

PAPELES  
— VALERIA LUISELLI —  
FALSOS

**sextopiso**

# **PAPELES FALSOS**

VALERIA LUISELLI



Todos los derechos reservados.  
Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, transmitida o almacenada de manera alguna sin el permiso previo del editor.

Este libro fue escrito con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y la Fundación para las Letras Mexicanas.

Copyright © VALERIA LUISELLI, 2010

Primera edición: 2010

Segunda edición: 2013

Copyright © EDITORIAL SEXTO PISO, S.A. DE C.V., 2010

París 35-A

Colonia del Carmen, Coyoacán

04100, México D.F., México.

SEXTO PISO ESPAÑA, S. L.

c/ Los Madrazo, 24, semisótano izquierda

28014, Madrid, España.

[www.sexto piso.com](http://www.sexto piso.com)

Diseño

ESTUDIO JOAQUÍN GALLEGÓ

Formación

QUINTA DEL AGUA EDICIONES

ISBN: 978-84-16358-39-7

Depósito Legal: M-44-993-2010

Impreso en España

*Para Álvaro*  
*Para Maia*

# I

## LA HABITACIÓN Y MEDIA DE JOSEPH BRODSKY

*Lo que al final queda de un hombre suma sólo una parte. Su parte hablada. Una parte de la oración.*

JOSEPH BRODSKY

## **CIMITERO DI SAN MICHELE**

Buscar una tumba en un cementerio es parecido a buscar un rostro desconocido entre la multitud. Ambas actividades generan en nosotros una misma manera de ver y de estar: a cierta distancia, cada persona podría ser la que nos espera; cualquier lápida, la que buscamos. Para dar con una o con la otra, hace falta circular entre gente y mausoleos, esperar con toda paciencia hasta que suceda el encuentro. Hay que acercarse y escudriñar cada inscripción o cada mueca, que tal vez sean cosas equivalentes, según entiendo estos versos de Brodsky:

No me gusta la gente.  
No soporto su apariencia.  
Aferrado al gran árbol de la vida,  
cada rostro está firmemente atorado  
Y no puede liberarse.

Para encontrar la tumba que buscamos, la inscripción definitiva, es preciso examinar con detenimiento las várices del mármol; para dar con el rostro del extraño, comparar nuestras expectativas del perfil imaginado con la variedad de narices, barbas y frentes que tenemos delante; hay que leer las miradas de los desconocidos como se lee un epitafio, hasta encontrar la insignia precisa, el «sí, soy yo» lapidario del muerto que nos espera.

## **IGOR STRAVINSKY (1887-1971)**

«Si hay un aspecto infinito del espacio —escribe Joseph Brodsky—, no es su expansión, sino su reducción, aunque sólo sea porque ésta, por raro que parezca, siempre es más coherente. Está mejor estructurada y tiene más nombres: célula, armario empotrado, tumba». El poeta cuenta que el promedio establecido de vivienda comunitaria en la antigua Unión Soviética era de nueve metros cuadrados por persona. En la repartición de metros, sus padres y él resultaron afortunados, puesto que en San Petersburgo compartieron cuarenta metros cuadrados: trece punto tres metros cada uno: veintiséis punto seis para sus padres, trece punto tres para él: una habitación y media para los tres.

Joseph Brodsky cerró la puerta de esa casa en la calle Liteiny Prospect n.º 24, un día del año de 1972. Nunca volvió a San Petersburgo, porque cada intento por visitar a sus padres debía pasar por las manos de un burócrata que consideraba injustificada la visita de un judío disidente del Partido Comunista. No llegó al entierro de su madre y tampoco al de su padre —una visita «sin objetivo», decía el oficio redactado por el señor de detrás de la ventanilla. Sus dos padres murieron sentados en la misma silla de siempre, frente a la única televisión del departamento en donde habían vivido los tres.

Después de aquella habitación y media, Brodsky tuvo un sinnúmero de cuartos, recámaras de

hotel, casas, celdas, sillones-cama. Pero quizá sea cierto que una persona sólo tiene dos residencias permanentes: la casa de la infancia y la tumba. Todos los demás espacios que habitamos son mera continuidad grisácea de esa primera morada, una sucesión indistinta de muros que finalmente se resuelven en la cripta o en la urna —expresión más ínfima de las infinitas divisiones de un espacio en donde puede caber un cuerpo humano.

## **LUCHINO VISCONTI (1906-1976)**

A diferencia de muchos cementerios en Europa, San Micheleno es un destino tan frecuente para el turismo necrológico intelectual y por eso no existen guías ni mapas precisos, ni mucho menos una lista con las coordenadas de sus muertos célebres, como los que hay a la entrada de cementerios como Montparnasse o el Père Lachaise. En San Michele se encuentran otros personajes conocidos —Ezra Pound, Luchino Visconti, Igor Stravinsky, Sergei Diaghilev— y sus tumbas están señaladas, pero en un letrero apenas visible, frente a la pequeña sección apartada donde reposan sus restos. Si uno no sabe que los extranjeros notables están separados de los venecianos comunes —como si en una necrópolis también fueran inevitables los *ghettosartísticos*—, puede pasar horas deambulando entre los Antoninos, Marcelinos y Francescos, sin saber que nunca encontrará ahí ecos de *Los cantos* ni reverberaciones de *La consagración de la primavera*.

San Michele es una isla rectangular, aislada de Venecia por un brazo de agua y una muralla. Vista desde un avión, la isla del cementerio podría parecer un enorme libro de tapa dura: uno de esos diccionarios robustos, pesados, donde descansan eternamente las palabras como esqueletos en descomposición. Hay algo de irónico en el hecho de que Joseph Brodsky esté enterrado ahí, frente a la ciudad en la que siempre estuvo y siempre quiso estar sólo de paso. Tal vez el poeta hubiera preferido una sepultura lejos de Venecia. A fin de cuentas, la ciudad era para él como un «plan B» o, si se quiere una metáfora más literaria, una Ítaca cuya fuerza atractiva consistía en estar siempre lejana, en ser siempre un lugar efímero, imaginado. Se suma a esto que Brodsky declaró durante una entrevista que quería ser sepultado en los bosques de Massachusetts, o que quizás hubiese sido correcto que el cadáver regresara a su natal San Petersburgo. Pero supongo que no tiene sentido especular sobre los deseos póstumos de una persona. Si la voluntad y la vida son dos cosas imposibles de separar, la muerte y el azar lo son también.

## **SERGEI DIAGHILEV (1877-1979)**

Después de buscar la tumba de Brodsky durante varias horas y no haber encontrado siquiera la de Ezra Pound, estuve a punto de tirar la toalla. En lo que reunía fuerzas para encaminarme a la salida del cementerio, me senté a la sombra de un árbol y me fumé un cigarro.

En su ensayo *Correr tras el propio sombrero*, Chesterton decía que de encontrarse frente a una vaca en una caminata por el campo, sólo un verdadero artista podría pintarla; mientras que él, no sabiendo copiar las piernas traseras de los cuadrúpedos, prefería pintar el alma misma de la vaca.

Yo, que ni soy artista ni soy Chesterton, no sabría cómo hacer ninguna de las dos cosas. Nunca he sido como esa clase de personas —a las que envidio profundamente— que son capaces de perderse en la meditada contemplación del vuelo de un pájaro, en el trabajoso ir y venir de las hormigas, en la suspensión beatífica de una araña que cuelga en sus propias viscosidades. Soy, desafortunadamente, demasiado impaciente para encontrar poesía en los ritmos suaves de la naturaleza.

Pero en un cementerio no hace falta tener una sensibilidad especial hacia los reinos animal y vegetal: basta permanecer sentado en silencio lo que dura un cigarro prendido, para dejarse poseer por la vitalidad que florece entre las tumbas. Bajo los cipreses, como manecillas de gigantescos relojes de sol, el tiempo se ensancha y fluye. Quizá sea el silencio mismo el que magnifique los aleteos frenéticos de los insectos; tanta calma, la que trastorne el lánguido reptar de los lagartos; tanta muerte, la responsable de animar las hojas mórbidas de los chopos.

Bien dice un sabio desconocido: «No hay nada más fructífero ni más entretenido que dejarse distraer de una cosa por otra». Estaba por apagar mi cigarro cuando estalló una algarabía de graznidos. Primero unos pocos, y luego decenas, tal vez centenares —como si el graznido, al igual que la risa, fuera algo contagioso entre las aves. Henri Bergson aseguraba que la risa sólo puede surgir si su objeto es, o se asemeja, a lo propiamente humano; que un gato o un sombrero no pueden provocarnos risa, al menos que veamos en ellos una expresión, una forma, o una actitud humana. Puede ser. Puede que, al menos de lejos, esos graznidos de pájaro fueran como las carcajadas de viejos tuberculosos, y que sólo por eso yo estallara también en una carcajada en medio del silencio. En todo caso, si no me di por vencida en el empeño de encontrar la tumba de Brodsky, fue por el buen humor que me provocó de súbito esa tertulia de gaviotas broncas. Si no encontraba al poeta, podía al menos averiguar si sí eran graznidos o más bien viejos *venezianos* al borde de la muerte. Además, ¿por qué no correr tras una tumba o tras unos pájaros si Chesterton, tan gordo, tan digno y tan inteligente, era capaz de correr tras un sombrero?

## EZRA POUND (1885-1972)

Las tumbas de los extranjeros célebres del cementerio no sólo se encuentran en un recinto apartado de los venecianos comunes (no vaya a ser que un gondolero se acueste junto a la mujer de Stravinsky), sino que incluso entre los extranjeros hay divisiones. Los rusos que frecuentaban Venecia, por un lado; los demás, por otro. Lo extraño e irónico es que Joseph Brodsky no descansa con la *intelligentsia* moscovita ni leningradense, sino en un recinto diferente, a un lado de su gran enemigo Ezra Pound. La tumba del ruso, a diferencia de las demás, no está señalada en un cartel oficial del cementerio a la entrada del recinto, sino que algún alma benevolente escribió su nombre con *liquid paper* entre el nombre del poeta de *Los cantos* y la flecha que indica la dirección de ambas tumbas:

RecintoEvangelicoEzraPound(IosifBrodskji) →

Imaginé que encontraría al menos un puñado de *groupies* afanados en dejar un amuleto o un beso sobre la tumba de Brodsky. Pero quizás Brodsky sea menos célebre que Julio Cortázar o que



Jim Morrison, y yo simplemente guardaba el mal sabor de boca que me habían dejado tiempo atrás los cementerios franceses.

Pero en el Recinto Evangélico no había nadie. Nadie, salvo una anciana, cargada con todo tipo de bolsas de mercado llenas de bábulos, parada frente a la tumba de Ezra Pound. No presté mucha atención y me encaminé directamente hacia el ruso, como si marcara mi bando: tú con Pound, pues yo con Brodsky.

## JOSEPH BRODSKY (1940-1996)

Sobre la tumba de Brodsky, inscrita con las fechas 1940-1996 y su nombre en cirílico, había chocolates, plumas y flores. Pero sobre todo, chocolates. No había, como suele haber en casitodas las tumbas de los cementerios italianos, un retrato del difunto incrustado en la lápida. Había esperado con ansiedad ver el último rostro de Joseph Brodsky.

En su libro sobre Venecia, *Marca de agua*, Brodsky escribe: «Por naturaleza inanimados, los espejos de los cuartos de hotel son aún más opacos a fuerza de haber visto a tantos. Lo que te devuelven no es tu identidad, sino tu anonimato». De una forma laxamente paradójica, el anonimato es una característica de la ausencia: es la ausencia de características. Un rostro joven es anónimo; está vacío de expresiones y de rasgos que lo identifican y nombran. A medida que envejece, adquiere las huellas que lo distinguen de los demás. Una cara que se va arrugando es cada vez menos anónima. Pero mientras un rostro envejece y adquiere mayor definición, se expone, al mismo tiempo, a más y más miradas de desconocidos —o, para seguir con la imagen de Brodsky, a más espejos de cuartos de hotel por donde han pasado tantos reflejos que todos devuelven el mismo semblante, deshecho como sus camas deshechas. Así, un rostro también va perdiendo la definición que ha ido tomando con los años, como si a fuerza de ser visto tantas veces a través de ojos ajenos, tendiera a volver a su principio informe. De esta manera, el exceso de definición que adquiere un semblante con el tiempo, y que culminaría tal vez en un monstruoso exceso de identidad —en una mueca—, se contrarresta con la simultánea pérdida de esa identidad. Es quizá por ese motivo que todos los bebés y todos los ancianos se parecen entre sí sin parecerse a nadie en particular. En el principio y en el trecho final los rostros son anónimos.

Es lógico, entonces, que un muerto ya no tenga rostro alguno. Las caras de los muertos deben ser, en todo caso, como las que vislumbró Ezra Pound en el metro de París: «Pétalos sobre una rama negra húmeda».

Sobre la lápida de Brodsky no había ningún retrato. Era justo que no existiera ese sello definitivo de identidad; era más honesto el gris liso y opaco de la piedra —reflejo del anonimato de un *hotelmensch* por excelencia, hombre de muchos cuartos de hotel, muchos espejos, muchas caras. Mejor detenerse frente a la tumba y tratar de recordar alguna fotografía de Brodsky sentado en una banca de Brooklyn, o traer a la memoria una de esas grabaciones de su voz, al mismo tiempo poderosa y quebradiza, como de quien ha pasado muchas horas en soledad y ha adquirido contundencia a base de dudar:

Un árbol. Su sombra,  
y la tierra;

las raíces que la penetran y se aferran.  
Monogramas entretejidos.  
Barro y piedras firmes.  
Las raíces se entretejen y mezclan.  
Las piedras tienen una masa propia  
que las libra de la atadura  
de un arraigo normal.  
Esta piedra se sujeta firmemente.  
Uno no puede moverla ni desenterrarla.  
Las sombras de un árbol atrapan al hombre,  
como las redes a los peces.

El resultado de un encuentro largamente esperado con un desconocido suele ser decepcionante. Lo mismo con un difunto, sólo que en este último caso no hace falta disimular nuestra decepción: un muerto, en ese sentido, es siempre más agradable que un vivo. Si al llegar frente a él nos damos cuenta de que en realidad no teníamos nada que hacer ahí, que lo entretenido era buscar su tumba y lo de menos era encontrarla —¿qué cosa dirían las piedras de Venecia que no le hayan dicho ya a Ruskin hace más de un siglo y medio?—, podemos darnos la media vuelta a los pocos minutos y el muerto no nos lo reprochará. Con los muertos no hace falta ser bien educados, aunque la religión haya intentado inculcarnos siempre un comportamiento absurdamente decoroso en las misas y en los cementerios. Guardar silencio, rezar y caminar despacio con la cabeza gacha, las manos dobladas a la altura del vientre, son costumbres que poco le importan a quien reposa bajo tierra.

Por eso resultó tan oportuna la anciana que había estado parada junto a la tumba de Pound — según me parecía hasta ese momento, en una meditación profunda. La mujer se arrimó a la sombra del árbol donde estábamos Brodsky y yo en un silencio ya incómodo, y se empezó a rascar las piernas como si tuviera pulgas o lepra. Después de rascarse se acercó un poco más y se detuvo frente a la sepultura de Brodsky. Con toda tranquilidad, como quien efectúa labores domésticas de rutina, empezó a guardarse los chocolates que le habían dejado al poeta. Cuando había terminado con éstos, se guardó también las plumas y los lápices. Después, como para no quedar mal, le dejó una flor que, supongo, se había robado de la tumba de Pound.

Imaginé, por la familiaridad con la que se movía entre las dos tumbas, que era una vieja amiga de los poetas, o quizá la dueña de la pensión donde Brodsky se hospedó en algunos de sus viajes a Venecia. Le pregunté, tímida y *balbettando* en mi italiano fracturado, si había conocido a Joseph Brodsky, y si lo había venido a visitar. «*No, no —me dijo—, sono venuta per visitare il mio marito, Antonino. Credo che Brodsky era un poeta famoso... ma non tanto come il bello Ezra*». La anciana suspiró y se agachó para rascarse otra vez las piernas; recogió las bolsas pesadas, llenas de souvenirs necrológicos, y salió del Recinto Evangélico, como los venados del poema de W. H. Auden que Brodsky siempre citaba: *silently and very fast*.

# **II**

**MANCHA DE AGUA**

## RÍO CHURUBUSCO

No existe, para una persona impaciente, tortura más despiadada que la que hace tiempo se puso de moda en los vuelos transatlánticos, en donde proyectan el mapa de una enorme porción del mundo sobre una pantalla donde un avioncito blanco avanza un milímetro cada sesenta segundos. Pasa media hora, una, dos, tres, y la figura se sigue arrastrando sobre el mismo plano azul, lejos ya de las dos costas continentales. Lo mejor sería dormirse o ponerse a leer algo, volver a mirar la pantalla una vez que se hayan conquistado otros dos centímetros del mapamundi. Pero los que carecemos de paciencia estamos condenados a seguir fijamente el avioncito, como si deseándolo con suficiente intensidad pudiéramos hacerlo avanzar un poco más.

Ningún invento ha sido tan adverso al espíritu de los mapas como éste en donde se impone una trayectoria y no se pueden trazar rutas alternativas ni volver atrás. Un mapa es una abstracción espacial; imponerle una dimensión temporal —tenga la forma de un cronómetro o de un avión en miniatura— contradice su propósito mismo. Los planos son por naturaleza inmóviles, atemporales; y es por esta razón que no imponen nada a la facultad imaginativa de quienes los estudian. Antes bien, el espacio que un plano cartográfico despliega ante nosotros —silencio y quietud del territorio abstracto—, espolea a la imaginación. Sólo sobre una superficie estática y sin tiempo puede andar la mente a sus anchas.

Es sabido que nuestra capacidad de abstracción rebasa la habilidad que tenemos para imaginar lo concreto en su constitución detallada. Resulta imposible para el hombre común sostener la imagen de algo ilimitado; concebir, como Funes el memorioso, un objeto con infinitos detalles o uno que sufre transformaciones constantes. Pero a pocos les parece difícil trazar una gráfica y a muchos menos esbozar de memoria el croquis de una casa. Necesitamos del plano abstracto, de la bondad de las dos dimensiones, para deslizarnos a nuestra conveniencia, para tejer y destejer recorridos posibles, planificar itinerarios, desdibujar rutas. Un mapa, como un juguete, es una analogía de una porción del mundo hecha a la medida del ojo y de la mano. Los mapas, superposiciones fijas a un mundo en perpetuo movimiento, están hechos a la escala de la imaginación: 1 cm=1 km.

## RÍO HONDO

La mapoteca de la ciudad de México está albergada, desde hace varios años, en el edificio del Servicio Meteorológico Nacional. Uno pensaría que un lugar que atesora los mapas, o al menos los clasifica y restaura, tendría una distribución del espacio más o menos ordenada. Pero no es así. Resulta difícil ubicarse adentro de la mapoteca y, aunque el lugar es pequeño, es imposible no perder la noción de dónde se está con respecto a la entrada o, si lo hubiera, respecto de algún centro determinado. Si uno entra al cuarto donde antiguamente se llevaba a cabo la restauración, ya no sabe dónde quedó el pasillo de instrumentos cartográficos; si se encuentra en la pequeña

unidad de mapas del Porfiriato, pierde por completo la ubicación de los planos de Norteamérica.

En una serie de pasillos largos y estrechos, cuelgan mapas como sábanas perennemente húmedas, a la sombra de los siglos y al amparo relativo de años de burocracia. Para verlos hay que colocarse un tapabocas y guantes de cirujano. Los asistentes —alumnos de historia o geografía, ansiosos por terminar su servicio social— ayudan al visitante a descolgarlos cuidadosamente y luego a extenderlos sobre una de las amplias mesas cerca de la entrada. Se necesitan cuatro manos para pasar las grandes hojas: pesan los años sobre el papel.

El polvo atrae al polvo. Seguro existe una explicación científica para esto, pero la desconozco. En la mapoteca se acumula todo el polvo del valle de México como si ése fuera su destino, su lugar natural. Si es cierto lo que dice Brodsky, «el polvo es la carne del tiempo», la mapoteca es el gran congelador donde se guarda y restaura el tiempo de esta ciudad.

Los pasillos de la mapoteca desembocan en cuartos pequeños donde se agrupan mapas de acuerdo a regiones geográficas o épocas históricas. La sección del Porfiriato (1876-1910) es, naturalmente, la más ordenada y mejor clasificada: acaso algo nos legó el positivismo. El director me mostró ahí dos libros de proporciones gulliverianas —al menos un metro y medio de largo por uno de ancho—, donde se registra el trazado de la frontera México-Guatemala en minucioso detalle. Al principio manifesté una emoción proporcional al tamaño de los libros cuando el director los sacó de las pesadas cajas, sarcófagos de caoba donde usualmente están guardados, a salvo del polvo y de la luz.

Pero los dos volúmenes que atestiguan la delimitación de la frontera México-Guatemala resultan, tras un breve repaso, tristemente repetitivos: hojas y hojas en blanco, atravesadas por una franja azul, ya representando el río Suchiate, ya el Usumacinta, con algunas anotaciones incomprensibles que seguramente equivalen al número de pasos que uno de los miembros de la Comisión Mexicana de Límites (mejor nombre para una comisión no existe) daba a lo largo de la ribera. Este gran vacío es, pues, el testimonio de la línea que divide un país de otro, y que el Tratado de Límites llevó al papel por primera vez en 1882.

Más que los dibujos, llaman la atención las fotos de los integrantes de la Comisión Mexicana de Límites, pegadas sobre la portadilla del primer tomo. En los retratos individuales, todos parecen una versión de Porfirio Díaz, unos más chatos y otros menos aliñados, pero todos, serios, bigotones, conscientes de la gravedad de su asignatura: la definición de los límites de un país.

Sólo una fotografía delata el espíritu que uno imaginaría en los cartógrafos. En la imagen, ocho miembros de la Comisión Mexicana de Límites, como los ocho médicos de *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, se inclinan sobre un mapa con instrumentos de disección cartográfica alrededor de una gran mesa, no muy distinta de las mesas que ahora están frente a la entrada de la mapoteca o de aquellas donde los patólogos efectúan los cortes de un cadáver. La foto es casi una calca del cuadro de Rembrandt: el médico catedrático, con la autoridad que le da el bisturí, reclinado sobre el paciente; el paciente, muerto, irremediablemente pasivo, a merced del diagnóstico del especialista; los aprendices, que miran dispersos hacia cualquier otra dirección menos hacia el paciente y escuchan —algunos estupefactos, otros consternados y otros distraídos— lo que dicta el maestro. Así también los cartógrafos de la Comisión inclinados sobre el mapa de México; el país, como un cadáver a la espera de un diagnóstico.

En el fondo, un anatomista y un cartógrafo hacen lo mismo: trazar fronteras ligeramente arbitrarias en un cuerpo cuya naturaleza se resiste a los bordes determinados, a las definiciones y límites precisos —¿o cómo sabe el médico dónde termina la lengua y dónde empieza en realidad

la faringe?—. Dos de los miembros de la Comisión están acostados sobre la mesa. Uno de ellos sonrío a medias, cómplice de un descubrimiento o de una arbitrariedad: aquí México, allá Guatemala.

Cuando le pregunté al director por los mapas de planeación de la ciudad de México se disculpó y me dijo que no existían. La leyenda cuenta que un tal Alonso García Bravo trazó la ciudad directamente sobre el terreno. Existen mapas de la ciudad del siglo xvi, por supuesto, pero ninguno precedió la planeación de la cuadrícula del centro histórico. El modesto soldado español García Bravo, «auxiliado por el ingenio, la experiencia y la sabiduría de los aztecas» —como reza la placa en su honor, enterrada entre lonas de puestos ambulantes en una plaza de La Merced—, hizo algunos surcos sobre la tierra húmeda del valle por ahí de 1522 y se convirtió en el primer urbanista de la gran capital de la Nueva España. No sorprende que así sea. Todos los habitantes de la ciudad de México intuyen que si alguna vez hubo un trazo para ella fue, acaso, una insinuación, y que lo que ahora llaman los urbanistas «planificación urbana» es pura nostalgia del futuro. En todo caso, la ciudad de México fue su propio plano. Habitamos, como los descendientes de aquel imperio que describía Borges, las «ruinas de un mapa desmesurado».

## **RÍO MAGDALENA (BUENA VISTA)**

Aterrizar en la ciudad de México siempre me ha producido una especie de vértigo al revés. A medida que el avión se acerca a la pista y los asientos comienzan a temblar un poco, cuando los ateos se persignan y la azafata hace su última ronda por la pasarela ingrávida, empiezo a sentir una fuerza que me tira hacia arriba, como si el centro de gravedad se hubiera desplazado hacia otra parte o mi cuerpo y esa pista fueran polos idénticos de un imán. Algo en mí se resiste.

En un avión, pocas personas pueden ser conscientes del hecho físico y concretísimo del vuelo. Los aviones comerciales, con sus diminutas ventanas e irreclinables asientos donde se postran los gordos, los insomnes, los niños con déficit de atención, las histéricas, todos, contradicen la naturaleza misma que el hombre vislumbró en el vuelo del pájaro. Tampoco se suele estar atento al inmenso paisaje que rodea la nave: empieza la película y la aeromoza pide que se bajen las persianas plásticas. Sólo si abrimos la persiana en un acto de rebeldía contra la dictadura de las azafatas, vemos allá abajo el mundo y por un instante comprendemos dónde estamos. Desde arriba, el mundo es inmenso pero asequible, como si fuera un mapa de sí mismo, una analogía más liviana y más fácil de aprehender.

## **RÍO CHICO DE LOS REMEDIOS**

Escribir sobre la ciudad de México es una empresa destinada al fracaso. Ignorante de esto, durante mucho tiempo pensé que para escribir sobre el DF debía imitar la tradición: convertirme, a lo Walter Benjamin, en una *connaisseuse* de las banquetas, botánica de la flora urbana, arqueóloga *amateur* de las fachadas del centro y los anuncios espectaculares del Periférico. He

intentado caminar como una *petite* Baudelaire por Copilco: imposible extraer una sola línea sobre el Eje 10. ¿Será culpa de Copilco? Oí a alguien decir alguna vez que Copilco venía del náhuatl «lugar de las copias». Tras repetidas caminatas por aquella zona, puedo concluir sin temor a equivocarme que con eso queda dicho lo único que se puede decir sobre esa feísima porción de ciudad, apéndice enfermizo de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde se reproducen masivamente los libros de sus bibliotecas a diez centavos por página. Quizá sí sea culpa de Copilco.

Pero tampoco la libresca calle de Donceles, en el centro histórico, sugiere algo más que algún recuerdo preparatoriano de la primera lectura de *Aura* o de algún vagabundeo real visceralista. Explican y acompañan, pero no reconfortan, los versos de Quevedo:

Buscas en Roma a Roma, ¡oh peregrino!  
Y en Roma misma a Roma no la hallas.

## RÍO AMECA

¿A qué se asemeja la ciudad de México? Puedo conceder la analogía entre la bota e Italia, entre Chile y un chile, e incluso aquella entre Manhattan y un falo. Pero no sé por qué la gente compara la silueta de Venecia con la de un pez.

Si se consulta un mapa detallado, Venecia podría parecerse al esqueleto de un molusco del Paleozoico. Pero incluso para esto se requiere una facultad imaginativa robusta. Tampoco es precisa la comparación de Pasternak con un pretzel henchido de agua:

A mis pies, Venecia nadaba en agua,  
Un pretzel empapado, hecho de piedra.

Habiendo estudiado durante varias horas el mapa de la isla en el volumen *Maps of Venice*, puedo afirmar: más que a cualquier otra cosa, Venecia se asemeja a los pedazos de una rodilla fracturada.

No ignoro que ésta, como todas las analogías, es tramposa porque encierra desde su inicio la idea que pretende explicar y, al mismo tiempo, se aleja de ella para alcanzar este fin. Pero ciertas cosas —un territorio, un mapa— eluden la observación directa, y a veces hace falta imaginar una analogía, luz oblicua que ilumina el objeto escapadizo, para fijar por un instante aquello que se nos va. Venecia, el mapa de Venecia, una rodilla: y en el abrazo de esas tres figuras, cierta claridad. Pero ¿a qué se asemeja el mapa de la ciudad de México?

## RÍO DE LA COLMENA

Resulta imposible imaginar ahora lo que observó Bernal Díaz del Castillo cuando la tropa española caminaba por la calzada *deEztapalapa* hacia la isla de *Temistitán*: «[viendo] aquella

calzada tan derecha y por nivel cómo iba a México, nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís, por las grandes torres y cúes y edificios que tenían dentro en el agua, y todos de calicanto [...]. Sería imposible que alguien comparara ahora la ciudad con algo tan libresco. El DF carece de referencias; no hay analogía precisa que lo encierre. Es un hecho paradójico que la ciudad de México —una ciudad que, a diferencia de Berlín, París o Nueva York, tiene un centro preciso— haya perdido toda posible articulación y no se haya organizado en torno a ese centro. O quizá fue la confianza que generó aquel centro lo que le permitió a la ciudad expandirse indefinidamente, hasta perder todo contorno, hasta desbordarse fuera de la cuenca.

## RÍO DE LA PIEDAD (VIADUCTO)

Los primeros mapas que aún se conservan de la ciudad de México son el de Núremberg, de 1524, y el Plano de Uppsala, de 1555 (cómo llegaron a Alemania y Suecia es un misterio). Unos pocos trazos los componen —calles principales, grandes extensiones rectangulares, algunas casas dispersas, barcos y peces. Es difícil saber dónde está el norte y dónde el sur, pero importa poco; son transparentes a su manera, sencillos (que no simples) como haikús. Vistos con atención, los primeros mapas de la ciudad de México no son sino reducciones cartesianas del espacio, diagramas impuestos sobre un territorio que era, en su mayoría, sólo agua.

La ciudad de entonces se parecía a algo: «En mitad de la laguna salada se asienta la metrópoli, como una inmensa flor de piedra», escribe Alfonso Reyes en su *Visión de Anahuac*. En el mapa de Núremberg, la ciudad parece un cráneo perfecto, semielíptico, sumergido en una gran tina. En el Plano de Uppsala, es claramente un corazón humano conservado en alcohol. Recuerda a los versos de Apollinaire:

La ciudad, pensativa, con todas sus veletas  
Sobre el cuajado caos de las techumbres rojas  
Parece el corazón diverso del poeta  
Con las ruidosas vueltas de tantas sinrazones.

El último mapa que conservamos de la ciudad de México (*Guía Roji*, 2009) no se parece a nada —a nada, al menos, que no sea una mancha, lejana reminiscencia de otra cosa. Fabio Morábito, en un ensayo sobre el río Spree de Berlín, escribe: «Un río tiende a contener la ciudad que atraviesa y a frenar sus ambiciones, recordándole su rostro; sin río, o sea sin rostro, una ciudad está abandonada a sí misma y puede convertirse, como la ciudad de México, en una mancha». Quizá Morábito tenga razón; quizá todo se reduzca a un problema hidráulico.

Hay quienes dicen que esta ciudad es como una Gran Pera —versión rarita de la Gran Manzana—; la parte más ancha de la fruta al sur y el palo de la rama por ahí donde está la Basílica de Guadalupe, en la delegación Gustavo A. Madero. Pero basta con mirar más de cerca para advertir que, en todo caso, la pulpa de la fruta se desborda mucho más allá de su perímetro. Como uno de esos contornos trazados en gis después de la escena de un crimen, cuyas consecuencias rebasan la pretendida contención de la silueta: pera caída sobre asfalto.



Escribe Wallace Stevens:

Las peras no son violas,  
ni desnudos ni botellas.  
A nada se asemejan.

## **RÍO SANTO DESIERTO-MIXCOAC (LOMA NUEVA)**

No es posible extraer ninguna idea comprensiva de la ciudad de México con sólo caminarla. Los paseos solitarios de Rousseau, los vagabundeos de Walser o Baudelaire, las *Bildergänge* o las caminatas-imagen de Kracauer y las *flâneries* de Benjamin fueron una manera de entender y retratar la nueva estructura de las ciudades modernas. Pero a los habitantes de la ciudad de México no les está concedido el punto de vista de la miniatura ni el del pájaro, porque carecen de todo punto de referencia. Se perdió, en algún momento, la noción de un centro, de un eje articulador.

Es lugar común: la ciudad de México tiene que ser vista desde arriba. Lo he intentado: el segundo piso del Periférico no ofrece más que un breve salir a respirar a la superficie, en medio de nuestras cotidianas pataditas de ahogado. Desde muy arriba: acaso sobrevolando la ciudad de México, se puede, de alguna manera, volver a observarla. De noche y visto desde lo alto, el valle recupera su pasado líquido —lago sobrepoblado de lanchas pesqueras. También en un día claro, desde la ventanilla de un avión, la ciudad de México es casi comprensible, como una representación más sencilla de sí misma, a escala de la imaginación humana. Pero a medida que la nave se acerca a tierra, se descubre que la cuadrícula flota como sobre una extensión indeterminada de aguas grises. Los pliegues del valle son amenazas de una ola de mercurio que nunca termina de reventar contra la cordillera; las calles y avenidas, pliegues petrificados en un lago fantasma que se desborda.

## **RÍO TACUBAYA**

Es normal que algunos pasajeros lloren cuando los aviones despegan —la gente viene de separaciones y al abrocharse el cinturón siente una última sacudida del desprendimiento—, pero imagino que no es usual ver semejante espectáculo cuando por fin aterriza el vuelo. A mí me ha dado por llorar en algunas llegadas a la ciudad de México. En cuanto veo el Nabor Carrillo —ese lago imposible, perfectamente cuadrado— me desmorono. Nada estruendoso, sólo un par de lágrimas sueltas. No dudo que más de una vez haya sido esta patética escena motivo de la más sincera compasión de mis compañeros de fila (qué pena, pensarán, ha de ser muy infeliz aquí esta pobre). Durante mucho tiempo se lo adjudiqué al cansancio —lágrimas: secreción de la fatiga y el hastío—. Luego pensé que se trataba de una mera resistencia a la caída hacia un mundo futuro que, mientras se acerca, se vuelve otra vez inconmensurable; o como escribe Galway Kinnell, imponderable:

... a todos nosotros,  
pequeños caviladores que entretienen pensamientos similares  
sobre el aterrizaje en un mundo imponderable,  
el avión transoceánico devuelve a casa,  
apoyando su enorme peso, entrando casi delicadamente,  
al lugar donde  
—soltando nubes pequeñas, abruptas, y largas manchas negras de hule—  
reconoce el suelo de su origen.

Ahora puedo asegurar que ese llanto ridículo que me viene en los aterrizajes no tiene nada que ver con la infelicidad ni el miedo al futuro. Es una simple respuesta húmeda al hecho concretísimo de hacer tierra un lago desierto, cuajado de tiempo y polvo de ríos que ahora son sólo avenidas de cemento y palabras baldías: Churubusco, Hondo, Magdalena, Piedad, Mixcoac, Tacubaya, Colmena, Chico, Ameca.

# **III**

**LA VELOCIDAD *À VELO***

## PASO PEATONAL

Los apologistas del paseo han enaltecido el acto de caminar al punto de convertirlo en una actividad con tintes literarios. Desde los peripatéticos hasta los *flâneurs* modernos, se ha concebido la caminata como poética del pensamiento, preámbulo a la escritura, espacio de consulta con las musas. Es verdad que en otros tiempos el mayor riesgo que uno corría al salir a caminar era, acaso, como relataba Rousseau en una de sus *Meditaciones*, ser arrollado por un perro. Pero lo cierto es que ahora, en la poco caminable y apenas literaria ciudad de México, el peatón no puede salir a la calle con el mismo buen ánimo que declaraba Robert Walser al inicio de su paseo.

El peatón defeño ha de marchar al ritmo de la ciudad y demostrar la misma intención unívoca de los demás transeúntes. Cualquier modulación de su paso lo convierte en un blanco de sospechas. El que camina demasiado lento podría estar tramando un crimen o estar perdido. El que corre sin uniforme deportivo podría estar huyendo de la justicia, o bien, tener alguna urgencia escandalosa y digna de atención. Salvo aquellos que aún sacan a pasear a sus perros, los niños que regresan de la escuela, los muy viejos y los vendedores ambulantes, nadie en esta ciudad tiene derecho a la velocidad del paseo.

## GUARDE SU DISTANCIA

La bicicleta está a medio camino entre el automóvil y el zapato; su ligereza permite a quien va en ella rebasar las miradas peatonales y ser rebasado por las miradas a motor. Así, el ciclista es dueño de una libertad extraordinaria: la invisibilidad. La naturaleza híbrida de su vehículo lo coloca al margen de toda vigilancia.

El único enemigo declarado del ciclista es el perro, animal obscuramente programado para perseguir cualquier objeto que se mueva más rápido que él. Y claro, también son peligrosas las bestias que conducen automóviles. Aun así, el ciclista es suficientemente invisible como para lograr lo que el peatón no puede: pasear en soledad y abandonarse al curso de sus meditaciones.

Cada bicicleta se ajusta, además, a las necesidades de su dueño. Existen bicicletas para todos los temperamentos: las hay melancólicas, emprendedoras, ejecutivas, salvajes, nostálgicas, prácticas, ágiles y parsimoniosas. Más que los perros a sus dueños, las bicicletas se asemejan a su ciclista. En ellas, el hombre se siente realizado, representado, resuelto.

Como señala Julio Torri, autoproclamado admirador del ciclismo urbano, ni el avión ni el automóvil guardan proporción con el hombre, pues su velocidad es mayor a la que éste necesita. No sucede lo mismo con la bicicleta. El que maneja una elige la rapidez que mejor se adecue al ritmo de su cuerpo, y eso no depende más que de los límites naturales del propio ciclista.

La bicicleta no sólo es noble con el ritmo del cuerpo: también es generosa con el pensamiento. Si uno es propenso a divagar, es perfecta la compañía sinuosa del manubrio; cuando las ideas

tienden a deslizarse en línea recta, las dos ruedas de la bicicleta pueden custodiarlas; si un pensamiento aflige al ciclista y traba el natural discurrir de su razón, basta con buscar una pendiente bien inclinada y dejar que la gravedad y el viento produzcan su alquimia redentora.

Es cierto que la bicicleta se puede utilizar para lograr un fin distinto del mero paseo: existen deportistas, afiladores, repartidores y ciclotaxistas. Pero también es verdad que andar en bicicleta es de las pocas actividades callejeras que aún se pueden concebir como un fin en sí mismo. Habría que llamar *bicicletista* al que se distingue de los demás por concebirlo así. El que ha encontrado en el ciclismo una ocupación desinteresada de resultados últimos, sabe que es dueño de una rara libertad, sólo equiparable con la de la imaginación.

## ALTO

Si en el pasado la caminata fue emblema del pensador, y si en algunas ciudades todavía se puede caminar pensando, poca relevancia tiene para el habitante de la ciudad de México.

El peatón defeño lleva la ciudad a cuestas y está tan sumergido en la vorágine urbana que no puede contemplar más que lo que tiene inmediatamente frente a él. Por otro lado, los que usan el transporte público están restringidos a sesenta centímetros cuadrados de intimidad y a pocos metros más de horizonte visual. Tampoco se salva el automovilista, que se transporta envasado al vacío, y no escucha ni huele ni mira ni está realmente en la ciudad: el alma se le va embotando en cada semáforo, su mirada es esclava de los anuncios espectaculares, y las leyes misteriosas y anárquicas del tráfico imponen la pauta a sus facultades imaginativas.

Escribía Salvador Novo que «la renuncia a embonar paso a paso nuestros ritmos internos — circulación, respiración— en los pausados ritmos universales que nos rodean, arrullan, mecen, uncen, sobreviene cuando a bordo de un automóvil nos lanzamos con velocidad insensata a simplemente anular distancias, mudar de sitio, tragar leguas». El *bicicletista*, a diferencia del que va en automóvil, logra esa velocidad arrulladora y despreocupada del paseo, que libera el pensamiento y lo deja andar *a piacere*. Deslizándose sobre dos ruedas encuentra el paseante la distancia justa para observar la ciudad de México y ser a la vez cómplice y testigo de ella.

La velocidad de la bicicleta permite una forma particular de ver. La diferencia entre volar en avión, caminar y andar en bicicleta es la misma que hay entre mirar a través del telescopio, el microscopio y la cámara de cine. El que va suspendido a medio metro del piso puede ver las cosas como a través de la cámara cinematográfica: tiene la posibilidad de demorarse en los detalles y la libertad de pasar por alto lo innecesario.

En la ciudad de México, sólo alguien montado en una bicicleta puede declararse dueño de un ánimo románticoextravagante al pasear.

# **IV**

**DOS CALLES Y UNA BANQUETA**

## MÉRIDA —AL NORTE

Hacia las seis de la tarde, cuando se empieza a desprender de los objetos de mi casa esa última capa de luz del día y la luz eléctrica difumina aún más los contornos poco claros de las cosas, tengo que salir de mi departamento. No sé si es la materia la que se inquieta con las primeras sombras de la noche -como si la oscuridad permitiera a los objetos desbordarse un poco fuera desí mismos y las cosas estuvieran a punto de romper su pacto de silencio con el mundo-, o si soy yo quien no encuentra sosiego en ésta, la hora quieta. Me subo a la bicicleta y salgo a la calle.

Unas cuerdas después, la dejo reclinada contra un poste de luz, la amarro, cruzo la calle y entro a la Librería del Tesoro: busco un libro de gramática portuguesa, que otra vez no encuentro. Voy a tener que seguir posponiendo, como tantas otras cosas, la buena intención de estudiar esa lengua. Compró, en cambio, dos libros de poesía brasileña, y una postal, por cuarenta y siete pesos.

Hace algún tiempo asistí a una conferencia donde los ponentes discutían el término *saudade*. Desde entonces, cada vez que veo un diccionario, busco la palabra. No creo saber ahora algo más de lo que casi todos sabemos: la *saudade* es una de esas palabras intraducibles que sólo comprenden quienes aman, gozan y sufren en portugués. Todo parece indicar que si no eres lusófono no tienes derecho a la *saudade*. Puede ser. Pero, entonces, ¿por qué no robarse la palabra?

Ha empezado a llover afuera, así que tomo un banquito y me siento entre dos estanterías a ojear mis nuevos libros. Entre las páginas de ambos busco algún rastro de la palabra. Nada. Pero me saltan versos que comprendo a medias:

*calçadas que pisei  
que me pisaram  
como saber no asfalto da memória  
o ponto em que começa a fantasia?*

(¿Es el «puente» en el que comienza la fantasía? ¿O el «punto» donde comienza la fantasía?)

Cuando nuestra comprensión de un idioma es parcial, la imaginación rellena el sentido de una palabra, de una frase o de un párrafo —como en esos libros de dibujos donde sólo había puntitos que, de niños, teníamos que unir con un lápiz de color para descubrir la imagen entera. Yo no entiendo el portugués, o lo entiendo de forma tan parcial como cualquier hispanohablante. Si digo «*saudade*», será siempre relleno los huecos de la página extranjera.

## DURANGO —A LA IZQUIERDA

La *saudade* no es *homesickness* ni es *heimweh*. El *kaihomielisyys* finlandés, aunque recuerde a

*home* y a *miel*, expresa sólo su dimensión más invernal. El *söknudur* islandés es seco; el *tesknota* polaco apenas la toca; al *lack* inglés le falta algo; el *steskeheco* se encoje; y en el *ihaldus* estonio la «h» es helada. La *morriña* rueda hacia ella como una piedra de trayectoria asintótica. Los brazos largos del *longing* no la alcanzan. En *Sehnsucht* se demora demasiado una «e». La *saudade* no es nostalgia y no es melancolía: quizá la *saudade* tampoco sea *saudade*.

## ORIZABA —A LA IZQUIERDA

La melancolía fue un humor, un exceso de bilis negra. Sus vapores fétidos oscurecían el entendimiento y perturbaban el alma. De los cuatro humores corporales —flema, bilis amarilla, sangre y melancolía—, esta última era el humor más frío y más seco. El melancólico tenía los ojos hundidos y el semblante taciturno; era circunspecto, adusto y solitario; insomne y propenso a las pesadillas; apasionado y celoso. Tenía una complexión mortecina, era flatulento; su excreción era dolorosa; su orina, incolora y escasa. La causa de la melancolía, según la sabiduría popular, era la mala dieta, y se curaba con purgas, ungüentos, cataplasmas y sangrías.

Con el tiempo, creció el número de causas y curas para la enfermedad. En la lista de causas vino primero el planeta Saturno, y un siglo después se sumaron a la lista el ocio, el exceso de conocimiento, las brujas, los magos y Dios. Para las causas divinas hubo siempre antídotos terrenales. En 1586, en una carta a un melancólico paciente imaginario, el médico Timothy Right recomienda evitar la col, los dátiles, las aceitunas; las leguminosas y los chícharos; la carne de cerdo, carnero y cabra; las focas y las marsoplas.

## RODEAR PLAZA RÍO DE JANEIRO

No es preciso el origen de la *saudade*. Es posible que fuera el nombre de un navío portugués, el *São Daede*, que se adelantó a Vasco da Gama en las exploraciones del Océano Índico. Quizá derive de la *solitudinis* latina o de la desértica *saudah* de los árabes. Pudo incluso haber sido un instrumento musical de las costas de Mozambique, como también es probable que fuera el nombre de una negra frondosísima de las selvas de Guinea Bissau.

## ORIZABA —POR LA BANQUETA

Hija bastarda de la melancolía, la nostalgia heredó lo frío y lo seco de la bilis negra, pero nunca alcanzó a colocarse bajo el signo de Saturno. Los humores mágicos que hubo en la madre melancólica se esfumaron en las tres sílabas secas de la hija aséptica. Como la cefalalgia, la neuralgia y otras *algias*, la nostalgia es irremediablemente clínica. No parece extraño que su aparición coincidiera con la época en que las aflicciones del alma se convirtieron en patologías de



la psique.

La nostalgia es invento de Johannes Hofer, un médico de guerra del siglo xvii. Hofer atendió a los soldados suizos que, tras estancias largas en tierras extranjeras, padecían los mismos síntomas: dolores de cabeza, insomnio y opresión en el pecho, alucinaciones de voces y fantasmas. Los soldados desterrados adoptaban un talante gris, indiferente, sin seña alguna de vitalidad; andaban como ausentes del mundo y confundían en la imaginación el pasado y el presente.

Hofer tomó nota de cada uno de los soldados que entraron en su consultorio durante el año de 1688, y a medida que crecía la tropa melancólica en su lista crecía también su impaciencia por encerrar en un solo conjunto esa serie de coincidencias. Como alguien que espera el paso de un cometa para poder colocar su nombre en el mapa celeste, Hofer esperó a que llegara ese último soldado a bautizar su hipótesis. Entonces, satisfecho, cerró el libro de registros y empezó: *Dissertatio medica de nostalgia*.

La nostalgia era una enfermedad que se expresaba en un síntoma preciso: dolor (*algia*) por el regreso a casa (*nostoy*). Y como con cualquier otra enfermedad, se encontraron remedios para ella: opio, ventosas, sanguijuelas, purgas y baños de agua tibia. Pero a la larga los soldados se volvían inmunes a esa clase de paliativos. Tras muchas pruebas, concluyó Hofer, nada dio mejores resultados que enviar a los soldados de vuelta a su casa.

## **TABASCO —A LA DERECHA**

La *saudade*, que reserva algún dolor en la dilatación de sus primeras vocales, recuerda a esas cosas que son a la vez bellas y un poco tristes: las naos, los sauces, el sahumerio, el saurio.

## **CHIHUAHUA —A LA DERECHA**

Desconozco el capricho al que responde el destino de las palabras, la mano invisible que las moldea, pero el tiempo se encargó primero de elevar la melancolía a estado poético, el *spleen* a cualidad metafísica. El temperamento melancólico se convirtió en insignia del genio, la bilis negra en sustancia divina. Fue Aristóteles el responsable prematuro de esparcir este rumor, cuyo eco al parecer escucharon los románticos y después los malditos y los *dandys*. Pero más tarde fue la melancolía mera emotividad exacerbada; y quizás haya sido Freud el mayor responsable de acabar con su mito fundador. Freud democratizó la melancolía: una vez aparecido el diván, los ilustres dejaron de ser los celosos dueños de la enfermedad divina. Entrado el siglo xx, la melancolía dejó de ser forma de vida y estado del alma del poeta para convertirse en rasgo despreciable, acaso digno de histéricas de diván.

Así también la nostalgia, que con el tiempo dejó de ser hipocondría del corazón y enfermedad de la mente, para convertirse en algo que padecen los uruguayos. La melancolía y la nostalgia terminaron en el mismo saco roto: la «depresión», según la define la Clasificación Internacional

de Enfermedades.

## FRONTERA —A LA DERECHA

Ahora que los médicos ya no son dueños de melancolías y nostalgias, se ha descubierto el «Síndrome de Ulises». En el encabezado de un periódico español leo:

«¡El 50 por ciento de los inmigrantes desarrolla algún trastorno psíquico...! Un tercio de los extranjeros que llegan de forma irregular son candidatos a padecer el “Síndrome de Ulises”».

A pesar de su nombre tan literario, la nueva patología se concibe como un problema estrictamente clínico. Los síntomas de la enfermedad: tristeza, llanto, tensión, dolor de cabeza y pecho, insomnio, fatiga y alucinaciones. Los remedios: psiquiatras y fármacos. Ya existe en Barcelona un equipo de médicos tratando a los *simpapeles* trastornados. ¿Cuántas pastillas van a vender hasta que se descubra que el Síndrome de Ulises no se cura con medicinas? ¿Cuántos años para que se sepa que el dolor en el pecho no era más que una *saudade*, un poco de nostalgia, un exceso de bilis negra?

## ZACATECAS —A LA DERECHA

Conozco a alguien que insiste en que la traducción precisa de «*saudade*» es «tiricia». He buscado definiciones de la tiricia por todos lados. En internet aparecen algunas:

- a) Dentera. Sensación desagradable que se experimenta en los dientes y encías al comer sustancias agrias u oír ciertos ruidos desapacibles.
- b) Ictericia: enfermedad producida por la acumulación de pigmentos biliares en la sangre y cuya señal exterior es lo amarillento de la piel y de las conjuntivas.
- c) En El Salvador: pereza, negligencia, mal humor.
- d) Depresión infantil.
- e) Napolitano: *apuocondria*

## PLAZA LUIS CABRERA —CRUZAR A PIE

No existen niños nostálgicos ni *saudadosos*, pero sí los hay melancólicos y *tirílicos*. Cuando me dijeron, a los seis años, que uno podía llegar a China excavando un túnel, pensé que eso debía hacer yo para llegar a mi país y ahorrarle a mi familia los boletos de avión. Vivíamos en Centroamérica y si alguien había llegado hasta China, yo podría llegar a México. Le pregunté a mi

padre la dirección exacta en la que estaría el DF y él me dibujó un mapa. Empecé a cavar un túnel en una esquina del jardín.

El proyecto del túnel se prolongó durante varias semanas, y me empecé a aburrir. Estuve a punto de abandonar un hoyo ya considerablemente profundo cuando de pronto di con un fondo duro: el cofre de un tesoro. Cavé durante tres mañanas más alrededor de la superficie dura y se me olvidó por completo el plan original.

Estuve varios días buscando tesoros. Hice hoyos por todo el jardín, pero no encontré más que algunas lombrices y el pozo de agua de la casa. Naturalmente, mis padres se impacientaron y me obligaron a poner fin a las excavaciones. Hice caso, pero me pareció que había que aprovechar los hoyos y enterrar algo en cada uno de ellos. En uno enterré unas canicas, en otro un tren de juguete, en otro más un pisapapeles horrible de un paisaje nevado. En el hoyo principal, donde había estado el falso tesoro, coloqué el mapa que me había dibujado mi padre. Pensé que algún niño del futuro —que por algún azar fuera también mexicano y viviera en esa misma casa— podría reconstruir la historia de los hoyos. Haciendo uso de instrumentos más modernos que los míos, el niño futuro encontraría el mapa y llegaría a visitarme a México. Y si pasaban demasiados años y yo moría, por lo menos habría un vestigio de mi paso por ese lugar. A partir de ese momento, el jardín dejó de ser invitación de regreso a México y se convirtió en promesa de los hallazgos futuros de aquel niño: se me quitó la tiricia con un poco de tierra.

## ORIZABA —AL SUR

Lugares comunes:

La *saudade* se tiene como se tiene un juguete. Es una canica perfecta, redonda e infinita. Es una mónada sobre la palma de una mano: un pisapapeles que encierra un paisaje nevado en miniatura. La *saudade* es *saudade* es *saudade*. Gira en torno a un centro vacío: un tren de juguete.

Placenteras y dolorosas, las *saudades* son las costras en las rodillas que nos rascábamos hasta sacarnos sangre; los dientes que balanceamos con la punta de la lengua hasta tumarlos; los poros de la piel desnuda que se abren al contacto con el agua demasiado caliente de una tina.

La *saudade* es presencia de una ausencia: una punzada en un miembro fantasma; una grieta en Iztapalapa; los ríos y lagos de la ciudad de México; un hoyo en un jardín.

## QUERÉTARO —A LA IZQUIERDA POR LA BANQUETA

Sabiduría de Cyril Connolly: «La imaginación = nostalgia del pasado, de lo ausente; es la solución líquida en la que el arte revela las instantáneas de la realidad».

Si la nostalgia es añoranza de un pasado, puede diluirse cuando el recuerdo de lo que fue es eclipsado por la presencia abrumadora de lo que es. Así, las sanguijuelas distraían el dolor abstracto de la pérdida del hogar con el dolor concretísimo de su mordida, y el opio erigía escenarios embriagantes que opacaban el de por sí fantasmagórico recuerdo del pasado.

Pero la nostalgia no es siempre nostalgia de un pretérito. Existen lugares que nos producen nostalgia por adelantado. Lugares que sabemos perdidos en cuanto los encontramos; lugares en donde nos sabemos más felices de lo que jamás seremos después. En estos parajes el alma se desdobra como en un simulacro voluntario para mirar su presente en retrospectiva. Como un ojo que se mira a sí mismo mirar desde un después, el ojo mira de lejos su presente y lo anhela.

## **FRONTERA —A LA IZQUIERDA**

La *saudade* es estrábica: mira hacia delante con un ojo y hacia atrás con el otro. Cuando el ojo derecho la insta a moverse hacia delante, el ojo izquierdo la exhorta a ir hacia atrás. Por eso la *saudade* permanece siempre inmóvil en su sitio y los únicos paseos que le son permitidos son los que hace el alma alrededor de sí misma.

No así la nostalgia, que tiene los dos ojos colocados en la nuca y camina, determinada, en dirección contraria a la que apuntan los dedos de sus pies. Tiene, además, miopía en un ojo e hipermetropía en el otro, confunde distancias, acerca lo que está lejos y viceversa. Su sensibilidad a la luz es abrumadora. Sólo se complace con la luz de oriente y de poniente, pero no tolera el mediodía.

## **TABASCO —A LA DERECHA CONTRA EL TRÁFICO**

A la orilla del río Manzanares, «esa ironía líquida», como escribe Ortega y Gasset, se extiende como un pleonasma el melancólico Paseo de los Melancólicos. De un lado hay una hilera de edificios grises, cada uno idéntico al siguiente. Del otro, un muro de concreto tras el cual se ha de imaginar que a pocos pasos fluye un ensayo de río. En este tramo de su caudal, en el que el agua recuerda a la bilis negra, el Manzanares tiene respiraderos. Creo que nadie sabe para qué sirven esas enormes pipas industriales que salen del agua como chimeneas de una antigua fábrica. Pero en algunas noches de invierno, los respiraderos sueltan un gemido como de ballena y un vapor fétido que se acuesta sobre el Paseo de los Melancólicos como una hermosa cobija asfixiante.

## **JARDÍN PUSHKIN —DETENERSE**

Una postal. Pessoa de pie frente a la ventana de su pequeña buhardilla, en el cuarto piso de un edificio de la Baixa: «Cuando quiero bajar hasta mi alma, me quedo de repente parado, olvidado, en el inicio de la espiral de la escalera profunda, viendo desde la altura de mi piso el sol que moja de despedida leonada la aglomeración confusa de los tejados». Si bajara por la escalera hasta la calle, tal vez cruzaría al otro lado de la acera para comprar un paquete de tabaco fresco; en la puerta se encontraría con Esteves, que lo saludaría con ligereza; pero, siempre mal

preparado para los encuentros espontáneos, Pessoa no podría mirarlo a los ojos. Si al salir del establecimiento bajara hacia la Rua dos Douradores y hasta la Travessa do Almada, pasaría frente a la oficina donde su jefe, el señor Moitinho de Almeida, lo esperaría puntual la mañana siguiente a las ocho y media. En una escala breve en el restaurante que ahora porta su mismo nombre, vería a Bernardo Soares, con quien compartiría una copa de vino y una sopa verde. Siguiendo la calle hasta la Rua do São Mamede, subiría las escaleras de São Crispim y, unos metros más adelante, llegaría a la Rua da Saudade. Quizás ahí, inclinado sobre un balcón, descubriría otro heterónimo: sudafricano melancólico de Ciudad del Cabo, profesor de literatura inglesa experto en los misterios del pentámetro yámbico. Pero, así como yo no me aparto del escritorio, Pessoa no se aparta de la ventana:

Me invoco a mí mismo y nada encuentro.  
Me acerco a la ventana y veo la calle con una nitidez absoluta.  
Veo las tiendas, veo las aceras, veo los coches que pasan.  
Veo los entes vivos vestidos que se cruzan,  
Veo los perros que también existen,  
Y todo esto me pesa como una condena al destierro,  
Y todo esto es extranjero, como todo.

## **COLIMA —A LA IZQUIERDA POR LA BANQUETA**

Hay un Paseo de los Melancólicos en Madrid y una Rua da Saudade en Lisboa. Hay una Calle del Nostálgico en Tucson, Arizona, entre las calles Esperanza y Orgullo.

## **MÉRIDA —A LA DERECHA —ALTO**

Salgo de la Librería del Tesoro y cruzo la calle. Pongo la bolsa de libros en la canasta de la bicicleta, con mi manga seco un poco el asiento, y la desamarro.

«Tal vez lo que no puedo expresar —aquello que me resulta más misterioso y no soy capaz de decir— sea el trasfondo contra el cual aquello que sí expreso ha adquirido significado», escribió Wittgenstein. Lo mismo sucede con las palabras que se resisten a la comprensión. Quizá un día entienda la palabra *saudade* y estos paseos en bicicleta por el barrio sean el trasfondo contra el cual adquirió sentido. Las calles, las banquetas cuarteadas, los muros leprosos, la tristeza concreta: la saudade, el punto y el puente donde comienza la ficción. Me subo a la bicicleta y recorro el camino de vuelta a casa. A veces voy por la calle y, a veces, por la banqueta.

**V**

**CEMENTO**

## **MÉRIDA (EN LA BANQUETA)**

Mataron a un hombre afuera de mi casa. Un solo balazo por la espalda, a la altura del ombligo. Cayó primero el cráneo. Un golpe seco contra el cemento. La cabeza no se rompe tan fácilmente como el hilo que nos ata: permaneció intacta, el pelo engomado hacia atrás, un peinado perfecto. Los dientes, visibles, tornados hacia afuera como los de un niño con ligero retraso mental. Al día siguiente, apareció una silueta trazada con gis blanco sobre el asfalto. ¿Tembló la mano del que bordeó la orilla del cadáver? La ciudad, sus banquetas: un enorme pizarrón. En vez de números se suman cuerpos.

# **VI**

## **PARAÍSO EN OBRAS**



## HOMBRES TRABAJANDO

Si el cráneo fuera lo que parece —un recipiente semiesférico, una cavidad, un reservorio—, el aprendizaje sería una manera de ir rellenando un espacio vacío. Pero ocurre algo distinto. Es posible imaginar que cada nueva impresión cava otro hueco, lastima otro tanto la materia informe, nos vacía un poco más. Nacimos llenos de algo —de materia gris, de agua, de nosotros mismos—, y en todos se está produciendo, en cada instante, la alquimia lenta de la erosión. Llevamos una caverna en proceso encima del cuello, pedazos que serán pedacería.

Hay un hombre allá abajo, en el patio del edificio, que pega rítmicamente a un cincel con un mazo. Lleva varias horas en la tarea. A las ocho de la mañana bajé a preguntarle lo que estaba haciendo y, como quien responde a una obviedad, me dijo: «estamos trabajando». No hice el esfuerzo de pasar a la siguiente pregunta —la que verdaderamente me inquietaba— y volví a entrar a mi casa. Me llevó unos minutos debajo del chorro de la regadera darme cuenta de que el piso del patio común que hemos cruzado tantas veces para salir a la calle no estaría allí cuando abriera hoy la puerta de mi departamento.

Aún no he querido asomarme al patio. Me pregunto cómo lograremos salir de aquí: si acaso el hombre improvisará un puente con tablones de madera o si al menos nos extenderá una mano para cruzar; si la cavidad bajo el suelo desaparecido será profunda; si se quedará así para siempre o si la temporada de lluvias acabará por hacer de nuestro edificio una isla de concreto azul rodeada de aguas grises.

No cesan los golpes sobre la cantera y, a medida que crece la amenaza del vacío en este patio, en algún otro lugar de la ciudad se está cuarteando una banqueta; en otro, alguien derrumba una pared; y en la cabeza ligera y redonda de un niño, suavemente apoyada sobre la ventana de un vagón de metro, se abre la grieta de una idea, la fisura de una nueva palabra.

## PUENTE EN REPARACIÓN

«Mamá» sujeta un lazo frágil con el pecho ya inasible; «mano» nos devuelve un cosquilleo, apenas, de la extremidad irrecuperable; y «yo» es el eco de esa mueca mía del otro lado del espejo. En la infancia previa a la infancia, cuando la sombra de la sintaxis aún no ha eclipsado el resplandor del mundo, bastan los ronroneos de las erres y los murmullos de las emes para decirlo todo. Un niño, antes de hablar, dice el mundo —se dice a sí mismo— con el dedo índice y el balbuceo. Pero un día el arrullo de la eme se apareja con la a, y se duplica —«mamá»—. Entonces, algo se rompe. En el momento en que pronunciamos el nombre de aquel lazo, el primero y el más íntimo, se rompe definitivamente algún nexo con el mundo.

Casi todos conocemos la anécdota de nuestro primer «mamá» (y sabemos que el interés del que la escucha suele ser inversamente proporcional a la ternura de quien la cuenta), pero calculo que son muy pocas las personas que recuerdan sus primeros pasos temblorosos por la lengua.

Algunos han comparado la experiencia de este primer aprendizaje con el éxtasis de un demiurgo que produce un universo, nombrándolo. Los niños, se podría pensar, son los poetas del esperanto: sus palabras existen en perfecta correspondencia con el mundo.

Aficionados al mito del paraíso adánico, quisiéramos creer que los nombres de las cosas son exactos y necesarios, que hay una palabra en el núcleo de cada cosa y que pronunciarla equivale a develar —o incluso a inventar— la esencia misma del objeto; que el acto del habla es semejante al *fiat* del Creador. Quizás haya algo de verdad en esto, pero lo cierto es que el proceso de adquirir un primer idioma es tan involuntario como lo es la afasia o el tartamudismo. Más que una reminiscencia del paraíso, aprender un idioma es un primer destierro, exilio involuntario y mudo hacia el interior de esa nada en el corazón de todo lo que nombramos.

«Cada cosa es un espacio más allá del cual no puede haber ninguna cosa», escribe Joseph Brodsky; y cada palabra produce un silencio más allá del cual no puede haber ningún sonido. Los nombres son el guante que cubre la prótesis, la envoltura de una ausencia. Un niño que aprende una palabra nueva adquiere un puente hacia el mundo, pero sólo en compensación de la sima que se abre en su interior en el momento en que ésta se imprime allí. Aprender a hablar es darse cuenta, poco a poco, de que no podemos decir nada sobre nada.

## UTILICE VÍAS ALTERNAS

Louis Wolfson, el estadounidense que escribió *Le Schizo et les langues*, no soporta el inglés: no lo eligió. Su único deseo es olvidarse de la lengua que le fue forzada por los oídos, como la leche espesa que salía a borbotones desde el pezón materno hacia su garganta recién nacida. Tiranizado por una madre obesa e impertinente, y sofocado por una lengua materna que desprecia, pasa las horas encerrado en una recámara. Wolfson se llama a sí mismo «el esquizofrénico estudiante de lenguas». Plegado sobre sí mismo en su mesa de trabajo, estudia alemán, francés, hebreo y ruso; escucha programas extranjeros en una pequeña radio portátil; repasa voluminosos diccionarios, presto a meterse la punta de los dedos en las orejas por si su madre irrumpiera una vez más por la puerta sin seguro y le arrojara alguna oración en la lengua repudiable. El ejemplo que cita Deleuze: *Don't trip over the wire*.

Como no es posible sellar herméticamente los oídos a la voz chillante de la madre gorda, Wolfson ensaya un método nuevo. Todos los días ejercita un mecanismo de traducción simultánea que transforma las palabras del inglés a fonemas semejantes de otros idiomas. *Don't* se convierte en *tu'nicht* (alemán); *trip* en *tréb* (de *trébucher*, en francés); *over* en *über* (alemán); *the* en *èthhé* (hebreo); y *wire* en *zwirn* (alemán): *Tu'nicht tréb über èth hé zwirn*.

No basta con sólo traducir el sentido de la frase a un idioma diferente. Para destruir la lengua materna hace falta llegar al corazón mismo de las palabras y sembrar ahí una música distinta.

## CUIDADO CON LA ESCALERA

Con ese impulso desesperado que nos lleva de vuelta a las páginas de los libros leídos cuando somos incapaces de escribir una sola línea —como si allí fuéramos a encontrar un remedio o, acaso, una redención—, abro mi edición francesa de *À la recherche du temps perdu*. La primera vez que abrí ese libro fue en la biblioteca del Pompidou, hace algunos años. Estaba convencida de que la única manera de aprender el francés era leyendo a sus escritores; que no importaba no entender, porque el idioma se filtraría poco a poco en la conciencia, y que lo único que se necesitaba era mucha obstinación, una libreta y un *Petit Robert* —nunca un diccionario de traducción— para buscar las palabras que, aun tras un intenso esfuerzo, resultaran inescrutables.

No entendía casi nada de francés y pasaba horas frente a un párrafo imaginando los significados posibles de *bougie, quator, écailles* —palabras que hoy encuentro subrayadas en el libro. Las *écailles* eran, seguramente, las escaleras; y entonces, «*pesait comme des écailles sur mes yeux*» era «pesaban como escaleras sobre mis ojos», y no, como supe después, «pesaban como *escamas* sobre mis ojos». Hay palabras que contienen y palabras que desbordan. La palabra extranjera, la que desconocemos y apenas intuimos, derrama su contenido probable.

Releo algunos párrafos de *À la recherche* con cierta tristeza, consciente de que un idioma aprendido nunca será una escalera sino siempre una escama pesada sobre los labios. Sé que el gerundio *en train de* nunca volverá a ser un tren que atravesaba ciertos enunciados leídos o escuchados, porque en algún momento se convirtió, para siempre, en un tiempo verbal.

## MIND THE GAP

Ese momento, ese silencio que hacemos en medio de una oración cualquiera: Estaba parado en..., ¿cómo se dice eso? El marco de madera, cuadrado, a veces la salida, también la entrada. *Threshold*, en inglés. *Seuil*, en francés: *What is the word?*

A unas cuerdas de mi casa hay un edificio en ruinas: mausoleo de televisiones, maletas, teléfonos, libros, periódicos, muñecas, familias. El viejo policía que cuida la propiedad de enfrente asegura que eran más de cinco pisos, un edificio muy moderno, de pocos años antes del temblor del 85. Ahora, el montón de cascajo no mide más de siete metros de altura y encima del escombros hay una bandera de México, gatos, propaganda política, un espantapájaros y dos perros: Ponchadura y López Obrador, se llaman. Sujetado entre dos varillas metálicas, un letrero anuncia: «Estamos en proceso de», y la siguiente palabra ha sido borrada; tal vez voluntariamente.

Estamos en proceso de perder algo. Vamos dejando pedazos de piel muerta sobre la banqueta, palabras muertas sobre la mesa; olvidamos calles y oraciones repasadas con tinta. Las ciudades, como nuestros cuerpos, como el lenguaje, están en obra de destrucción. Pero esta amenaza constante de temblor es lo único que nos queda: sólo un escenario así —paisaje de escombros sobre escombros— compele a salir a buscar las últimas cosas; sólo así se vuelve necesario excavar en el lenguaje, indispensable encontrar la palabra exacta. En un paisaje como éste, escribe George Steiner, «la mente sale a vagar, arrastrando los pies como un mendigo en busca de palabras que todavía no han sido devoradas hasta la médula, que conserven algo de su vida secreta a pesar de la mendacidad de la época».

El escritor, cuando no se siente en casa en su lengua, convierte las escamas en escaleras. Sube

hasta la cumbre de su lenguaje, lo perfora desde dentro, camina como un equilibrista por el techo.

## CRUCERO PELIGROSO

Un gran escritor «es un destructor que aumenta la existencia, que la enriquece minándola», escribe E. M. Cioran a propósito de Samuel Beckett. Ese destructor de la lengua, enfermo, acostado en la misma cama donde pocos días después moriría, toma la pluma para perforar el blanco de la hoja:

*comment dire—  
comment dire*

Después, como si diera vuelta a la página y viera traslucirse, a través de un hueco, el otro lado, el afuera de su lenguaje siempre extranjero, rescribe en inglés:

*what is the word—  
what is the word*

Beckett, dice Steiner, «es un desarraigado que se encuentra como en su propia casa en distintos lugares». El lenguaje que habita Beckett, traductor de sí mismo, es un espacio intermedio entre un lugar y otro, un afuera y un adentro: el marco de una puerta.

«*Comment dire?*». Quizá también pensó algo así Gherasim Luca cuando estaba a punto de tirarse al río Sena desde un puente de la Île Saint-Louis. Luca llevaba treinta, cuarenta años en Francia, toda la vida; lo mismo da. El poeta había abandonado Rumania y el rumano, perseguido por el mismo terror que expulsó a tantos otros de sus países, de sus casas, del breve siglo xx. Luca se dedicó a escribir poemas tartamudos, llenos de huecos. Habitó un lenguaje extranjero y lo llevó a los límites de su sintaxis, al otro lado de la gramática. En su poema «*Passionément*», empieza:

*pas pas paspaspas pas  
pasppas ppas pas paspas  
le pas pas le faux pas le pas  
paspaspas le pas le mau  
le mauve le mauvais pas*

Y después sigue:

*je je t'aime  
je t'aime je t'ai je  
t'aime aime aime je t'aime  
passionné é aime je  
t'aime passioném  
je t'aime  
passionnement aimante je  
t'aime je t'aime passionnement*

*je t'ai je t'aime passionné né*  
*je t'aime passionné*  
*je t'aime passionnement je t'aime*  
*je t'aime passio passionnement*

Apoyado sobre el barandal del puente, ¿tembló el cuerpo de ochenta años de Gherasim Luca antes de saltar al agua? ¿Tartamudeó como esa última línea que se tropieza en *passio* y cae: *passionnement*? El poema empieza con un *faux pas*, un paso en falso, y todo lo que sigue es caída —¿hacia dónde?—. «*Cuando un lenguaje se tensa tanto* —escribe Deleuze— que comienza a tartamudear, a murmurar o a trastabillar... *entonces el lenguaje en su totalidad alcanza el límite* que marca su exterior y lo obliga a confrontar el silencio». El poema de Luca es un desplome del lenguaje hacia ese silencio. La última línea se ha de entender, entonces, como un grito debajo del agua.

Gherasim Luca saltó al río Sena el 9 de febrero de 1994. El Pont Marie fue el último asidero —cuerda floja sobre el caudal del Sena— de este tartamudo. Después del salto final —*what is the word?*—, sólo el silencio. Su cuerpo fue hallado un mes después, ya lejos de Île Saint-Louis.

## ZONA DE DESCARGA

Wittgenstein imaginaba el lenguaje como una gran ciudad en perpetua construcción. Como las ciudades, el lenguaje tenía barrios modernos, espacios en remodelación, zonas viejas. Había puentes, pasajes subterráneos, rascacielos, avenidas, calles estrechas y silenciosas. La metáfora de Wittgenstein es tentadora; pero desde aquí las cosas parecen muy distintas: aquí, el lenguaje y la ciudad son el eco perpetuo de un temblor.

Escucho a los trabajadores allá afuera:

—Vamos a romper todo de acá hasta acá.

—¿Pero y dónde vamos a poner el cascajo?

—Aquí, mira. Vamos armando la montañita y ya luego vemos.

## **VII**

### **RELINGOS**

*Nada asociaba tan claramente con la palabra ciudad como las montañas de escombros, los muros desnudos y los huecos de las ventanas por donde se podía ver el cielo.*

W. G. SEBALD

## OBRA SUSPENDIDA

En el Paseo de la Reforma, soberbia faz que simula la entrada a una ciudad de México imperial que desde luego ya no existe, hay un cuadrángulo de pequeñas ausencias, de plazuelas donde hubo algo que ahora son sólo huecos. Como si a la sonrisa perfecta y señorial de la Madame de la Reforma le faltaran ahora algunos dientes. Sabrá Dios —y acaso Salvador Novo— qué hubo antes en esos espacios vacíos, hoy meras reminiscencias de un pasado de grandeza.

En ciertas esquinas del cruce de Reforma, Hidalgo y el Eje 1 Norte Mosqueta, más o menos a la altura del metro y en los alrededores inmediatos de este enorme cruce, hay una zona de terrenos vagos, espacios residuales abandonados al ir y venir perpetuo de lonas de vendedores ambulantes, turistas, repartidores de mercancías, ladronzuelos, indigentes, paseantes, polvo.

El accidente urbano, por llamarlo de alguna manera, ocurrió durante la ampliación del Paseo de la Reforma en los años sesenta. Con el nuevo trazo y ampliación de la avenida vino una oleada de demoliciones de los edificios de la zona. Como la nueva franja de calle atravesaba diagonalmente el trazado ortogonal de la ciudad, algunos lotes rectangulares se volvieron triangulares o trapezoides, y como resultaba inconcebible la construcción de nuevos edificios en los espacios irregulares que le «sobraron» al Paseo, se fueron quedando estos trapecios y triángulos de asfalto y adoquín, como piezas sobrantes de un rompecabezas. Ya nadie recuerda el origen y propósito de estos pedazos de ciudad, pero nadie se atreve tampoco a desecharlos ni a usarlos del todo.

Un grupo de arquitectos de la Universidad Nacional Autónoma de México, dirigidos por Carlos González Lobo, ha bautizado estos espacios, estas sobras urbanas, con el nombre de «relingos». No me queda claro de dónde viene el término, pero imagino que puede estar relacionado con las «realengas», vieja voz castellana que se refería a las tierras marginales de la corona, abandonadas o en desuso. (Extraños avatares de las palabras: ahora, en ciertos países latinoamericanos, «realenga» se utiliza para hablar de un animal que no tiene dueño, y en otros, la palabra es sinónimo de «holgazán»).

No soy experta en la historia de la arquitectura, pero puedo afirmar con algún grado de confianza que el relingo es una derivación chilanga de otra idea: los *terrains vagues* del arquitecto catalán Ignasi de Solà-Morales. Al igual que los relingos, *el terrain vague* es un espacio urbano ambiguo, un lote baldío sin bordes definidos ni bardas delimitantes, una especie de terreno al margen de la vida metropolitana, si bien físicamente se puede encontrar en pleno centro de una ciudad, en el cruce de dos avenidas principales, o debajo de un puente recién construido.

Saliendo por la boca del metro Hidalgo más cercana a la Iglesia de San Judas Tadeo —justo detrás de un altar de la virgen de Guadalupe en el que se exhibe un mosaico donde supuestamente apareció una mancha de humedad con la forma exacta de la madre de todos los mexicanos—, hay una pequeña plaza en forma de triángulo. En medio de la plaza, una gran fuente en homenaje a la labor de los periodistas mexicanos borbotea y escupe chisguetes de aguas grises donde los indigentes de la zona llegan, con su barra de jabón y su toalla, a lavarse la cara y el cuerpo bajo la

estatua de Francisco Zarco. Esa misma plaza se convierte, a cierta hora de la tarde, en una cancha de futbol rápido, y los domingos a mediodía, se vuelve a transformar en sede de una tertulia de sordomudos que salen de la misa para sordos de San Judas.

Un arquitecto joven, José Amozurrutia, diseñó, para este relingo, una Casa de Artes y Oficios para Sordos. El espacio, según los planos que me mostró, albergaría la Liga de Sordos de San Hipólito y la compañía de teatro de sordos Señá y Verbo. Así, los sordos de la misa de San Judas tendrían un espacio para prolongar indefinidamente las tertulias dominicales. Pero por ahora, la Casa de Artes y Oficios es sólo un proyecto; y es probable, como sucede con tantas buenas intenciones, que se le adelante un nuevo supermercado o una oficina de teléfonos.

## SE USARÁ GRÚA

La arquitectura, según Roland Barthes, debe ser al mismo tiempo la proyección de un imposible y la puesta en práctica de un orden funcional. En su ensayo sobre la Torre Eiffel cuenta que en 1881, poco antes de la construcción de la antena gigante, un arquitecto francés había imaginado una «torre solar» para el —hasta entonces vacío— Champ de Mars. La torre, según la descripción del arquitecto, tendría una enorme hoguera que, por medio de un sistema complejo de espejos, iluminaría la ciudad entera. En el último piso de la torre, coronando el gran farol de hierro, habría un espacio para que los inválidos de la ciudad pudieran subir a respirar el aire puro de París.

Aunque a la descripción de la torre solar le faltan algunas precisiones —por ejemplo, uno se pregunta si los espejos para reflejar la luz de la hoguera gigante se instalarían alrededor de la ciudad o sobre la misma torre, o cómo llegarían los inválidos hasta la cima de la estructura y, una vez ahí, cómo harían para no achicharrarse—, la sola idea es perfecta en un sentido arquitectónico: un sueño desquiciado y semifuncional. O en todo caso a mí, que soy incapaz de imaginar cosas en tres dimensiones, me resulta fascinante pensar que una persona se haya parado en medio de un espacio vacío y haya concebido en él los detalles de un edificio lleno de sordomudos interpretando *Macbeth* o una torre en cuya cima estuvieran los inválidos parisinos calentándose las manos en una hoguera gigante.

Los espacios sobreviven al paso del tiempo de la misma manera que sobrevive una persona a su muerte: en esa alianza estrecha entre la memoria y la imaginación. Los lugares existen en tanto sigamos pensando en ellos, imaginando en ellos; en tanto los recordemos, nos recordemos ahí, y recordemos lo que imaginamos en ellos.

## AQUÍ NO SE DAN INFORMES

No creo que los relingos se limiten a los espacios exteriores. Cerca del antiguo hospital de San Hipólito —«Primero hospital para dementes que hubo en América, fundado por Bernardo Álvarez en 1577», y ahora recinto que alberga el bar La Hostería de los Bohemios—, sigue en pie el



edificio donde antiguamente estaba la Biblioteca Miguel de Cervantes. Dos policías custodian su fachada: uno largo, melancólico y quijotesco; el otro, chaparro y chato.

No quisiera aseverar que el carácter del mexicano es tal o cual cosa; si algo me elude por completo es el carácter de mis conciudadanos, y si algún interés no tengo es el de ensayar ahora una definición. Pero empiezo a sospechar que no es mera coincidencia el hecho de que cada vez que he intentado entrar a algún recinto con aires oficiales, se me hace alguna variación de la pregunta «¿de parte de quién viene?». Declarar que uno no viene de parte de nadie, que nadie lo recomienda ni va forzosamente a ver a un licenciado en particular, sino que uno está paseando, sólo paseando, que tiene ganas de ver el techo del edificio —¡porque sí!—, parece desconcertar a los ángeles azules que custodian la entrada a los paraísos oficiales de esta ciudad.

Pero si uno tiene la paciencia suficiente, los dos policías de la Cervantes terminan por dejarlo pasar, ándele no sea malito, al interior en ruinas de la ex biblioteca. Adentro, no hay vestigio alguno de los libros que pasaron por ahí —acaso algún tornillo que aún se aferra a la pared despellejada donde antes se empotró una estantería. Pero en el ambiente hay un no sé qué libresco: aire pesado, tufo a tinta desperdiciada, ideas encuadradas en tapa dura.

La ex biblioteca se utiliza ahora como un pequeño y, hasta donde pude entender, no muy oficial taller de restauración de murales. A lo largo del primer piso de la biblioteca están dispuestas seis o siete mesas largas, y sobre ellas, languidecen paneles de un mural de los años treinta pintado por Ramón Alva de la Canal: *Principio de la escritura*, se llama.

Un hombre pequeño, topesco y desconfiado (el director del taller) se acercó a ahuyentarme en cuanto me vio cruzar el arco del umbral en compañía de uno de los dos policías. Pero el ángel de azul, ya de mi lado, le declaró enseguida mis buenas intenciones: que dice la señorita que lo viene a ver a usted.

En cada sección del mural se registra un momento distinto de la historia gráfica de la humanidad, empezando por una imagen sencilla y casi tierna de los primeros trazos temblorosos sobre la pared de alguna cueva, y terminando por una suerte de himno estridentista a la gran industria de la prensa moderna. Se antoja un poco irónico que ese preciso mural, *Principio de la escritura*, estuviera siendo restaurado en la ex biblioteca, donde no queda ni un solo libro. La imagen de la biblioteca vacía y en ruinas donde se encuentra ahora este mural, también en ruinas, debería quizá constituir el séptimo e inexistente panel para completar la serie:

1. Pintura rupestre
2. Escritura cuneiforme
3. Papiros y jeroglíficos
4. El alfabeto
5. Johannes Gutenberg
6. Imprenta moderna
7. Decadencia de bibliotecas y librerías

## **SE COMPRAN BIBLIOTECAS**

Se ha comparado muchas veces a las ciudades con el lenguaje: se puede leer una ciudad, se dice,

como se lee un libro. Pero la metáfora se puede invertir. Los paseos que hacemos a lo largo de las lecturas trazan los espacios que habitamos en la intimidad. Hay textos que serán siempre nuestros callejones sin salida; fragmentos que serán un puente. T. S. Eliot: una planta que crece entre el *debris* de un edificio derrumbado: «¿Cuáles son las raíces que prenden, qué ramas/ Brotan de este cascajo?». Salvador Novo: un paseo transformado en vía de alta velocidad. Tomás Segovia: una alameda, un respiro; Roberto Bolaño: una azotea; Isabel Allende: un *shopping mall* (realmaravilloso); Deleuze: un tope; Derrida: un bache; Robert Walser: una grieta en el muro, para asomarse al otro lado; Baudelaire: una sala de espera; Hannah Arendt: una torre, un punto arquimedianos; Heidegger: un callejón sin salida; Benjamin: una calle de un solo sentido, transitada a contracorriente. Y todo lo que no hemos leído: un relingo: el vacío en el corazón de la ciudad.

## REPARACIÓN GARANTIZADA

Restaurar: maquillar espacios que deja en cualquier superficie el taladro del tiempo. Escribir es un proceso de restauración a la inversa. Un restaurador rellena huecos en una superficie donde ya existe una imagen más o menos acabada; el escritor, en cambio, trabaja a partir de las fisuras y los huecos. En esto se parecen el arquitecto y el escritor. Escribir: rellenar relingos.

No, escribir no es rellenar huecos (construir una casa, un edificio, en un espacio vacío, tampoco lo es necesariamente). Quizá sea más acertada la imagen de los bonsáis de Alejandro Zambra: «Escritor es el que borra... Cortar, podar: encontrar una forma que ya estaba ahí».

Pero las palabras no son plantas y, en todo caso, los jardines son para los poetas de corazón: los de corazón ajardinado. La prosa es para los que tienen espíritu de albañil.

Escribir: taladrar paredes, romper ventanas, dinamitar edificios. Excavaciones profundas para encontrar —¿encontrar qué?—, no encontrar nada.

Escritor es el que distribuye silencios y vacíos.

Escribir: hacerle hueco a la lectura.

Escribir: hacer relingos.

# **VIII**

**MUDANZAS: VOLVER A LOS LIBROS**

## ARRENDAMIENTOS

Existen personas que han hecho un verdadero arte de la actividad tediosísima de visitar inmuebles vacíos; gente que se pasea por una ciudad visitando departamentos o casas en renta, desamueblados y en ruinas, para luego llegar a sus propias casas —perfectamente habitables y de seguro más bonitas— e imaginar dónde recolocarían el piano, el escritorio y el librero en aquel otro lugar vacío. «Cosas, cosas y más cosas», se quejaba Robert Creeley, «y ningún lugar en dónde estar».

Los lugares vacíos ejercen sobre nosotros una fascinación que a la vez estimula y desconcierta. La mirada —que no es más que una extensión, una mano de la mente— se complace y entretiene rellenando espacios huecos. Quizá sea esta inclinación por llenar lo ausente, por completar lo incompleto, una mera malformación del alma humana. Tal vez sea sólo una expresión óptica, dirían los heideggerianos, de una condición ontológica más arraigada e imposible de cambiar: *horror vacui* expresado en el divertimento ocular y pasatiempo mental de rellenar espacios. Sea como sea, no me puedo declarar libre de culpas. Aunque detesto las mudanzas y los departamentos vacíos me deprimen, también yo he encontrado solaz en colmar ciertos vacíos con la imaginación.

## MATERIAS PRIMAS

Llevo semanas posponiendo la urgente puesta en orden del librero. Tomo asiento en la única silla del departamento, los pies apoyados sobre una caja que dice «Cosas de cosina» (sic), y me quedo mirando las estanterías vacías.

## NOS CAMBIAMOS

Despierto con el rostro incompleto. Algo le pasó a mi cara durante la mudanza. Como si entre tanta caja se me hubiera perdido la línea de la frente; como si con tanto polvo se me hubiera difuminado la curva de la barbilla. Me estudio en el espejo del baño mientras me cepillo los dientes y trato de conectar la nariz con el entrecejo, el ojo derecho con su ojera irremediable, siempre más oscura que la del lado izquierdo: tengo un rostro lleno de huecos.

Un café, un periódico sobre la mesa: salto entre noticias de anteayer. Prendo un cigarro y paso a la sección de cultura. Entre un artículo escueto sobre los aforismos de Lichtenberg y una pésima entrevista a Umberto Eco —infinita época de crisis *deBabelia*—, encuentro el último retrato de Marguerite Duras. Hoy me parezco al último retrato de Duras.

Recorto la foto con tijeras de cocina y la meto entre las páginas de un cuaderno: quizá me sirva en algún otro momento, aunque lo más probable es que la olvide ahí. Lo malo de ser coleccionista de papelitos sin un método ni objetivo final es que nuestros cajones y cuadernos se parecen cada vez más a nosotros: un collage desordenado y nunca un catálogo de maravillas. Si vuelvo a encontrar la foto de Duras un día, hurgando en un cuaderno o en un cajón, será sólo por coincidencia. Pero no sé qué dirán entonces esa mirada y esa mano que sujeta una pluma fuente como si fuera el último asidero.

## PENSIÓN LAS 24 HORAS

Busco *Escribir* de Marguerite Duras entre las cajas de libros; sé que va a ser difícil encontrarlo, pero una vez más no voy a ordenar el librero. Lo que me falta es un criterio: ¿Borges va después de Arlt, Poe, Stevenson o las *Las mil y una noches*? ¿Pertenece Shakespeare y Dante a la misma estantería? Es difícil saber cuánto peso vierte el título de un libro sobre el siguiente. Quizá los libros prefieran el azar al «tenue aburrimento del orden», como anotó Walter Benjamin mientras desempacaba su biblioteca. Del orden accidental, en todo caso, surgen los mejores hallazgos.

Es bien conocida la anécdota: la metafísica fue invento casual de un bibliotecario que al recibir la obra maestra de Aristóteles no supo dónde ubicarla. Tras mucho sopesar, colocó los tomos recién llegados detrás de la *Física*. Para recordar dónde estaban, anotó en su catálogo «*tá méta tá física*» (literalmente: lo que está después de la física). En esa misma lógica, ¿qué libros compondrían lo metashakespeariano?

Quizá no valga la pena ordenar el librero. Los libros en las estanterías se ven bonitos y sugieren preguntas, es cierto, pero aquellos que han salido de su sueño vertical tienen vida propia. Un libro sobre la cama es un compañero discreto, un amante de paso; otro, en la mesa de noche, un interlocutor; el que está sobre el sillón, una almohada para la siesta; el que lleva una semana en el asiento del copiloto, un fiel compañero de viaje.

Algunos libros se olvidan. Se olvidan en el baño o en la cocina durante un rato. Son reemplazados por otros cuando por fin los consume nuestra indiferencia. Otros reclaman con más vehemencia. Basta con volver a saltar entre sus párrafos. Los pocos que sí leemos, serán lugares a donde regresaremos siempre.

## BIENES RAÍCES

Después de hurgar en una de las cajas, por fin encuentro *Escribir* en una pila, entre *Fuegos* y *El paseo*. Regreso a Marguerite Duras después de mucho tiempo: temo releerla y que esta vez no me diga nada, me aburra, o peor, que me parezca cursi. Abro el libro pero no leo. En vez, encuentro entre sus páginas un boleto de un tren de mi adolescencia: *Train No. 6346. Trivandrum Central to Victoria Central Station. One six zero Rupees only, no refunds please. Happy Journey.*

## DEPARTAMENTOS AMUEBLADOS

Un libro abierto no puede callar ninguna evidencia. En su interior están los vestigios concretos de nuestro paso a través de él, todas nuestras huellas, las sábanas después del amor. Y en estos remanentes está la posibilidad de la reminiscencia: principio de una lectura atenta a su historicidad. En los comentarios al margen, en las frases subrayadas y en las notas al pie del lector, comienza la relectura: entre las páginas 42 y 43 de mi edición de *Comme un roman*, una tira de pastillas Peptobismol caducas; en *Manhattan Transfer* una postal de la ciudad del insomnio eterno; en la última página de *Luces de Bohemia* una dirección y un número telefónico; en mi edición adolescente de *Rayuela* falta el capítulo 68.

«La soledad no se encuentra, se hace», escribe Duras. Es la primera frase subrayada en *Escribir*. Queda todavía un eco de su primera intensidad, pero mentiría si digo que sé por qué fue esa frase, y no cualquier otra, la que me cimbró con tanta fuerza en las primeras horas de un largo viaje en tren de regreso a Mumbai. Seguramente descubrí algo, pero ahora lo he olvidado.

Volver a un libro se parece a volver a las ciudades que creímos nuestras, pero que en realidad hemos y nos han olvidado. En una ciudad, en un libro, recorreremos en vano los mismos caminos, buscando nostalgias que ya no nos pertenecen. No se puede volver a encontrar un lugar tal como se dejó. Encontramos, en todo caso, mitades de objetos entre el *debris*, incomprensibles notas al margen que tenemos que descifrar para volver a hacer nuestras.

Los recuerdos que tengo de Mumbai son fragmentarios, efímeros, casi triviales. Conservo imágenes imposibles: hay rostros que sólo consigo recordar en dos dimensiones; me visualizo en tercera persona, vestida siempre igual —vestido largo color amarillo perico, el pelo recogido en una mascada—, caminando por una misma calle que, sospecho, es la superposición de muchas calles. Sé, además, que algunos recuerdos son elaboración posterior: fantasías labradas durante una charla, exageraciones esculpidas en las distintas versiones de ese párrafo que escribimos una y otra vez en las cartas a nuestros familiares y amigos.

Recordar, dicen los etimólogos, significa «traer de nuevo al corazón». El corazón, sin embargo, no es más que un órgano desmemoriado que bombea sangre. Es mejor no recordar nunca nada. También es mejor leer como un lector olvidadizo que, habiendo soslayado temporalmente el final, goza cada momento del recorrido sin esperar la indulgencia de un final que ya conoce. Recordar, releer: transformar el recuerdo: sutil alquimia que nos concede el don de reinventar nuestros pasados.

## FLETES Y MUDANZAS

Todo libro, como todo recorrido, cobra sentido hasta su término. Las primeras páginas de una historia, como los primeros pasos que damos al empezar un viaje, nos parecen incomprensibles hasta no saber cómo acaba. Un rostro también es una historia y requiere tiempo; demorarnos, llegar hasta el final.

El retrato de Duras entre las páginas de un cuaderno; el cuaderno sobre una caja llena de libros que sirve de mesa; y encima del cuaderno, una taza de café a la mitad. Saco el retrato de la

anciana y lo estudio. Hoy me parezco a Duras.

Vuelvo sobre mi rostro. Veo los muchos rostros que me han hecho. El árbol genealógico de las facciones, las historias de la historia familiar en cada gesto. Hay una línea trazada por la alegría de mi madre, unas ojeras profundas como el cansancio de mi padre, un entrecejo atento que me imprimieron los dos. Hay una curvatura del labio: el desliz de alguna abuela; una mirada que recuerda a la soledad ultramarina de un abuelo; un gesto que es la demencia temprana de mi tía. Pero esta cara, como todas, no es sólo una colección de huellas; es también el bosquejo de un rostro futuro. La materia variable de la piel es inconclusa y sus pliegues develan una dirección: porvenir incierto pero ya presente. Como la materia bruta del escultor, que sugiere desde un principio la figura que se asomará tras haberla tallado, un rostro encierra sus futuros rostros. En mi rostro joven intuyo ya una primera arruga de la duda, una primera sonrisa de indiferencia: líneas de una historia que comprenderé después.

# **IX**

## **OTROS CUARTOS**

*El espacio no es más que un «horrible adentro-afuera».*

GASTON BACHELARD



## PRIMERO

Los edificios habitacionales de la universidad son moles pseudomodernizadas de principios de siglo, equipadas con luz de neón para reducir costos y propiciar la depresión de sus residentes. Muchas de las ventanas de los edificios dan a otras ventanas, donde estudian incansablemente los próximos empresarios y premios nobel del mundo. Mientras tanto, los demás nos picamos los ojos y reflexionamos sobre ellos. Es un sistema que modela perfectamente la distribución de oficios y responsabilidades del mundo: los que actúan y los que observan; los que ganan en la bolsa y los que siempre pierden en todo.

## SEGUNDO

En el interior de las residencias universitarias no hay gran cosa. No hay, por ejemplo, ventanas lo suficientemente grandes para que el paisaje se imponga: hace falta asomarse, sacar la cabeza y estirar el cuello para poder ver las casas de otros, las posibles soledades de los otros. Aquí una ventana no es, como decía con cierta cursilería Octavio Paz, una «lámina imantada de llamadas y respuestas», sino una llamada nomás.

De noche, cuando las luces de las casas se encienden, las ventanas reflejan el interior de los departamentos en vez de traslucir la oscuridad que queda del otro lado. De esta manera, las ventanas obligan a que uno mismo se vea reflejado en ellas cada vez que abandona su mesa de trabajo para ir al baño o para servirse otro café —circunstancia que resultaría afortunada si sólo fueran ciertas las palabras de Walter Benjamin: «Ser feliz es cobrar conciencia de uno mismo, sin miedo». Pero eso no le sucede a nadie.

Lo más probable es que esto de que uno se vea reflejado en las ventanas, y no vea casi nunca el exterior, sea una estrategia arquitectónica para simular la privacidad, en una ciudad donde el horizonte, y sobre todo el nocturno, no es más que una suma de ventanas a otros cuartos, una invitación constante a asomarse a otras vidas. Y eso tiene que ver con el equilibrio de la dosis justa de felicidad e infelicidad que le puede ser concedida a una persona. Asomarse a otras ventanas contiene la posibilidad de imaginarse mejores vidas, existencias más felices —y es un hecho que la felicidad de los otros es, por mera operación comparativa, motivo principal de la infelicidad propia.

Sin embargo, pese a todos esos loables esfuerzos arquitectónicos, la privacidad es aquí sólo una ilusión pasajera y fácil de trampa: yo misma he dedicado algunas horas a espiar a mis vecinos que, si tienen la luz encendida y yo no, alcanzan sólo a ver su propio reflejo. Recíprocamente, cuando enciendo las luces de mi casa, de seguro soy blanco del espionaje del gordito solitario de enfrente, que suele apagar la luz de su cocina cuando yo prendo la de mi sala. Pero mis vecinos llevan una vida tan poco estimulante como la mía, de manera que poco importa si las ventanas reflectoras nos conceden privacidad o no: todos tienen computadoras personales,

así que nunca ocurre nada en la vida de enfrente.

Las computadoras personales, a estas alturas ya lo sabemos bien, son el gran atentado moderno contra el voyeurismo. Desde el momento en el que se instala una de estas máquinas en el escritorio de alguien que vive solo, no sólo comienza un proceso degenerativo irreversible de su personalidad, sino que se cancela la posibilidad de que dicha persona haga algo interesante para el vecino *voyeur*. Imposible, desde que existe Facebook, que alguien cometa un crimen en su sala o se haga de un buen *affaire* (bueno, bonito y fácil de terminar). Ya no existen las ventanas indiscretas porque todo pasa adentro de esas *windows* más pequeñas, circunspectas y herméticas de las pantallas de las computadoras.

## TERCERO

Por las calles aledañas a la zona de la universidad —cuadrícula perfecta— todo fluye y nada converge en un solo punto. No hay, casi en ningún sitio, un lugar propicio de reunión o encuentro extemporáneos —exceptuando, quizá, el cuarto de máquinas de los sótanos de los edificios, donde están las lavadoras. Pero estos dantescos cuartos de máquinas están casi siempre vacíos e incluso si uno se encontrara ahí con un estudiante o con algún profesor distraído, debe evitar la charla a toda costa, ya que el tema de conversación se agotaría en dos minutos y uno se vería obligado a empezar a decir cosas que no quiere decir, nada más para rellenar el tiempo que tardan en lavarse las toallas. Ya lo explicó Gilberto Owen, que vivió por estos mismos rumbos hace más de ochenta años: «El defecto yanqui es la incapacidad para hablar mal de la gente». Es cierto. Resulta imposible tener una conversación interesante, o por lo menos divertida, con los vecinos gringos, porque éstos son incapaces de hablar mal de los demás vecinos.

Así, si uno quiere llevar una existencia armoniosa, lo mejor es apenas cruzar miradas con los académicos, no intercambiar ninguna palabra ni mucho menos un número de teléfono; hacer, a lo sumo, un gesto cordial —y dado que la cordialidad es proporcional al grado de mezquindad que un ser humano es capaz de cultivar, no hay que pasarse tampoco de gentil. Si uno va al cuarto de máquinas, lo mejor es apegarse a la ceremonia silenciosa del jabón, y si sale a la calle, lo más recomendable es llevar un paraguas para esconderse de las miradas ajenas bajo el arco de su amparo. En resumen, poco contacto, mucha concentración en los asuntos propios, mucha discreción en las andanzas privadas.

## CUARTO

Un elemento desestabiliza este sistema en perfecta armonía: los viejos porteros del turno de la noche. Estos seres ejercen sobre mí una curiosidad compulsiva y unas ganas de contacto humano que no logro contener. Dice W. G. Sebald que el emigrado es aquel que busca a los suyos, por donde quiera que vaya. Los porteros —sobre todo los nocturnos, los más raros, los impresentables bajo la luz del sol— suelen ser emigrados de algún tipo. Lo mío es, pues, buscar a

esos migrantes noctámbulos, verdaderas láminas imantadas de preguntas y respuestas.

A diferencia de todas las demás personas en este edificio, el portero de la noche no tiene computadora y habla mal de las personas con quien sea que se disponga a escucharlo —y hay que subrayar que esto último es muy valioso: nunca aprendemos más sobre nosotros mismos que cuando escuchamos a una persona hablar mal de otra.

El portero del turno de la noche de mi edificio es, además, uno de aquellos ejemplares en extinción que aún fuman tabaco. En los lapsos de diez minutos de suspensión temporal que dura el último cigarro de mi jornada, he conseguido trabar una amistad con él. Sólo los porteros de la noche son verdaderos librepensadores, hombres generosos capaces de dar una buena conversación a media madrugada, empáticos cómplices que ofrecen el consuelo de una compañía tan llena de vicios reprobables como los que uno mismo ostenta y defiende.

Lo que tienes que hacer —me dice el portero cuando regreso tarde y vencida de la biblioteca y nos fumamos un cigarro, titiritando, en las escaleras del edificio— es salir de aquí lo más posible. Regresar sólo a estudiar y a comer, y nunca a dormir, porque a medida que uno va pasando noches en casas distintas —recámaras, pensiones, hoteles, cuartos prestados, camas compartidas—, conoce un poco más, y tal vez más profundamente, su intimidad. Aprenderíamos a sondear más hondo en nosotros mismos —continúa— mirándonos de vez en cuando en los espejos de un baño ajeno, lavándonos la cabeza con otro champú, o colocando la cara, alguna noche, en la almohada de otra persona. Todos deberíamos participar de cierta poligamia habitacional y dormir las más veces posibles en camas ajenas, si queremos ser de veras fieles al llamado milenarismo: conócete a ti mismo. ¿No estudiaste tú filosofía? —me pregunta a menudo. Más o menos, le contesto.

## QUINTO

Se suele decir que la modernidad comenzó con un salto al abismo de lo íntimo y una consiguiente erosión de las fronteras entre lo privado y lo público. Pero hoy en día, para ser fiel a aquel llamado délfico, ya no conviene retirarse al interior. Esto es, ni al interior de nuestra casa —en nuestras casas, sobre todo si vivimos solos, nos acecha el imperio expansivo de Google y, a través de éste, la encrucijada de las compañías fantasmagóricas de todos nuestros conocidos lejanos—, ni mucho menos al interior de nosotros mismos.

Ismael, el marinero, sabía que debía salir al mar cuando comenzaba a sentir una pulsión irrefrenable por quitarle los sombreros, metódicamente, con la punta del paraguas o el bastón, a los peatones. Yo sé que debo salir de mi casa cuando *Moby Dick* cobra una existencia más robusta que la mía: «[et] le monde bat de l'autre côté de ma porte», y el mundo toca al otro lado de mi puerta. Salgo, pues, a la calle. Pero tampoco ahí se puede estar con uno mismo. A pesar de la temprana y sabia advertencia de Edgar Allan Poe —nunca estamos más solos que cuando somos un hombre en la multitud—, estar solo no es equivalente a estar con uno mismo.

Vivimos en un mundo en donde hace tiempo ocurrió una inversión completa del estatus de la calle como el espacio público, y el de la casa como el lugar privado por excelencia, y en este trueque de categorías resulta difícil saber cuándo estamos de veras adentro y cuándo afuera. Lo digo sin un dejo de nostalgia. Dado que en las calles no podemos estar en comunión con la

soledad, ni podemos estar con nosotros mismos en nuestras propias casas sin que las ventanas de las computadoras reclamen nuestra de por sí deficiente atención, o sin que los vecinos se acaben mudando al patio trasero de nuestro cerebro —ya está otra vez el gordito de enfrente abriendo su refrigerador, la del octavo piso se puso sus tacones, y la otra sigue estudiando bajo su sol de neón —, sólo nos queda erigir pequeñas y fugaces intimidades en espacios ajenos.

## **SEXTO**

Un portero es dueño del espacio más privilegiado en este mundo. Erguido frente a la fachada de su edificio o postrado en una silla de la recepción, el portero es un guardián, el último Cerbero, que custodia los límites imprecisos entre el mundo de lo público y el de lo privado. Sólo en aquel pórtico liminar y bajo el cobijo de su vigilancia, nos sentimos a salvo de las claustrofóbicas categorías del afuera y el adentro. Si aún existe una mirada bendecida por una sabiduría marginal, ésta es la del portero. Y aunque no he terminado de entender por qué un viejo portero que ni siquiera duerme por las noches me insta a pedir cuartos prestados y a rentar habitaciones de hoteles lejos de mi casa, intuyo que él tiene toda la razón.

Me he propuesto muchas veces hacerle caso: es preciso hacer la vida en otros cuartos, repito para mí. Tienes que mirarte en espejos de otros baños más seguido —me dice él—. Y cuando los dos apagamos el cigarro y entramos al edificio, él se posa como una esfinge en el escritorio de la recepción, y yo, que en ese instante debería tomar el metro a cualquier otro lugar y dormir en cualquier otro cuarto, tomo el elevador al séptimo piso.

# X

## PAPELES FALSOS: LA ENFERMEDAD DE LA CIUDADANÍA

The vegetables and fruit differ according to the seasons; the fish are always the same.

E. V. LUCAS

*La primera vez me enamoré de Venecia con locura; hoy creo que estoy siempre enamorado de ella, pero haría un matrimonio de conveniencia...*

RUBÉN DARÍO

## CARLO NORDIO (1887-1957)

«Sólo le pido a Dios que tenga piedad con el alma de este ateo», reza el conocido epitafio de Miguel de Unamuno. Hay quienes encuentran alguna salvación, el último y dichoso giro de tuerca, en el *après la lettre* de una existencia rica en frutos. Los demás debemos preocuparnos por que lo poco que dejemos no se vuelva contra nosotros en la sentencia final que nos estampan en la tumba; si no, seguiremos haciendo caprichos metafísicos con Unamuno, diez metros bajo tierra: «No quiero morirme, no; no quiero, ni quiero quererlo; quiero vivir siempre, siempre, siempre, y vivir yo, este pobre yo que me soy y me siento ser ahora y aquí».

Nada de esto me preocuparía si no fuera porque un domingo, mientras papaloteaba por el centro de la ciudad de México haciendo tiempo antes de una cita, acabé entrando a lo que yo pensaba que sería un jardín y resultó ser un cementerio. No cualquier cementerio, sino el mismísimo camposanto en donde están las tumbas de los héroes nacionales Juárez, Miramón, Comonfort, Guerrero y Zaragoza. Llevaba conmigo un libro y lo único que quería era sentarme a leer en un espacio callado mientras llegaba la hora de la cita. El policía de la entrada, como todos los policías de las puertas de los recintos oficiales de esta ciudad, se me puso enfrente y me interrogó. No estoy buscando nada en particular —le dije—, sólo quiero sentarme por ahí a leer. Me replicó que San Fernando no era biblioteca, pero que si quería pasar a ver la tumba del Benemérito de las Américas, apuntara mi nombre, la hora de entrada, la fecha y mi firma en una libretita que me extendió. «Y de una vez apúntele ahí la hora de salida», me dijo.

Entré al cementerio de buena gana y en ánimo de paseo escolar extemporáneo. Después de una repasada de las tumbas que nos dieron patria, me busqué un rincón tranquilo y abrí mi libro. Fue quizá en un momento de distracción de la lectura cuando alcé la vista y vi la inscripción sobre la lápida que tenía delante de mí: Joaquín Ramírez (1834-1866), «Artista insigne y malogrado dejó este mundo para ir a su verdadera patria». No se me ocurre otra forma tan elegante y al tiempo cruel de vaticinarle a alguien el infierno. Imaginé con terror lo que podría ser de mí a los treinta y dos, edad en que murió el pobre Ramírez, y en lo que mis familiares podrían escribir sobre mi tumba si me muriera en unos años.

Por ese entonces, acababa de regresar de un largo viaje de trabajo por Italia, en donde había estado haciendo investigación para un improbable libro futuro sobre las estancias de Joseph Brodsky en Venecia. Había visitado la tumba del poeta en el cementerio de San Michele, los hoteles en los cuales se hospedaba, los cafés que había frecuentado; entrevisté a sus conocidos venecianos, porteros, meseros, marchantes e incluso di con una pariente de Pasternak, quien me prometió enseñarme la correspondencia entre los dos rusos, pero, al final, sólo pudo o sólo quiso ofrecerme un café y una buena conversación. Cuando terminó ese viaje me juré nunca más leer ni escribir nada sobre aquella ciudad, simplemente porque creo que no hay nada más vulgar que fomentar más páginas sobre la más librescamente mentada de las ciudades.

Sin embargo, ese día en el cementerio de San Fernando, sentada frente a la tumba de Joaquín Ramírez, me pareció escuchar una voz como venida de la ultratumba de mi conciencia, condenándome al mismo destino de todos los malogrados si no dejaba dicho algo por escrito. Así, aunque fuera por pura superstición o por mera lealtad a mis hábitos, supe que debía hacer el

intento de escribir estos últimos párrafos venecianos: dispéñeme los grandes desde sus tumbas por apropiarme en ellos de su Serenísima.

## **ENEA GANDOLFI (1907-1943)**

Cuando una persona dotada con al menos un poco de inteligencia piensa repetidamente sobre el problema de la identidad, suele llegar, más tarde o más temprano, a conclusiones bastante inteligentes, incluso originales. Yo jamás he podido darle demasiadas vueltas a esa clase de temas: me distraigo a los dos minutos. Por lo tanto, nunca he llegado a ninguna conclusión interesante sobre mí misma. Aunque no lo parezca, crecer en una familia atea, liberal, comprometida pero nunca militante, tiene, en la gran mayoría de las personas, consecuencias devastadoras. Crecer sin un trasfondo rígido de creencias religiosas, políticas o espirituales implica que difícilmente se tendrá después una crisis verdadera. Si el punto de partida es la cómoda pasividad del que se declara agnóstico desde los doce años, sin jamás haberse preguntado sobre esos asuntos importantes y dícese muy serios, como lo son Dios, la muerte, el amor, el fracaso o el miedo, no hay futuro posible para esa persona. Las virtudes que brindaría a alguien el escepticismo se convierten, en el agnóstico precoz, en terribles manos que estrangulan y sofocan la de por sí rara capacidad de un individuo para preguntarse por las cosas. Y al revés, las personas inteligentes que crecen pensando una cosa y, al llegar a cierta edad, se dan cuenta de que todo lo que creían era susceptible de la duda, la descarnada duda, pueden de veras gozar una crisis profunda que los llevará, en el peor de los casos, a conocerse un poco mejor a sí mismos. «El demonio de la duda—escribe T. S. Eliot— es inseparable del espíritu de la fe».

Pero, desafortunadamente, yo nunca tuve mayores crisis de identidad. Mucho menos tuve reparos con asumir una identidad nacional. Aunque casi nunca tuvimos una residencia fija en México y, gracias a un *nonno* lombardo, mi familia y yo tenemos la nacionalidad italiana, siempre supe que México era mi país —y no por un acto de fe auténtico, sino por una especie de pereza espiritual. Incluso, a diferencia de muchos niños mexicanos, durante mi infancia me ponían el traje típico de china poblana cada 15 de septiembre, y yo no oponía resistencia ni mostraba un solo signo de rebeldía (si yo tuviera un hijo así, sin un asomo de un espíritu rebelde, me preocuparía). Desde niña, acepté pasivamente el paquete completo de la mexicanidad, como muchos aceptan el cristianismo, el islam o la papilla.

Mi única crisis duró quince o veinte minutos en una tarde de verano en el Periférico de la ciudad de México. A la altura de la salida a Altavista, hay un pequeño jardín raquítico en forma de rombo, que quizá sobró —o quizá, en el fondo, faltó— cuando terminaron de trazar el entronque de la lateral con la avenida que baja hasta el mercado de flores de San Ángel. Hace unos años, por alguna razón que desconozco, mi padre consiguió que alguien donara tres palmeras y un poco de pasto para hermoear ese relingo. Cuando terminaron de restaurar el jardín, nos declaró —en un acto privado de amor paternal que, de haber sido público, hubiera sido un gesto de tremenda cursilería nepótica muy a la mexicana— que cada una de las palmeras se llamaba como se llaman sus tres hijas. Pasó algún tiempo y un domingo por fin nos convenció de ir con él a visitar el lugar. Cuando llegamos, nos alineó en la banqueta de la lateral de Periférico y nos dijo: Miren, hijas, denme la mano (mi padre, cuando se emociona, pide que le den la mano), ahí están

ustedes tres, heroicas palmeras a la sombra del segundo piso.

Pero no eran tres. La palmera más chica ya no estaba. Quizá me mintieron desde el principio y en realidad sólo hubo dinero para dos —mi padre sigue jurando que eran tres, que se acuerda con precisión. Puede ser. Si no era mentira, y yo le asignaba algún valor simbólico al hecho de que mi palmera ya no estaba, debía preocuparme por mi fatal destino. Si mi palmera no había arraigado, tampoco yo llegaría a ser nunca una heroica ciudadana a la sombra del segundo piso. Nunca echaría raíces en la ciudad de México, ese gran relingo de asfalto que le sobró, o le faltó, al país.

## **LAURA ZARAMELLA (1847-1899)**

«No se puede pisar dos veces el mismo asfalto», escribió Joseph Brodsky después de un viaje a Venecia. Alguna maldición ha de tener esa isla: mi firme patriotismo e incondicional arraigo en las banquetas de la ciudad de México comenzó a languidecer durante un viaje a esa ciudad.

Llegué a la isla de la manera menos poética y más barata: un poco enferma y en autobús. Crucé el puente desde el estacionamiento de la Piazzale Roma hacia la zona de pensiones baratas: ni un solo cuarto vacante. Empezaba a sentir un dolor agudo a la altura del vientre. Por recomendación de un recepcionista veneciano muy amable —combinación rara— terminé tocando a la puerta del Convento delle Suore Canossiane. Pagué muchos euros por un cuarto que parecía una celda, dejé mis maletas bajo un crucifijo gigante, me lavé la cara y salí a la calle a despistar el dolor.

Perderse en Venecia es un cliché del cual me habría podido salvar gracias a mi buen sentido de la orientación. Pero algo debió haber pasado. Cuando regresé al convento, estaba dando la medianoche, y el gran portón de madera que protege a las monjas del vulgar mundo exterior ya estaba cerrado. No había manera de tocar un timbre o una campana para reclamar a las canosianas mi derecho a una cama ya reservada y muy bien pagada. Pero asumí de buen ánimo la derrota. Pensé que podría pasar la noche leyendo a Brodsky en una banca hasta quedarme dormida o morirme. De seguro, lo mío era incurable y mi destino era morir en esa isla. Sería una especie de triunfal y súbita muerte en Venecia. Además, todo empataba: el libro que llevaba conmigo era precisamente la versión italiana de *Marca de agua* de Brodsky, *Fondamenta degli Incurabili*.

Durante mucho tiempo creí en la cursi idea de que la literatura podía ser como una gran casa, territorio sin fronteras que daba cobijo a todos los que no sabemos estar en ninguna parte —o «*Any where out of the world*», como titula Baudelaire ese poema en donde escribe que «esta vida es un hospital en el que cada enfermo está poseído por el deseo de cambiar de cama». Qué mecanismos tienen lugar en nuestro interior para llegar a convencernos de que ciertas metáforas —que algunos utilizan a la ligera sólo para ilustrar su punto— son aplicables a nuestra propia vida, me resulta un misterio. Nada más lejano a la verdad, en mi vida al menos, que la metáfora de la literatura como un lugar habitable o una morada permanente. En el mejor de los casos, los libros que leemos, como los textos que escribimos, se parecen mucho a ciertos cuartos de hotel donde entramos exhaustos a medianoche y de los cuales nos expulsan a mediodía —o viceversa, como me había ocurrido a mí en esta ocasión. La idea de morir en una banca leyendo a Brodsky era romántica. Pero los libros no nos prestan un colchón para dormir ni tienen una regadera con agua caliente. Después de darle pocas vueltas, resolví llamar a la única persona que conocía en la isla.



## LORENZINO RIBALDI (1864-1899)

Amerigo y yo no nos habíamos visto en muchos años. En casa eres bienvenida, me dijo, sólo tienes que caminar hacia la cola del pez, y preguntar por la calle Castello, y me parece que tú estás por ahí del ojo. ¿Tienes un mapa? Sí, le dije, y en cuanto colgamos empecé a caminar como un sonámbulo entre los muros asfixiantes de la ciudad, sin ninguna idea de adónde me dirigía. Durante un rato simplemente estuve siguiendo a una pareja de ancianos ingleses, mis virgилios personales, que se quejaban amargamente porque alguien había grafitado un muro.

Me perdí. Tuve que volver a llamar a Amerigo desde otro teléfono público. Si no vienes por mí en este instante, le dije, me voy a morir; estoy afuera del Hotel Escandinavia. Debí sonar muy mal, porque en unos minutos, *arrivo subito*, Amerigo apareció por un callejón.

Cuando empezamos a caminar hacia su casa le pregunté por la posibilidad de ir de inmediato al doctor. Eres hipocondriaca, Luiselli, no te ves tan enferma, y me explicó que los médicos privados en Venecia eran para turistas adinerados y cobraban muy caro, así que al día siguiente haríamos buen uso de mi pasaporte italiano para sacarme la residencia en la comuna de Venecia. Luego, tramitaríamos una cartilla médica y, finalmente, yo podría ir con el *dottore* Stefano, médico del barrio en el extremo sureste de la isla (la cola del pez). Le traté de explicar que esas cosas tardan meses, e insistí en que tenía un dolor insoportable y estaba a punto de morir. Pero me respondió con un «no hay que perder la esperanza, Luiselli», y lo dijo en un tono tan profético y tan en plena Venecia, que tuve que guardar silencio.

Al día siguiente, fui al registro civil en compañía de Amerigo. No había nadie haciendo fila y en diez minutos me dieron un código fiscal. Luego, visitamos una oficina donde nos declaramos en unión libre —*coppia di fatto*, dicen—, para que a mí me pudieran asignar una dirección postal. En aquella oficina tampoco había nadie, salvo tres burócratas —sombras nada más— leyendo el periódico. La burócrata que nos atendió nos felicitó por la unión libre y me dijo, después de estampar dos o tres papeles: *Adesso, sei veneziana*. Todavía no terminaba de digerir las palabras de la amable *signora*, cuando ya estábamos llegando al ministerio de salud, donde se tardaron dos minutos en hacerme una cartilla médica. Así, en cuestión de un par de horas, entré en la vida fiscal italiana, me hice con un marido, obtuve una dirección en Venecia, un doctor. En suma, me volví residente de una de las ciudades en el mundo que tiene menos población fija y que más habitantes pierde por año. No sólo eso, sino que además pude ser testigo de una ciudad invisible y probablemente en peligro de extinción: la Venecia vacía, húmeda y silenciosa de las oficinas de gobierno. Sí aún existe una Venecia tolerable, es la de estos paraísos burocráticos. Alrededor del atardecer, me desplomé en las manos del *dottore* Stefano, que me curó con una pastilla de color amarillo.

## VALERIA LUISELLI (1983-)

Existen escritores que inventan ciudades y se adueñan de épocas enteras con la empuñadura de la pluma y el filo de genio: el Londres de Chesterton y Johnson, el París de Rousseau o Baudelaire, el Dublín de Joyce. También hay quienes, a fuerza de lecturas, soledad y horas quietas, conquistan

territorios literarios, paradigmas filosóficos, espacios imposibles: la torre de Montaigne, la celda de Sor Juana Inés de la Cruz, la tumba de Chateaubriand. Hay personas que, con la paciencia de un jardinero, cultivan el arte del aforismo durante toda una vida y lo miran florecer —tarde, quizá, pero rotundamente— bajo sus pies: tal es el caso de Wittgenstein y de un italoargentino de cuyo nombre no me acuerdo nunca. Otros, construyen historias como palacios extraordinarios o islas desiertas que luego habitan, como un personaje más de su misma urdimbre —quizá por ahí anden Sebald, Melville, Conrad y Defoe—. Y otros más que, entregados al oficio arduo de escardar su propio lenguaje, terminan echando raíces en páramos desiertos, pero, eso sí, colmados de humus poético: «Un cúmulo de imágenes rotas donde reverbera el sol», escribe T.S. Eliot en su tierra baldía. Yo, que he ensayado sin el menor fruto algunas de estas cosas, tengo la dicha de ser residente en una de las ciudades más literarias y librescas, y no por la bendición de una pluma agraciada ni tampoco por fidelidad de las musas. Lo que es peor, ni siquiera por el sudor de la frente y del puño, sino a causa de una terrible —aunque muy frecuente, y por ende, muy vulgar— enfermedad de la vejiga: la innoble cistitis bacteriana.

Me reconforta pensar que si muero malograda, como murió Joaquín Ramírez, nadie me andará mandando a mi «verdadera patria», porque, sin un dejo de crisis identitaria y todavía pasivamente atea, habré asumido una falsa residencia permanente en la Serenísima República de Venecia, y estaré enterrada en algún relingo, no muy lejos de Joseph Brodsky, en la sección popular del cementerio de San Michele.

*Papeles falsos*, primer libro de Valeria Luiselli, está compuesto por una serie de ensayos narrativos de temas diversos, donde la constante es el registro de la original mirada de la autora, siempre presta a encontrar detalles o conexiones entre ideas de muy diverso orden, ecos de un pensamiento que por fuerza obliga al lector a repensar.

La escondida tumba de Brodsky en Venecia; la inclasificable y elusiva *saudade* portuguesa; el lenguaje como ruptura con la «infancia previa a la infancia», son algunos de los ingeniosos pretextos para el despliegue de una escritura precisa, que nos deja la impresión de estar presenciando esas particularidades, guiados por un lúcido filtro que sugiere múltiples variaciones de una realidad que se transforma con el pasar de su lectura.

«Valeria Luiselli se revela aquí, sin ninguna duda, como magnífica ensayista y una de las mayores promesas de las letras mexicanas.»

FRANCISCO GONZÁLEZ CRUSSI

«Como los jóvenes ateneístas, Luiselli es una joven escritora cuyos entusiasmos radican en la posesión de una cultura letrada capaz de articular el sinsentido de la modernidad: desde las bicicletas y los mapas hasta las zonas de obras. Si Alfonso Reyes habita el género de los textos de Luiselli, Walter Benjamin claramente puebla su espíritu: una cultura literaria cuidadosamente adquirida y demostrada desde lo pertinente hasta lo desesperado como único lenguaje capaz de dar sentido a una vida que desborda a su voz narrativa.»

IGNACIO M. SÁNCHEZ PRADO, *Letras Libres*



ensayosextopiso