre el *melos* y el *clinamen*, entre el determinismo del urbanismo, la línea argumental, y la libertad (*diferencia*) de la utopía literaria, donde los personajes toman el lugar del poeta y tejen la trama definitiva. El *clinamen/diferencia* es nuevamente el requisito de la trama literaria urbana. La Maga de Cortázar es una muñeca dentro de otra muñeca

14 VARGAS LLOSA, M. (1995): “Prólogo” a ARENAS, R.: *Adiós a Mamá (De La Habana a Nueva York)*, Barcelona, Altera, pág. 13.

15 GARCÍA LORCA, F. (1999): *Poeta en Nueva York*. Barcelona, Unidad Editorial, pág. 116.

16 GLUCKSMANN, A. (2002): *Dostoievski en Manhattan*, Madrid, Taurus, pág. 20.

17 MORAND, P. (1957): *Nueva York*. Madrid, Espasa Calpe, pág. 27.

18 FONOLLOSA, J. M. (1996): *Ciudad del hombre: Nueva York*, Barcelona, DVD, pág. 19.

rusa (la Maga dentro de París) en un París laberíntico, heterogéneo, donde cada espacio proporciona un sentido diferente. Como para Calvino, para Cortázar las ciudades son mujeres. Su “relación con ellas ha sido siempre la de un hombre con una mujer”<sup>19</sup>: un encuentro. Con la mujer la trama puede comenzarse desde cualquier punto, es la esencia del espacio urbano, oscuro (agujero negro) y curvado (nueva geometría urbana). Cualquier punto de París es el comienzo de la novela (con independencia de la guía de lectura de Cortázar) con un pasado arqueológico y arquetípico, por qué no arquitectónico. París para Cortázar tiene una genuina homogeneidad topológica. Cualquier punto de París es un lugar de encuentro donde ver a la Maga, pero un lugar diferente. Gomez de la Serna, que vio París desde la chepa de un elefante dictando una conferencia en el Circo de Invierno, también retrató París<sup>20</sup>, como lo hiciera Morand o Cortázar, pero lo hizo como un Catálogo, que no es otra cosa que un laberinto cartesiano (el Catálogo, la lista como *diferencia*). Lo retrató lleno de cosas con aura que te hablan. Y las cosas te permiten realizar los sueños y los caprichos. La ciudad aparece como un catálogo de objetos continuos al igual que las listas de Des Esseintes, los minuciosos y exhaustivos Catálogos de la epopeya antigua, los Catálogos de Hugo o de Cayrol. Los objetos, nos dirá Barthes, son los que hacen inteligible al hombre en la ciudad.

La reivindicación de la ciudad literaria es la reivindicación de la mujer, del encuentro (la cita sólo se puede producir en la ciudad), de los apilamientos (los edificios y los cuerpos mendicantes), de los objetos-mercancía de los pasajes de Bejamin, del *flâneur* o paseante en Corte, del transeúnte y desocupado, de la apropiación de la calle por el hombre que sale de la habitación de hotel (caverna de intimidad) o del belvedere según la diagnosis barthesiana del hombre cayroliano<sup>21</sup>... La ciudad es un eslabón más en la apropiación de los espacios privados por la trama literaria. “Los espacios urbanos son como eras sucesivas que trajesen finalmente el tiempo del primer hombre”<sup>22</sup>. El fin último de la trama es la apropiación del objeto, que en definitiva es un objeto urbano. En los pasajes parisinos de techo vidriado, donde se expone la mercancía y el fetiche, por donde pasea al *flâneur* abandonado a la multitud y a la masa de Ortega, está la esencia del objeto buscado, del objeto mercancía<sup>23</sup>. Las cosas hablan, totalmente almadadas, a los transeúntes en coloquios bodelerianos. Los pasajes son un espacio urbano laberíntico donde el placer llega antes que el deseo y abre al hombre la brecha entre capacidad y necesidad. Se observa que las ciudades cambian más deprisa que el corazón de los hombres que las habitan. Los hombres, como en Cayrol, se convierten en objetos que se miran especularmente en los reflejos de las vitrinas, se conocen, reconocen y desconocen con el cambio de la ciudad expuesta. La ciudad aparece entonces como una enorme vitrina para que la mercancía sea expuesta bajo la mecánica rotativa de los tenderos. La mercancía oculta el concepto marxista de que “la ciudad es un escenario en el que actúan las distintas clases antagóni-

19 ZAMPAGILIONE, H. (1997), *El París de Rayuela*, Barcelona, Lunwerg, pág. 7.

20 GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1986): *París*, Valencia, Pre-Textos.

21 BARTHES, R. (2002): *Variaciones sobre la literatura*, Barcelona, Paidós.

22 BARTHES, R. (2002): *Op. cit.*, pág. 50.

23 BENJAMIN, W. (2001): *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus.



cas para apropiarse del espacio”<sup>24</sup>: el espacio está ganado por la mercancía. Tras la conquista de la ciudad por la paleoindustria, aquélla se llena de usos terciarios, de objetos hedónicos. Si el mundo rural es el mundo de la apropiación (propiedad), el mundo urbano es el mundo del intercambio, de la mercancía, del signo, a pesar de la utopía *designificada* de Hector Libertella (*El árbol de Saussure*).

La ciudad paleoindustrial ha supuesto el encuentro masivo con la tecnología, con la lógica de las *tondeuses*, con el vapor y las nuevas formas de producir. Las revueltas y quemas de máquinas por la implantación de tecnología hacía que ciudadanos neoterritorializados, sin raíces, expulsados por la máquina de producir de Marx/Smith, tengan que volver al campo. Es el movimiento luddita. La ciudad no es un hogar, es un centro de explotación y de sumisión a la tecnología, que no es sino el último disfraz del capital.

“*Ned Ludd*. ¡La desgracia nos idiotiza! He aquí la máquina ¿y allá?... Todo parecía tan claro cuando Jimmy nos habló... Que debíamos volver al campo... Por nuestras venas corría, envenenada, la sangre de las grandes ciudades. Las grandes ciudades no creen en Dios... Debíamos tener tierras. De esta manera tendríamos nuestras raíces en el suelo de nuestra patria. Somos los leprosos... Como árboles cuyas raíces han sido cortadas, y que tienen que resistir la violencia de la tormenta... pero están condenados a morir”<sup>25</sup>.

La ciudad moderna, alienante y sometida al capital y a la mercancía, se puede ver en el *Passagen Werk* de Benjamin. En la mayoría de escritores del 98 español dejó su impronta las complejas relaciones entre la ciudad, el dinero (capital) y la tecnología. Algo de esto vemos en *Camino de perfección* de Pío Baroja. Hay muchas formas de deconstruir la ciudad cortesana de Castiglione. Se ha deconstruido desde el campo, desde las magistraturas del bosque, desde las utopías rurales, desde el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* de Antonio de Guevara, desde la *Bohemia* de Cansinos Assens, pero la literatura vuelve a la ciudad. La ciudad quiere parecerse también al campo, como las ciudades suizas que, según Borges, “quieren estar siempre en los Alpes y que las muchas fuentes públicas tratan de repetir las cascada de las montañas”<sup>26</sup>. Pero el campo también quiere parecerse a la ciudad, imitar sus arquitecturas, sus espacios. Los pueblos quieren olvidar sus arquitecturas clásicas y buscan arquitecturas violentas y tremendamente urbanas. Por su parte, las Ciudades Lentas (*The Slow Cities*) italianas renuncian a las sociedades tecnificadas que acaban con la trama humana, con los paseos stendhalianos. Pretenden crear ciudades para vivir, no sólo para transitar. Son ciudades que quieren recuperar el tiempo de lectura, recuperar la trama humana para la poética y la ideación.

24 GARCÍA BELLIDO, J. y GONZÁLEZ TAMARIT, L. (1980): *Para comprender la ciudad*. Madrid, Nuestra Cultura.

25 TOLLER, E. (2002): *Los destructores de máquinas*, Barcelona, Alikornio, pág. 99.

26 BORGES/KODAMA (1999): *Op. cit.* pág. 75.

La extensión de las grandes avenidas (Hausmann y las ampliaciones deliberadas de los viales para conducir a las masas han creado un sujeto colectivo para la narración literaria, las ciudades se *gentrifican*, se rehabilitan y se reocupan. Las clases burguesas se ocupan de los barrios proletarios en los orígenes del urbanismo para que éstos no ocupen la calle. El gran tema ulíseo (Barthes) vuelve a la ciudad, el de la peregrinación, una peregrinación laberíntica y recurrente, pues la ciudad es limitada, aunque como mónada literaria, infinita. Las masas deambulan por las ciudades, por donde antes deambulaba el *flâneur*; el poeta buscará en ella la *diferencia*.

Pero la ciudad también ha sido un laboratorio, o un experimento. Berlín vivió el gran experimento holocástico y socio-político que llevó a Europa a la mayor degradación moral del mundo moderno; como lo vivió Dresde, reflejado en *Matadero cinco* de Kurt Vonnegut. En la ficción, Orán, esa ciudad microcosmos de *La peste* del imaginario de Camus, es otra ciudad laboratorio (experimento) donde ocurriría un tremendo episodio epidemiológico (lo homogéneo): la Peste. Nos dice Barthes refiriéndose al Orán de *La peste*: “La ciudad es objeto y fundamento del relato; fuera de ella no hay realidad ni recursos (...), toda la crónica de *La peste* cabe en el recinto material de Orán, el mar a un lado, las puertas cerradas al otro”<sup>27</sup>. Una ciudad tan acotada sólo puede ser un experimento, un experimento de “humanidad media” dirá Barthes. Orán se convertirá en una ciudad-cárcel. El mal absoluto (la Peste) cabe en una ciudad como cabe en la Humanidad (la ciudad-mónada). La ciudad de Orán es un microcosmos epidemiológico donde se alegoriza sobre la ocupación nazi de Francia; es la réplica africana del experimento holocástico europeo. Nunca el Mal se aleja del mundo, siempre habrá cepas que dormitan: “Oyendo los gritos de alegría que subían de la ciudad, Rieux tenía presente que esta alegría está siempre amenazada”<sup>28</sup>. Pero más allá del episodio epidemiológico, la ciudad es lo suficientemente resistente (la resistencia de la mónada) como para albergar la síntesis del espíritu protervo del hombre (ya no epidemiológico sino endémico); en la ciudad cabe toda la maldad y todo el pesimismo antropológico de la Historia humana, toda la teodicea. La Santa María de Juan Carlos Onetti, al que Sanz de Villanueva<sup>29</sup> ha llamado el urbanista de la ciudad del mal, es la ciudad del infierno y del hombre apesadumbrado y amargado; la ciudad donde los calles no van a ninguna parte; las sombras, absolutas como en la luna, son seres vivientes autónomos; la ciudad, en definitiva, donde sólo cabe la violencia y el Mal. Es la ciudad de Panero, de Antonin Artaud y de Virginia Woolf donde un gran organismo luddita se come las máquinas y los cuerpos estigmatizados.

27 BARTHES, R. (2002): *Op. cit.*, pág. 90.

28 CAMUS, A. (1980): *La peste*, Barcelona, Edhasa, pág. 240.

29 SANZ DE VILLANUEVA, S. (2002): "Urbanista de la ciudad del mal", publicado en *El Mundo* el día 16 de noviembre. Madrid.



La ciudad literaria ha sido un experimento, una vitrina, un laberinto, una mujer, una multitud, ahora la masa... Siempre habrá espacio para la ideación literaria en la ciudad. La ciudad es una experiencia lingüística; es más, no hay experiencia extralingüística fuera de la ciudad, como en una suerte de círculo hermenéutico gadameriano. La imaginación del poeta siempre hallará la *diferencia* para componer la trama literaria. La ciudad ha llegado tarde a la literatura, pero se ha convertido en la esencia de la trama literaria. La trama literaria hoy no puede dejar de ser metropolitana.

Para concluir, quisiera recordar que se ha puesto de moda retratar el alma de las ciudades con obras señeras, quizá porque lo exijan las guías turísticas: Los Ángeles con *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, Milwaukee con *Nieve sobre los cedros* de David Guterson, Chicago con *Matar a un ruiseñor* de Harper Lee, Seattle con *Un futuro prometedor* de Russell Banks, Amsterdam con *El diario* de Ana Frank... Y en España: Bilbao con *Paz en la guerra* de Miguel de Unamuno, Sevilla con *Ocnos* de Cernuda, Valladolid con *El hereje* de Delibes, Madrid con *La colmena* de Cela... La ciudad tiene claramente un poso literario inequívoco, una referencia interpretativa ineludible en la ideación literaria. La ciudad ha sido creada, salvo para Rulfo y Giraudeau, por la ideación literaria como un espacio genuino de oportunidades para la *diferencia*.