

# Modelos urbanos: de la ciudad moderna a la ciudad postmoderna

Eugenia Popeanga Chelaru

Universidad Complutense de Madrid  
Departamento de Filología Románica, Filología Eslava y Lingüística General  
eugeniapop@filol.ucm.es

## Resumen

Este trabajo traza un amplio recorrido por la figuración y representación literarias del paisaje urbano a través de la Historia, prestando especial atención a las épocas moderna y postmoderna. El paisaje natural ha ido reabsorbiéndose en el paisaje urbano que, desde el siglo XIX, encuentra una morfología específica en la que se ubican conceptos y metáforas como la ciudad-cuerpo, el paraíso artificial, la ciudad-cloaca y metropolitana, la ciudad-palimpsesto, etc.

**Palabras clave:** ciudad moderna, ciudad postmoderna, centro histórico, turismo, no-lugar.

**Title:** Urban models: from the modern city to the postmodern city

## Abstract

This paper traces a vast journey through literary figuration and representation of urban landscape in time, paying special attention to modern and postmodern times. Natural landscape has been reabsorbing in the urban landscape that, since the XIXth century, finds a specific morphology in which are found concepts and metaphors such as the city-body, the artificial paradise, the city-sewer and metropolitan, the city-palimpsest, etc.

**Keywords:** modern city, postmodern city, historical centre, tourism, non-place.

El relato de viaje, tanto el tradicional como el moderno, se caracteriza por un discurso mixto que cumple funciones de carácter informativo y didáctico, a la vez que estético. El viaje como aventura real se articula en dos ejes fundamentales: la descripción del paisaje natural y del paisaje urbano; el viajero aporta su experiencia personal, a menudo de índole autobiográfica, ejerciendo de aventurero, explorador, conquistador, o de simple turista; a veces sazona sus observaciones concretas, precisas, objetivas, científicas (o pseudocientíficas) con recursos retóricos, tan propios del lenguaje literario. Ver y describir paisajes, desde la naturaleza más salvaje hasta el paisaje urbano más trivial y familiar, supone sobrecargar, en ocasiones, la realidad objetiva, la natural y la "construida", de emoción, sensibilidad y vivencias personales. El viajero experimenta ante lo natural y lo artificial el deseo de aventura, sincretismo de descubrimiento, conquista y conocimiento, por lo que el relato de viajes implica un impulso personal o colectivo de apoderarse del paisaje natural o urbano. La acción emprendedora del viajero, como sujeto de su actividad, contrasta con la actitud contemplativa del artista, limitada a experimentar, de forma personal, una realidad recibida por vía sensorial, susceptible de recrearse a través de distintos lenguajes artísticos.

A lo largo de la amplia tradición de libros y relatos de viaje, se observa una evolución importante, debido a la penetración de la "estética del paisaje", incluso en este tipo de literatura fronteriza, fluctuante entre el discurso artístico-literario y el informativo. Así como "ver y descubrir paisajes naturales" implica necesariamente el uso de recursos literarios o artísticos, descubrir el paisaje urbano es una tarea más bien informativa. El *topos de la urbe* se modificará más en la literatura de ficción decimonónica que en la literatura de viajes, lo mismo que el paisaje natural "visto" con los ojos de un artista romántico, simbolista o naturalista tendrá diversos matices y llegará al público cargado de elementos estéticos propios de cada corriente o movimiento artístico. Si bien el viajero se precia de descubrir cuanto ve, tanto en lo

natural como en lo urbano, el artista plasmará lo que le sugiere la experiencia, el contacto con la realidad. Se plantea el problema del paisaje real, visto por el viajero, y el de los paisajes contemplados e imaginados, recompuestos mediante escrituras específicas, en la literatura y en las artes plásticas. Los dibujos o grabados que antaño ilustraban los libros de viajes, o las fotografías en su día, constituyen el vínculo entre el discurso "objetivo" y la interpretación del paisaje.

Los asentamientos religiosos medievales –grandes monasterios, conventos y fortalezas de las órdenes militares– se edifican siguiendo modelos de la ciudad ideal. Sin embargo, la ciudad "profana", aunque mantenga un núcleo sagrado (iglesia, palacio episcopal, cementerio), a la par que desarrolla el laico o civil, pronto acusará un desarrollo caótico, con un crecimiento desorganizado, con edificios y monumentos que alternan con barrios de casas miserables. Lo urbano presenta signos de suciedad y desorden arquitectónico; sin embargo, pasado ya el período medieval, la construcción más ordenada, con nuevos trazados y la tendencia hacia una monumentalidad más uniforme, transforma las ciudades en espacios aptos para la gran escenografía barroca de fiestas religiosas y profanas.

El siglo XIX cambia la faz de la ciudad; la apertura de grandes avenidas, el derribo de los barrios antiguos, hacinados en torno a un centro religioso, el desarrollo industrial y comercial convierten la ciudad en un espacio devorado (de seres humanos y de mercancías), recalcando y ampliando el tópico "Sodoma y Gomorra". Cristalizan dos tópicos importantes, dos imágenes de la ciudad que Zola plasma en sus obras. *Le ventre de Paris* fija la imagen de la "ciudad como cuerpo"; *Au bonheur des dames*, la imagen de un paraíso artificial urbano. Ambas imágenes tendrán reflejo tanto en la realidad urbanística moderna como en el imaginario colectivo y en las metáforas literarias y artísticas modernas y postmodernas.

La ciudad integradora de lo construido y de lo no construido; la ciudad total, que nace a mediados del siglo XIX, mantiene en varios niveles, de forma poderosa, sus connotaciones negativas, dando pie nuevamente al desarrollo del viejo tópico "menosprecio de corte y alabanza de aldea", pero esta vez en la dicotomía metrópoli/provincia. El crecimiento de las grandes ciudades, el hacinamiento de la población, los barrios obreros miserables, la "vida bohemia" entendida en sus facetas sociales y no literarias, aumenta el "deseo de ciudad", un deseo ciertamente morboso del provinciano, a pesar de su "oasis" de tranquilidad (aunque a veces también de aburrimiento). Tanto el paisaje natural y su imagen literaria o artística, como el paisaje urbano conocen, a través de la historia y el desarrollo de la percepción estética del mundo, diferentes "modelos" socioculturales, con su correspondiente metáfora estética.

La investigación moderna, especialmente la de los semiólogos (*vid.* Barthes 1990) y la de los urbanistas, configura la ciudad como texto o escritura. Se entiende que la semiosis y la simbolización del paisaje urbano se realizan ahora con independencia del desarrollo de una imaginaria relacionada con el paisaje natural. La dicotomía de estas dos facetas de realidad se resuelve con la aparición del paisaje cultural, una hibridación de lo natural y lo urbano, un paisaje escritura del "constructor" o del "arquitecto". El paisaje urbano tiende, de todos modos, a reemplazar las actividades de ocio en la naturaleza (parques o jardines) por áreas de consumo, sectores de servicios, zonas verdes o elementos vegetales insertados en lo urbano de forma artificial. Asistimos, pues, a una evolución del paisaje, de lo natural hacia lo artificial, pasando por la escritura del espacio urbano como ámbito cultural.

La pérdida del Paraíso terrenal, del Jardín del Edén, obliga al hombre a "construir" modelos culturales semejantes, o, alejándose de todo lo que podía ser parecido a un *locus amoenus*, a dedicarse de lleno a la creación de paraísos artificiales. En torno a este concepto, a este "lugar", abocado a ser un "no lugar", se mueve una constelación de imágenes, de conceptos y de metáforas que expresan el afán del hombre moderno por organizar un "mundo de simulacros". La ciudad moderna, la ciudad del siglo XIX, se configura sobre modelos de la revolución industrial y, por lo tanto, del paisaje

urbano, del que se van eliminando poco a poco los materiales "naturales", hasta convertirse en un "paisaje" con chimeneas de fábricas; un paisaje donde los materiales como el hierro y el vidrio proporcionan y delimitan los espacios de las estaciones de ferrocarril, de las exposiciones y de las galerías comerciales. Tales construcciones representan el comienzo de la edificación de los paraísos artificiales en una ciudad demoníaca, llena de peligros. El paisaje urbano derivado del trazado de la ciudad tiene como trasfondo una ciudad oculta, subterránea, peligrosa, inmunda, infernal: la ciudad de las cloacas, más tarde la ciudad del Metro. El *locus amoenus* se desnaturaliza y, de forma paradójica, se traslada a la "buhardilla bohemia" o a los pasajes *glamurosos*.

La escritura de la ciudad moderna se encuentra normalmente en la literatura francesa de mediados del siglo XIX. Los cuadros parisinos de Baudelaire, así como muchos de sus poemas en prosa, presentan un modelo urbano nuevo, moderno, en el que la calle alterna con espacios interiores volcados hacia el exterior; "las chimeneas como mástiles", una de las metáforas más relevantes de este ciclo de poemas, traslada al cielo de París un elemento propio del paisaje marino; el poeta utiliza el lenguaje del paisaje natural para describir el nuevo paisaje urbano. Los ancianos en calles y jardines públicos, los transeúntes, los cadáveres en el Sena, obreros de ambos sexos, niños pobres pegando la cara contra el escaparate de un café de lujo en uno de los nuevos bulevares; todo eso forma parte del París moderno, de la ciudad modificada por el alcalde Haussmann y pavimentada de reluciente y oliente macadán. La fascinación por los pasajes y por los edificios de hierro y cristal se muestra asimismo en la pintura de la época, pues si la técnica es impresionista, la descripción del paisaje urbano hace reconocible el París de ese tiempo en los cuadros de Claude Monet o de Camille Pissarro.

La ciudad moderna abre espacios totalmente artificiales que, de alguna manera, tienden a reemplazar, por su complejidad y sus funciones, conjuntos de elementos de la vida urbana. Si Baudelaire nos habla de "la ciudad moderna", Zola utiliza dos metáforas al hablar de la *ciudad-cuerpo* (*El vientre de París*) y de la creación de un *almacén-ciudad* (*Au bonheur des dames*). Ambas metáforas se despliegan ampliando la escritura de la ciudad y superando los límites de la ciudad moderna; se instalan como elementos base de la escritura de la ciudad postmoderna. El paso de las edificaciones "tradicionales" (que utilizan materiales nobles, provenientes de la naturaleza, que recuerdan el paisaje natural; esto es, la madera y la piedra) a las modernas construcciones (que utilizan el hierro y el cristal), comporta el acceso a los "paraísos artificiales", reinos de la luz cruda de las falsas ventanas que no pueden abrirse, de las torres de la muerte, que retienen como rehenes o prisioneros a los seres humanos que las habitan. La fascinación por lo "alto", antaño proyectado por las "torres" de las fortalezas, templos o palacios, cuya altura representaba la culminación de un ascenso a través de una escalera (con todo el simbolismo que ello encierra), en la ciudad moderna (y no digamos en la postmoderna) se convierte en la atracción por la torre de acero y cristal oscuro, a cuya altura se accede por medios mecánicos.

Volviendo a Zola, sus dos novelas mencionadas remiten a dos elementos fundamentales en la configuración del espacio urbano: el mercado de abastos y el almacén de novedades, que de siempre articulan la ciudad, sea antigua, medieval o moderna. Tanto el urbanista como el viajero de la ciudad conocen la importancia del mercado, como espacio de intercambio y como zona fronteriza de encuentro entre los "productos naturales", procedentes del campo, y su transformación y elaboración al gusto del habitante urbano. El mercado conforma un espacio destacado, pues se diseña y concibe como un "paraíso de la abundancia", un "crisol de sentidos" que contrasta brutalmente con la ausencia de colores, olores y sabores de los elementos propiamente urbanos. La metáfora que emplea Zola para la imagen de las famosas "Halles" parisenses es la de un espacio del cuerpo, en concreto del vientre, portador de vida y muerte, transformador de las sustancias puras, sabrosas y fragantes, en

detritus humano o miseria vegetal. *Les Halles* son una construcción de hierro que marca una nueva forma de "urbanizar" el mercado tradicional al aire libre.

Pese a lo pintoresco de este tipo de "negocio", la ciudad moderna aboga por las construcciones asépticas, donde, protegido de la intemperie, se puede vender el producto de la tierra y del mar. Acero y vidrio para el templo de la venta de productos que "alimentan"; sin embargo, más allá del envoltorio, el mercado de Zola palpita como un ser vivo: es el "vientre de París". El paisaje urbano se equipara en este caso no con el natural, sino con el paisaje humano, con el microcosmos del cuerpo, ampliado a las dimensiones de una ciudad en vías de convertirse en metrópoli. El caso del gran almacén que es *Au bonheur des dames*<sup>1</sup> es también significativo, ya que aquí se perfila una construcción moderna, grandes escaparates, mucha luz, espejos y cristal en lucha con el paisaje urbano tradicional:

Aquel lunes, 14 de marzo, *El Paraíso de las Damas* inauguraba los nuevos almacenes con la gran exposición de las novedades de verano, que iba a durar tres días. Fuera, soplaban un agrio cierzo, y los transeúntes, asombrados ante aquel regreso del invierno, pasaban deprisa, abrochándose el gabán. Entre tanto, fermentaba una gran conmoción en los comercios de los alrededores. Podían verse, pegados a las lunas de los escaparates, los rostros pálidos de los pequeños comerciantes, que llevaban la cuenta de los primeros coches que se detenían ante la nueva puerta principal. Daba dicha puerta a la calle Neuve-Saint-Augustin; y era tan alta y tan honda como el pórtico de una iglesia. La remataba un grupo escultórico: la Industria y el Comercio dándose la mano en medio de una compleja abundancia de atributos, y se cobijaba bajo una ancha marquesina, cuyos flamantes dorados parecían iluminar las aceras con un rayo de sol. A ambos lados corrían las fachadas, aún de un blanco crudo, que doblaban luego hacia las calles de Monsigny y de la Michodire y ocupaban toda la manzana, salvo uno de los lados de la calle de Le-Dix-Décembre, en el que el Banco de Crédito Inmobiliario iba a edificar. Cuando los pequeños comerciantes alzaban la vista para abarcar, en toda su longitud, aquel edificio con dimensiones de cuartel, divisaban un cúmulo de mercancías a través de las lunas que franqueaban los locales al paso de la luz desde la planta baja hasta la segunda. Y aquella gigantesca mole cúbica, aquel bazar colosal, al taparles el cielo, les parecía culpable hasta cierto punto del frío que los hacía tiritar tras sus gélidos mostradores.

En tanto, Mouret, que había hecho acto de presencia a las seis de la mañana, estaba dando las últimas órdenes. En el centro de los almacenes, siguiendo el mismo eje que la puerta principal, una larga galería los cruzaba de punta a punta; la flanqueaban, a derecha e izquierda, dos galerías más estrechas: la galería Monsigny y la galería Michodire. Los patios de luces se habían convertido en patios acristalados; se alzaban desde la planta baja unas escaleras de hierro y, en ambos pisos, unas pasarelas salvaban el vacío, de lado a lado. El arquitecto, un hombre joven, casualmente inteligente y prendado de los tiempos modernos, no había recurrido a la piedra sino para los sótanos y los pilares de esquina, y había puesto en pie todo un esqueleto de hierro, en el que vigas y viguetas se asentaban en columnas. Las bovedillas que soportaban los suelos y los tabiques de las divisiones interiores eran de ladrillo. Se había ganado espacio por doquier; el aire y la luz tenían entrada franca; el público transitaba a sus anchas bajo los atrevidos arcos de las elevadas techumbres. Aquel edificio era la catedral del comercio moderno, resistente y airoso, construida para todo un pueblo de compradoras. [...] En

---

<sup>1</sup> *El paraíso de las damas* en la traducción castellana.

la retumbante y vital actividad de las elevadas naves metálicas crecía todo un universo. (Zola 1999: 352-354)

Los pequeños comercios vecinos, tiendas de paños y sederías, aparecen como espacios oscuros en los que cohabitan los olores penetrantes de las telas, los tintes y las lanas con un tufillo de trastienda, de la casa del dueño, con sus olores de comida recalentada, de niño chico y de humedades oscuras. Se trata de dos paisajes urbanos, de dos formas de comercio, de una pugna urbanística y comercial que comienza a mediados del siglo XIX y continúa hoy día. El "paraíso de las damas", el gran almacén de confecciones y telas es evidentemente un "paraíso artificial" bien distinto a los países artificiales soñados, provocados por las drogas de las que gustaban Baudelaire, Thomas De Quincey y otros.

El gran almacén de Octave Mouret reemplaza a la ciudad, ya que ofrece al visitante, al viajero, al comprador, un periplo completo por lugares de compra, de ocio, de encuentro, de descanso. A la fascinación de las telas que caen "en cascada" (de nuevo metáforas del paisaje natural) para adornar elementos urbanos, se añade la fascinación de una vida social compleja "intramuros"; pero esta vez no entre los muros de un castillo, ni de una catedral, sino detrás de los escaparates de un gran almacén. Incluso el uso de los términos "palacio" o "catedral" para adornar el nombre de un establecimiento comercial nos recuerda la necesidad de mantener cierto orden en la conciencia ciudadana de lo urbano.

El gran almacén parisino, todo esplendor y brillo, guarda, igual que una ciudad "de verdad", secretos en sus humedades y en sus sótanos, donde los empleados viven hacinados, comen, duermen y hasta simulan una relación social. Lujo y pobreza, poder y humillación; en resumidas cuentas, el "paraíso" y el "infierno", todo junto en un edificio "moderno", en pleno centro de París. Asistimos, pues, a la acumulación de elementos propios de espacios urbanos amplios en una construcción cerrada, total, que se mantiene siempre viva; se la compara con una máquina bien engrasada, capaz –cual "vientre de París"– de tragar telas y adornos, cintas, guantes, botones, pero también personas que, de algún modo, entregan su vida y su juventud al "monstruo" que les fascina y engulle, igual que engulle espacios urbanos, calles y tiendas cercanas. Recordamos, más de medio siglo después, algún cuento de intención paródica de Alonso Zamora Vicente. El protagonista, un gran almacén madrileño (supuestamente el a la sazón novedoso SEPU), hace desaparecer en su engranaje, entre mercancías, vendedores y cajas registradoras, a los niños que, en un momento de descuido, se separan de sus padres. Aparece la imagen del gran almacén devorador de niños, el gigante que se alimenta de cosas y personas. El *quid* de esta historia es reescribir un tópico, que reaparece –al igual que almacenes, puertos, aeropuertos, torres de oficinas– en la literatura y el cine modernos, amantes de la descripción y del simbolismo de los "no lugares". Un buen ejemplo de paraíso artificial es el que descubre Galdós en *La de Bringas*. Los altos del Palacio Real de Madrid, habitados por empleados de la casa real, familiares o herederos de los anteriores, se configuran como una verdadera ciudad artificial, contenida dentro de un edificio emblemático madrileño. A pesar de tratarse del piso alto del palacio, tiene calles; las casas o puertas tienen su número; hay plazas y lugares de encuentro, terrazas, largos pasillos que se convierten en "paseos", por cuyas ventanas o huecos se divisa la sierra. El acceso a este paraíso artificial, deseado por muchos, ya que vivir allí supone un privilegio social y material, se realiza a través de una gran escalera, y dentro ya de esta "ciudad en miniatura", mediante muchas otras pequeñas escaleras y peldaños. Como si fuera una verdadera ciudad, tiene forma laberíntica: uno se puede perder; existen zonas habitadas y otras en desuso, abandonadas. Sin embargo, el comercio y el ocio están fuera, en Madrid. Este paraíso artificial se parece más bien a una moderna ciudad dormitorio, una especie de "buhardilla" de dependientes palaciegos, desprovista del aura de la bohemia artística.

El paisaje urbano decimonónico contempla este tipo de paraísos como lugares de excepción; la ciudad de aquella época se configura todavía de manera tradicional: el paseante puede encontrar fácilmente todos los elementos que identifican el paisaje urbano con su imagen. Los paraísos artificiales dentro de las grandes ciudades no son nada habituales, y la literatura los señala como casos excepcionales, poco prodigados. La estética de corte realista, poderosa hasta nuestros días, mantiene la técnica de la descripción del espacio urbano como marco de la "aventura" de los personajes; prueba de ello son las novelas de Pío Baroja, Camilo José Cela, Luis Martín-Santos, llegando hasta hoy día, con *Los Misterios de Madrid*, de Antonio Muñoz Molina. El paisaje urbano de calles, casas, plazas, tiendas, cines, vehículos, tabernas y bares, pensiones, hoteles y burdeles, paisaje asentado por la novela realista decimonónica, mantiene su presencia en la literatura moderna y postmoderna. Sin embargo, evolucionan o cambian los recursos estilísticos, pasándose de la descripción pausada y detallada a las pinceladas rápidas, inconexas, un aluvión de imágenes urbanas que pertenecen más al lenguaje cinematográfico que al literario. La ciudad moderna mantiene sus "paisajes secretos" infernales. Así como los paraísos artificiales parecen estar relacionados con el concepto de altura y luz (aunque sea también artificial), lo urbano conoce, desde los tiempos de la ciudad premoderna, un trasfondo infernal, la existencia de un paisaje urbano subterráneo. Pasadizos, túneles, cloacas, han sido lugares de encuentro de malhechores, hogar de seres monstruosos, puertas de escape de los inocentes condenados injustamente. Oscuridad, hedor intenso, aire viciado, chapoteo de aguas pestilentes y convivencia con los bichos más repugnantes, han producido imágenes de un inframundo urbano, reemplazado, con el paso del tiempo, por los túneles, las estaciones y las galerías del Metro.

El "deseo de Metro", la atracción por las interioridades de la ciudad, el anhelo del viaje subterráneo, lo experimenta de forma intensa Zazie, la heroína de Raymond Queneau (1959). La "pequeña provinciana", respondona, ágil, mal hablada, temerosa de la gran ciudad e impulsada por su afán de aventura, se convierte en un personaje emblemático. Su visita a París tiene una meta precisa: conocer y pasear en Metro:

Mientras los ciudadanos y las comadres seguían discutiendo el asunto, Zazie se eclipsó, dobló por la primera a la derecha, luego por la primera a la izquierda, y así sucesivamente hasta llegar a una de las puertas de la ciudad. Soberbios rascacielos de cuatro o cinco pisos bordeaban una despampanante avenida, en cuyas aceras se agolpaban filas de tenderetes piojosos. Por todas partes surgía una muchedumbre espesa y de color amoratado. Una vendedora de globos y una mezcla de musiquillas verbeneras ponían la única nota de inocencia en tan agrio panorama. Zazie, boquiabierta, tardó algo de tiempo en percatarse de que a poca distancia, sobre la acera, un armatoste de hierro forjado sostenía un rótulo compuesto por una sola palabra: METRO. La niña olvidándose ipso facto del espectáculo callejero, se acercó a su boca con la ídem seca por la emoción. Tras rodear paso a paso una balaustrada protectora, descubrió las puertas. Pero el rastrillo estaba echado. En él podía verse una pizarra con una frase escrita a tiza que Zazie descifró sin esfuerzo: la huelga continuaba. De los abismos prohibidos subía un tibio olor a polvo ferruginoso y deshidratado. Zazie se echó a llorar con desconsuelo. (Queneau 1978: 51)

La niña tiene mala suerte: el Metro está en huelga y habrá de conformarse, aunque a regañadientes, con "ver" la ciudad de forma estrafalaria, acompañada por varios personajes carnavalescos. El París de Zazie es ya una ciudad postmoderna, atestada de coches, con atascos y humos; una ciudad ruidosa, fea a los ojos de la niña, con atractivos propios de una feria. Los mismos parisinos que van con Zazie definen algunos emblemas de la ciudad, como la torre Eiffel:

Gabriel contempla la torre con atención durante largo tiempo y luego dice: Me pregunto por qué representan la ciudad de París como si fuera una mujer. Con un pedazo de nabo como ese que tenemos delante. Cuando no lo habían construido aún. Pero ahora... Es algo así como las mujeres que se convierten en hombres a fuerza de hacer deporte. Lo dicen los periódicos. (Queneau 1978: 101)

Esta ciudad también es recorrida por un grupo de turistas, con su guía, un falso "ruso blanco", Fedor Balanovitch, grupo al que se unen a la fuerza Zazie y su tío Gabriel:

Oído al parche, partida de lelos –dice Fedor Balanovitch–. A su derecha tienen la estación Orsay. No anda mal de arquitectura y su contemplación puede servirles de consuelo en el caso de que no lleguemos a tiempo a la Sainte-Chapelle, lo que pueden dar por seguro con todos los puñeteros embotellamientos provocados por esta huelga de los cojones. (Queneau 1978: 109)

El autor aprovecha este momento para realizar una feroz parodia del turismo organizado. La ciudad del "flâneur", el París de "la bella transeúnte" de Baudelaire se convierte en un caos circulatorio semejante a una pista de autos de choque:

Debido a la huelga de funiculares y metrobuses, un parque de vehículos surtidos muy superior al normal atiborraba las calles, mientras a lo largo de las aceras una fila de peatones y peatones agotados o impacientes hacían autostop confiando en que las dificultades de la situación despertaran una desusada solidaridad en las clases acomodadas. (Queneau 1978: 123)

En esta caótica ciudad, el viajero curioso, el paseante que disfruta de las calles y plazas desaparece, dejando su lugar a los grupos amorfos, traídos y llevados dentro de un autocar que aísla y presenta el espacio urbano a través de un cristal desenfocado. París pierde así su carácter vital y, poco a poco, gracias a los recorridos turísticos *standard*, se va acercando a un parque temático, salpicado de simulacros de monumentos, calles, peatones. Inmerso en ese caos circulatorio, el provinciano "turista en París", deseoso de probar "el circuito":

–Perdone, señor agente... ¿Podría indicarme el camino más corto para llegar a la Sainte Chapelle, joya del arte gótico? –Desde luego –contesta automáticamente Troussaillon–. Tuerza usted a la izquierda e inmediatamente después a la derecha. Cuando llegue a una plaza de reducidas dimensiones, tome la tercera a la derecha, luego la segunda a la izquierda, vuelva a torcer ligeramente a la derecha, doble tres veces a la izquierda y siga derecho cosa de quinientos metros. A lo largo del trayecto encontrará, naturalmente, varias direcciones prohibidas, lo que no simplifica su tarea. (Queneau 1978: 125)

Pero desengañado en su propósito, desesperado ante los atascos y su desconocimiento de la gran ciudad, siente miedo a perderse. El Metro le parece, lo mismo que a Zazie, un medio y un espacio seguro que le ayude a visitar y conocer la gran ciudad, ya que los nombres de las estaciones metropolitanas suplen la realidad de las calles y permiten imaginar al viajero el Palais Royal, Tuilleries, Opéra, la Cité y demás, sin necesidad de salir de la red subterránea. Aflora nuevamente el "deseo de Metro":

–Todo se andará –dijo el conductor–. El progreso es el progreso. Habrá metro en todas partes. Será algo superfantástico. Metro y helicóptero: ahí tienes el futuro de los transportes urbanos. Tomaremos el metro para ir a Marsella y volveremos en helicóptero. (Queneau 1978: 131)

La aventura parisiense de Zazie se considera una de las más innovadoras en el conocimiento de la gran ciudad; la manera de hablar de "la pequeña Gavroche" marca el ritmo trepidante, caótico, entrecortado de la vida urbana.

La metrópoli construye un infierno dominado de nuevo por las máquinas, iluminado brillantemente con luces artificiales, un infierno donde aparecen todos los signos que organizan el paisaje urbano con las galerías y pasadizos, las plazas o "nudos" donde se pueden encontrar toda clase de servicios: comercios, bares, locutorios, quioscos... A pesar de la iluminación y la magnificencia de la construcción de alguna de las estaciones de metro (p. ej. el metro de Moscú), este "lugar" –muy cercano a un "no lugar"– produce deseos oscuros como los de Zazie y también angustia, incluso pánico o terror, sensaciones explotadas ampliamente por el cine y la publicidad contemporáneas. De la ciudad moderna, representada en la literatura, el cine y el arte, por medio de escrituras espacio-temporales coherentes en las que el paseante o el transeúnte encuentra una secuenciación lógica de los elementos que construyen su imagen mental del paisaje urbano, llegamos a la ciudad postmoderna, nuestro paisaje urbano cotidiano; paisaje del que desaparecen los lugares entendidos como "territorios retóricos", espacios interiores de los que se adopta el mismo lenguaje. Si la ciudad moderna se preciaba de sus edificios industriales, del hierro y el cristal, de las chimeneas, y de los vehículos que circulan solos, con electricidad o gasolina, el diseñador de la ciudad postmoderna tiene varias opciones, impuestas por una nueva concepción del paisaje urbano. Se pueden crear verdaderos paraísos urbanos, ciudades que nacen de la nada, en el páramo, como imagen ideal de un modelo urbano absoluto –como Brasilia y algunas pequeñas urbes americanas–, donde la vida de los humanos se vuelve atemporal y monótona, engullidos por el espacio magnificado o la monotonía de lo repetible, aséptico y saludable. Entre estos paraísos urbanos absolutos y la verdadera ciudad postmoderna están los "suburbios" –falsos paisajes urbanos con "jardín" que tratan de copiar la vida campestre en un anhelo de "naturaleza", adornados con la imagen de fondo de la gran ciudad.

La ciudad moderna pretendía ser una ciudad funcional, racional, en la que sus elementos constitutivos orientan al habitante, mediante isotopías espacio-temporales, manteniendo la simbología tradicional. El paisaje urbano postmoderno desconcierta al habitante y lo convierte en un transeúnte, incluso en un viajero por su propia ciudad, a la que contempla con la "mirada del otro". Nos encontramos con antiguas fábricas convertidas en cines, con estaciones convertidas en centros comerciales o en jardines tropicales, paisajes urbanos cambiantes, en una continua búsqueda de la novedad y de lo "exótico". Se rehabilitan los "centros" urbanos deteriorados, convirtiéndolos en zonas turísticas, en pequeñas ciudades "antiguas" en miniatura, "no lugares" aptos sólo para "el otro"; el paisaje urbano se modifica como si fuera un palimpsesto, añadiendo elementos intertextuales a modo de *collage*. Las técnicas artísticas postmodernas invaden el espacio urbano que, desprovisto ya de su historia, de su narratividad y de su capacidad metamórfica, aparece como una "copia" de la verdadera ciudad. Las grandes metáforas asociadas a lo urbano se mantienen, pero en lugar de la *ciudad-fábrica* tenemos la *ciudad-software*, y en lugar de la *ciudad-vientre*, la *ciudad-ameba*. El paisaje urbano se modifica –el centro pasa a acoger a los marginados (drogadictos, prostitutas, pobres...) que antaño formaban las "cortes de los milagros" que circundaban la ciudad. Los suburbios-paraíso, nuevas Arcadias, miran con temor al centro y se acusa una fuerte tendencia a vaciarlo de toda habitabilidad real para convertirlo en una especie de parque temático para turistas, que contenga museos, grandes almacenes, hoteles, y el centro histórico rehabilitado. Acusamos, ante esta perspectiva, un gran deseo de ciudad y, más que nunca, los lenguajes artísticos y literarios ponen de manifiesto la "carnalidad de la ciudad postmoderna". Frente a la ciudad funcional, a la ciudad de la búsqueda y de la aventura, hoy en día promovemos una ciudad de la ilusión, un espacio urbano convertido en un gigantesco escenario neobarroco, que recuerda la tradición

medieval, renacentista y barroca. Por otro lado, tanto los sociólogos, como Marc Augé, como los arquitectos llaman la atención sobre "la ciudad-ficción", la Disneylandia donde el visitante "viajero" puede pasear en un barco de época por un falso Mississippi, entrar en un falso *saloon*, fotografiarse con la Bella Durmiente de los dibujos animados o con los personajes de ciencia-ficción de los cómics. Comenta Marc Augé:

Los parques de entretenimiento, los clubes de vacaciones, los parques de ocio-descanso y de residencia como los *Center Parks* en Europa, pero también los barrios privados y las ciudades privadas que surgen más y más numerosas en América, y hasta estas residencias fortificadas y protegidas que se elevan en todas las ciudades del tercer mundo como castillos fortificados, constituyen eso que podríamos llamar *burbujas de inmanencia*. Encontramos todavía otras *burbujas de inmanencia*, por ejemplo las grandes cadenas hoteleras o comerciales que reproducen poco o mucho el mismo decorado, destilan el mismo tipo de música a través de sus estantes o en sus ascensores, difunden los mismos video-films y proponen los mismos productos fácilmente identificables de un lado del planeta. En el fondo las *burbujas de inmanencia* son el equivalente ficcional de las cosmologías. (Augé 1999: 244)

De esta manera, la ficción se apodera de la realidad y la distinción entre lo real y lo no real se vuelve opaca, borrosa; se vive de imágenes recibidas a través de los *mass-media* en un aislamiento que aumenta el "efecto de insularidad" y desarrolla la circularidad pregnante de la ciudad premoderna convirtiéndola de nuevo en un elemento de distinción y de división: "La existencia de la ciudad-ficción no es sino la ilustración más patente de un fenómeno general de puesta en ficción o puesta en espectáculo del mundo" (Augé 1999: 243).

El paisaje urbano, molde y fondo literario, vuelve de nuevo a ser protagonista de actividades humanas. Esta vez en lugar de la *ciudad-máquina* que marcaba la era industrial, estamos ante la *ciudad-espectáculo* que perpetúa la fiesta continua, desacorde con cualquier calendario sagrado o profano. Las fiestas medievales y barrocas estaban sometidas a una estricta temporalidad que consagraba y promovía el paisaje urbano como escenario solamente en fechas determinadas. La diversidad étnica, social y cultural de la ciudad postmoderna permite y promueve la fiesta atemporal, el espectáculo ilimitado y cotidiano, simultáneo en distintos espacios urbanos; la ciudad se convierte en un enorme circo, o discoteca, donde en varias pistas a la vez la muchedumbre actúa o presencia el espectáculo. La ciudad postmoderna desaparece dejando su lugar a un nuevo paisaje urbano vivo, la multitud que expresa su deseo de ciudad gozándolo en directo, en pleno escenario vital. Como todo ser vivo, la ciudad tiene una memoria "que dialoga con la nuestra, la provoca y la despierta" (Augé 1999: 241).

Si bien la ciudad podría ser cuerpo, o paraíso, la personificación de la ciudad la convierte en "persona, amiga o enemiga" a la que se reconoce, se olvida y se vuelve a encontrar.

### **Bibliografía**

- AUGÉ, Marc (1999): "Lugares y no-lugares de la ciudad", en *Desde la ciudad: Actas del IV Congreso Arte y Naturaleza* (Huesca, 1998), Javier Maderuelo (dir.). Huesca: Diputación de Huesca, pp. 239-246.
- BARTHES, Roland (1990): "Semiología y urbanismo", en *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, pp. 257-266.
- QUENEAU, Raymond (1978): *Zazie en el metro*. Madrid: Alfaguara. Primera edición: 1959.
- ZOLA, Émile (1999): *El Paraíso de las Damas*. Barcelona: Alba editorial.