



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Ensayar la ciudad. Una construcción literaria de los imaginarios.

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRA

EN LETRAS (LETRAS LATINOAMERICANAS)

PRESENTA:

LUCÍA PI CHOLULA

TUTORA:

DRA. LILIANA IRENE WEINBERG MARCHEVSKY

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE - UNAM

MÉXICO, CIUDAD DE MÉXICO, AGOSTO 2016.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mamá siempre...

A los 43...

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	5
LA CIUDAD EN EL ENSAYO	7
I. PENSAR LA CIUDAD	16
EL CAMINO DEL PENSAR	16
EXPERIENCIA DE MUNDO	25
DIÁLOGO	31
MEMORIA	38
PROCESO DE REFLEXIÓN	42
TEMATIZAR LAS CIUDADES	49
TIEMPO	50
MOVIMIENTO	52
AGUA	59
RUINAS	63
ESTILO DEL PENSAR	68
II. REPRESENTAR LA CIUDAD	72
LA IMAGEN MENTAL DE LA CIUDAD DE MÉXICO	80
LA DESCRIPCIÓN	85

	ECFRASIS (LA FOTOGRAFÍA) _____	104
	IMAGEN MAPA _____	108
III.	INVENTAR LA CIUDAD _____	119
	CARTOGRAFÍA DE LAS CALLES _____	120
	ESPACIO (GALERÍA) _____	130
	CONCLUSIONES _____	137
	BIBLIOGRAFÍA _____	142

AGRADECIMIENTOS

Como todo, esta tesis es también resultado de la convivencia, el apoyo, el amor y la amistad de muchas personas que hacen la vida posible, y aunque no quepan todas, deben saber que las pienso siempre.

Quiero agradecer especialmente a mi pequeña familia por todo el apoyo y el cariño que me han brindado.

A la Dra. Liliana Weinberg porque sin su guía y sus enseñanzas este trabajo no hubiera sido posible.

Asimismo agradezco a mis sinodales Mónica Quijano, Mariana Ozuna, Roberto Cruz Arzabal y Elisa T. Di Biase por la lectura de este trabajo y sus valiosos comentarios.

A mis amigos les agradezco el amor y el apoyo incondicional, esta tesis también es para ustedes. A Nayeli por las pláticas, los proyectos y la vida. A Edgar porque todo es más feliz desde hace un rato. A mis amigos de toda la vida, Kevin, Rodrigo y Pablo, porque están ahí siempre, a pesar de todo. A mis amigos (compas) de la Asamblea General de Posgrado, que no se cansan nunca de luchar por cambiar el mundo. A Adam, a Rafa y a Roberto por ser de las personas que más admiro y por enseñarme tanto. A los amigos que llegaron a mi vida para quedarse y trabajar juntos. A los amigos de Alemania que hicieron que el frío fuera un poco menos duro: Carlos, Rodrigo, Melisa, Alba y Angie, ustedes también son, sin duda, parte de este trabajo.

Agradezco al CONACYT por el otorgamiento de la Beca Mixta que me permitió realizar una estancia de investigación en el Centro de Historia Intelectual de la Universidad Nacional de Quilmes, bajo la tutoría del Dr. Adrián Gorelik. Asimismo, agradezco a la DGAPA por la beca que obtuve en el marco del proyecto PAPIIT (402615), “Memoria cultural y culturas de rememoración”; y al Colegio Internacional de Graduados, “Entre Espacios”, por el apoyo brindado para realizar una estancia en el Instituto de Estudios

Latinoamericanos de la Universidad Libre de Berlín, bajo la tutoría de la Dra. Susanne Klengel.

Finalmente quiero agradecer a José porque esta tesis nació y se hizo en el diálogo constante e infinito de la amistad. Este trabajo no hubiera sido posible sin sus palabras, su lectura y su paciencia cuando todo se venía abajo. Y yo no hubiera sido posible sin ese «otro mundo» que por casualidad vino a mostrarme. Todo mi cariño siempre, por todo y por nada.

La ciudad en el ensayo

El ensayo es la puesta en escena de un proceso de interpretación del mundo a partir de la mirada del ensayista que lo estudia desde su contexto histórico, social y cultural. Una red de conocimientos, experiencias y lecturas acompaña su mirada, y determina la forma en que piensa la realidad que lo circunda. El ensayo es también la construcción de una representación estética del objeto y la creación de nuevos sentidos que (re)configuran el mundo. Todo esto contenido en el acto de entender como una actividad propia del ensayo, que se lleva a cabo en el mismo proceso de escritura: “el ensayo es la experiencia de sentido y el sentido de la experiencia de entender el mundo desde el propio mirador.”¹ Esto lo convierte en una *poética del pensar*, concepto que permite “designar tanto el proceso intelectual como el texto que es resultado de dicha actividad; tanto el estilo de reflexionar como una escritura.”²

Ensayar es tanto (d)escribir una búsqueda, como desplegar un proceso intelectual que organiza, integra y sintetiza la experiencia, configurando la realidad desde el aquí y el ahora del ensayista y el texto; y es también construir un espacio de diálogo que trae a presente y reactualiza otras lecturas, otras concepciones de mundo, en una charla amistosa con el lector y con su época, que erige al ensayo como el género de la sociabilidad por excelencia. El mundo del texto es tanto la realidad extra-textual como la atmósfera social y cultural que lo envuelve. El ensayo, como acto de entender e interpretar el mundo, es un dotador de sentido, que crea la realidad y la configura estéticamente. En la reflexión construye un modo de mirar valorativamente el mundo, por lo que “se vincula a la actividad del juicio y

¹ Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, México, UNAM, 2006, p. 29.

² Liliana Weinberg, *El ensayo en busca del sentido*, Madrid, Iberoamericana y Vervuert, 2014, p. 18.

a los alcances transformadores”³ de ésta. Sin embargo, no actúa como si después de él no hubiera más que decir, pues es un texto provisional y fragmentario, como la realidad misma, que no aspira a abarcar la totalidad; siempre en conflicto, el ensayo es lo no total, la discontinuidad,⁴ una voluntad de perseguir fielmente la verdad, pero no la verdad misma.⁵ Una exploración preliminar del objeto, el ensayo es un viaje que propone, desde el ensayista, una interpretación posible y la representación de ese proceso interpretativo. El ensayo piensa, representa e inventa, en su búsqueda, nuevos conocimientos que configuren al mundo.

En el caso de la ciudad, el ensayo es una fuente compleja de representación que incide directamente en la imaginación urbana, pues la ciudad y sus representaciones se producen mutuamente: “la ciudad también se realiza en el tramado de las ideas que la imaginan diferente, que creyendo perseguir la realidad, contribuyen a construirla.”⁶

La ciudad se “hace presente en el aquí y el *ahora* del discurso como experiencia de mundo”⁷, y si bien transmitir la experiencia como tal es imposible, lo que busca el texto es comunicar los significados y el sentido de la experiencia. El ensayo compone realidades a partir de la interpretación y la re-escritura, porque el texto es una acción que enuncia el universo a la par que lo crea. Escribir un ensayo sobre la ciudad no es sólo reflexionar sobre ésta, sino colocarse en el papel de creador, de ensayista que entrega al lector una interpretación legítima, no sólo por las verdades subjetivas que el texto contiene, sino por el simple hecho de que existe en oposición al vacío. Vivimos en textos, en construcciones

³ *Ibid.*, p. 47.

⁴ T.W. Adorno, “El ensayo como forma” en *Notas sobre literatura*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Barcelona, Ariel, 1962, pp. 26 – 27.

⁵ Liliana Weinberg, *El ensayo en busca del sentido*, p. 50. .

⁶ Adrián Gorelik, *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013, p. 113.

⁷ Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, p. 37.

intangibles, en palabras que nombran lo inasequible. ¿Qué sería de la realidad sin el lenguaje que la inventa? ¿Qué sería del cosmos sin los textos que rellenan los vacíos? A partir de distintas operaciones relacionadas con el pensar y el hacer, el ensayo se convierte no sólo en apreciación subjetiva, sino en un ladrillo más de esos rascacielos que erigen nuestro imaginario.⁸ Las interpretaciones y las propuestas del ensayo sobre la realidad van completando paulatinamente el universo de significaciones que constituye al orbe que habitamos, pues la literatura interpreta un papel fundamental en la producción de las ciudades.

En pleno siglo XXI, cuando se cuestiona la modernidad no sólo en las autoproclamadas naciones o regiones modernas, sino también en nuestras latitudes, nos es difícil imaginar en qué momento la ciudad llegó a ser parte de la vida del hombre. La ciudad contemporánea como fenómeno cualitativo, por supuesto, diferente de las ciudades prehispánicas o coloniales. La velocidad, los estímulos que nos rodean, la indiferencia, el hastío y la libertad son cosas con las que hemos vivido más de cien años y, sin embargo, hay momentos en que aún nos sorprenden; momentos en que nos preguntamos cómo llegamos a esto. El objetivo de este análisis es pensar la relación entre el ensayo y la ciudad en la actualidad, lo cual implica descubrir cómo este género especializado en interpretar⁹ la

⁸ “...las ciudades no son sólo cuerpo, sino también alma [...] El mantra personal que recorre esta geografía repite la idea de que los espacios urbanos no son sólo la suma de sus componentes físicos, sino que están contruidos también con ladrillos de materiales intangibles: retazos de crónicas inconclusas, recuerdos que se asientan en lugares determinados, huellas de rincones, temblores y tonalidades con los que se configuran los mapas afectivos de cada orbe. Así, detrás de cada elemento físico, agazapada tras cada pieza urbana, descansa incansable una batería inarticulada de imágenes, racionalidades y operaciones tanto o más complejas que la propia ciudad material, y que vale la pena desentrañar.” Ricardo Green, “Imaginando la ciudad: revisitando algunos conceptos clave”, en *Bifurcaciones* [online] (Chile), núm. 07 (julio 2008), p. 3. www.bifurcaciones.cl/007/Editorial.htm

⁹ “El acto de entender o de juzgar sobre algún fenómeno o manifestación del acontecer lleva a un permanente enlace dador de sentido entre lenguaje y mundo. El ensayista sería de este modo un ‘especialista’ del entender y del decir sobre su entender, que ofrece como producto de su acto intelectual, no solo un conjunto suelto de opiniones sino una obra nueva y organizada que representa artísticamente a su vez, desde su especificidad, aquello por él juzgado. Al confrontarse con una situación inédita el ser humano se ve obligado a poner en

realidad se enfrenta a la expansión urbana, a la aceleración de la vida, al acercamiento inevitable del *fin del mundo*, por lo menos como lo conocemos.

La transformación es la constante en los procesos urbanos; ésta, incontenible y avasalladora, afecta la vida de sus habitantes. Desde el surgimiento de la ciudad moderna hasta nuestros días, el hombre vive en una perpetua contradicción: tal como decía Borges, la ciudad nos provoca un profundo rechazo y una fascinación inconmensurable: “lo *urbano* no pude entenderse como escenario armónico acabado sino como espacio de conflictos, de enfrentamientos, espacio de lo imprevisible, de desequilibrios, donde las «normalidades» se desarman y se rearmen a cada momento.”¹⁰

La ciudad es el referente del ensayo moderno, la condición de posibilidad de su existencia, y al mismo tiempo es la receptora del sentido que el ensayo le otorga, que erige su acontecer. En otras palabras, la ciudad es tanto la experiencia de mundo que se transmite a través del texto, como el mundo que éste crea a partir del lenguaje, pues es el discurso del ensayo un acontecimiento que le da sentido a la realidad urbana. Esta tesis analiza justamente la forma en que la ciudad construye al ensayo y viceversa, y qué es lo que posibilita esta relación frente a la transformación constante del espacio. Las ciudades, como horizontes de esperanza, han de ser pensadas y representadas en los textos; con cada interpretación, con cada imagen, con cada lectura se crea un mundo nuevo, pues el universo de significaciones que sustenta nuestro existir se va complementando.

elación su acervo de conocimientos y creencias previos en ese elemento y esa condición nuevos a ser interpretados a través de un complejo dispositivo conceptual y simbólico. El ensayista puede ser visto así como un especialista de la interpretación, capaz de verbalizar y representar sus propias búsquedas y evocaciones a la vez que de repensar las interpretaciones de otros.” Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, pp. 23-24.

¹⁰ Ion Martínez Lorea, “Henri Lefebvre y los espacios de lo posible”, en *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing, 2013, p. 27.

El vínculo entre ensayo y ciudad se analiza en los textos de dos escritores que, recientemente, han pensado la ciudad de México: Valeria Luiselli en su libro *Papeles falsos* (2010) y Juan Villoro en dos textos distintos: “El eterno retorno a la mujer barbuda” (2007) y “El olvido: un itinerario urbano en México, D.F.” (2007). Ambos originarios de la capital mexicana, pero habitantes recurrentes de otras ciudades del mundo, Villoro ha vivido en Berlín y en Barcelona, mientras que Luiselli reside actualmente en la Gran Manzana, los dos comparten la inquietud por comprender, aunque sea fragmentariamente, la ciudad de México. De clases sociales similares y barrios compartidos, las versiones que ellos construyen de la ciudad parten, en ocasiones, de las mismas imágenes: el aterrizaje en avión, la ausencia de un mapa que logre representar el espacio urbano, la experiencia infantil de la ciudad, etc.; y sin embargo, las ciudades que inventan son distintas, ambas son propuestas novedosas que han construido desde su mirada y su experiencia de mundo.

La relación entre el objeto y los textos se estudia a partir de tres ejes que permiten realmente adentrarse en los ensayos y profundizar en la lectura: *Pensar la ciudad*, *Representar la ciudad* e *Inventar la ciudad*. En *Pensar la ciudad* lo que se busca es analizar las estrategias que establecen los ensayistas para aproximarse al objeto de estudio. La ciudad se piensa desde la experiencia¹¹ de mundo que les permite desplegar su mirada sobre la realidad que los interpela. Las metrópoli se vive y después se piensa, se piensa en situación: en el barrio, en el acontecimiento, en la cotidianidad de la vida. Sólo a partir de la experiencia de mundo es que Luiselli puede reflexionar sobre la inmensidad –aterrizar en el D.F. le permite por instantes aprehenderla– o Villoro hablar del enclaustramiento que el

¹¹ “La referencia a la experiencia –y el ensayo le confiere tanta sustancia como la teoría tradicional a las meras categorías– es la referencia a toda la historia; la experiencia meramente individual, con la que la consciencia comienza como con lo que le es más próximo, está ella misma mediada por la comprensiva de la humanidad histórica.” T.W. Adorno, *op. cit.*, p. 20.

nuevo urbanismo impone a los habitantes de la ciudad. Esta experiencia de mundo se relaciona directamente con la memoria, otro elemento fundamental para pensar la ciudad, y en que ambos ensayistas coinciden, pues plantean que la capital de México es muchas ciudades superpuestas, capas espaciales ya inexistentes, pero que perviven en la memoria de los habitantes. Sin embargo, como se ha dicho ya, el mundo del ensayo no es sólo la realidad extratextual que se inscribe, por medio del lenguaje, en el texto, sino también el universo de significaciones que compone el contexto epistémico y cultural del ensayista. El diálogo es primordial para pensar la metrópoli mexicana; nuevamente, los ensayistas coinciden en referencias y lecturas, Walter Benjamin principalmente, y a partir de las reflexiones de otros construyen sus propias interpretaciones del mundo. Si el ensayo es el despliegue de una poética del pensar, es imposible no acercarse a ese camino y a los procesos de reflexión que llevan a cabo los escritores. ¿Cómo se piensa la ciudad en el ensayo? ¿cuál es ese proceso de ese pensamiento y cómo está constituido en el texto? ¿cuál es la utilidad del ensayo para pensar la ciudad? Éstas son algunas interrogantes que ambos autores buscan responder en sus textos. Finalmente, las ciudades se piensan a partir del fragmento y la tematización del objeto. Los ensayistas partes de cuatro ejes temáticos: el tiempo, el movimiento, el agua, la ruina. El tiempo urbano es pensado no en su linealidad, sino como múltiples épocas y tiempos dentro de un espacio; el pasado indígena, el presente post-apocalíptico, y el nebuloso futuro conviven en la *ciudad monstruo*. En el caso del agua, por ejemplo, el elemento se torna en Villoro en un componente fundamental para pensar la ciudad, pues la presencia fantasmagórica de ésta determina el presente urbano. Finalmente la ruina es un punto de partida para pensar el espacio urbano y su condición caótica dentro del orden “ideal” del mundo.

En *Representar la ciudad* se analizan algunos de los recursos literarios que los ensayistas emplean para construir la imagen de la ciudad dentro del texto. Construir una imagen de la ciudad de México implica explorar el espacio, real e imaginario, que la conforma; preguntarse sobre la posibilidad de crear nuevas representaciones de un sitio que de antemano se presenta como inabarcable e inconcebible. Esta condición de imposibilidad obliga a los ensayistas a incursionar en la poética del fragmento, y construir la ciudad desde elementos particulares del todo. A partir de la descripción –el uso de nombres propios, la enumeración de elementos y la adjetivación– los ensayistas construyen una imagen textual anclada en el referente urbano, México actúa como referencia, relacionando al lenguaje con el mundo.¹² Asimismo utilizan el recurso efrástico para construir imágenes verbales que remitan a distintas representaciones visuales de la ciudad: las fotografías de Francisco Mata Rosas y los mapas urbanos son el punto de partida para la (re)interpretación y (re)construcción del espacio. Esto no quiere decir que la ciudad en el texto sea una simple duplicación de la realidad, sino que el ensayo re-escibe el mundo, y al hacerlo el discurso se proyecta como una transcripción de la ciudad, “y la transcripción no es duplicación, sino metamorfosis.”¹³ El ensayo se convierte, entonces, en “el proyecto de un mundo, y la proposición de un modo de ser en el mundo”,¹⁴ pues la realidad se transforma dentro del texto, pero también desde el texto.

Al pensar y representar la ciudad, el ensayo se transforma en un «espacio de representación»¹⁵ que produce –crea, inventa– una ciudad desde la escritura. Esta ciudad incide en la realidad y la transforma, al configurar imaginarios que afectan nuestra forma de

¹² Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI y Universidad Iberoamericana, 2011, pp. 33 – 34.

¹³ *Ibid.*, p. 54.

¹⁴ *Ibid.*, p. 105.

¹⁵ Cfr. Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, Ciudad de México, FCE, 1983.

ver y habitar el mundo. En *Inventar la ciudad* analizo esa *otra* ciudad que (re)inventa la nuestra, pero no sólo desde la perspectiva de la representación, sino destacando las estrategias que el ensayo propone para hacer del mundo un lugar asequible. Frente al crecimiento inaudito de las ciudad, los procesos de estetización y gentrificación urbana, las dinámicas de violencia, la imposición del consumo, el divorcio casi inevitable entre los habitantes y el espacio público, etc., el ensayo confecciona propuestas que posibilitan imaginar, habitar y producir un tipo “diferente de ciudad, alejado del repugnante caos engendrado por el frenético capital urbanizador globalizado.”¹⁶ Es así que Villoro construye una metáfora que le permite no sólo aprehender el espacio urbano, sino (re)significar las acciones de sus habitantes desde el uso y la apropiación del espacio. *Galería de galerías* la nombra, al enfatizar el carácter estético que las *instalaciones involuntarias* le otorgan a la ciudad. Tenis colgados de un cable, lavadoras inservibles adornadas con muñecas, árboles enteros cubiertos de chicles de colores, etc., funcionan como instalaciones artísticas que adornan la ciudad, pero también configuran una manera de concebir el espacio. En la ciudad del desecho, el reciclaje se da de manera espontánea y se convierte en una forma de apropiación del espacio.

Luiselli construye con sus textos un mapa-ensayo de la ciudad México; frente a la ausencia de una representación cartográfica comprensible, ella propone un nuevo trazado urbano, que al mismo tiempo nos va indicando el camino de sus reflexiones. A partir de nombres propios y subtítulos que asemejan señalizaciones urbanas, la ensayista inventa un mapa distinto, con el cual es posible aproximar el espacio, traerlo a presente, ubicarnos en él e imaginar otros trayectos posibles, o recorrer, en la lectura, el que la ensayista va

¹⁶ David Harvey, *Ciudades Rebeldes: del derecho a la ciudad a la revolución urbana*, Madrid, Akal, 2012, pp. 13 – 14.

construyendo. Este recorrido urbano se lleva a cabo de una manera especial, pues frente al envejecimiento de las estrategias acostumbradas para pensar y conocer la ciudad –el *flâneur* frente a la capital mexicana se muestra un poco obsoleto– Luiselli plantea que la única forma de aprehender la ciudad, en el sentido de *andarla* para comprenderla, es recorriéndola en bicicleta. Un acción que yo he nombrado el *pedaleo del pensar*, pues es en la bicicleta, y desde ella, donde la ensayista va pensando la ciudad de México. Es así como el ensayo nos otorga una forma novedosa de producción espacial a partir del cuerpo, que escapa de los ritmos de producción del capital e impone los suyos para inventar el mundo:

No hay que demostrar la capacidad inventiva del cuerpo, la muestra y despliega en el espacio. Los ritmos múltiples se interpenetran. En el cuerpo y alrededor de él, como una superficie del agua, como en la masa de un fluido, los ritmos se cruzan y entrecruzan, se superponen, ligados al espacio.¹⁷

La ciudad y el ensayo se producen mutuamente; el mundo es la condición de posibilidad del texto y viceversa, pues no existe la ciudad sin sus discursos. La literatura incide directamente en nuestra realidad y la transforma creando nuevos imaginarios. Sin embargo, es a partir del ensayo, como género crítico enfocado en reflexionar sobre el mundo, pero también como creador de representaciones estéticas, que es posible producir un espacio distinto que, a pesar de todo, resista la dinámica de destrucción de la ciudad como horizonte de esperanza.

¹⁷ Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, p. 249.

Pensar la ciudad

Pensar la ciudad para poder habitarla. En el camino del pensar, que en el ensayo es también el camino de la escritura, la ciudad se aproxima a aquel que la interroga, y se le muestra, por unos instantes, en toda su inmensidad, aunque el *ojo humano* sólo sea capaz de observar los fragmentos, y el entendimiento de aprehender pedazos de mundo, por esta razón el escritor tematiza la ciudad y le otorga categorías que le permiten aprehenderla. El ensayista piensa la ciudad para dotarla de sentido. Sus reflexiones están permeadas de su historia y su contexto, un universo de significaciones anteriores acompaña su visión de mundo: la mirada del ensayista determina su forma de pensar la urbe. Los caminos, el estilo y sus conclusiones novedosas refieren siempre a un momento previo, a todo lo que está detrás de ese nuevo sentido que compone el texto. Investigar cómo se piensa la ciudad en el ensayo, implica buscar y analizar entre referencias, líneas y conceptos el recorrido intelectual que el ensayo expone, con el fin de comprender no sólo cómo se piensa nuestro mundo, sino, en este caso, responder cuál es hoy la utilidad del ensayo para pensarlo.

El camino del pensar

Leer es construir espacios de la intimidad, “cada ensayista funda su propia biblioteca, real o simbólica”,¹⁸ donde las lecturas van formando edificios, calles, callejones. No sólo construimos imaginarios que transforman la realidad, sino que, para la ensayista, las lecturas mismas van construyendo un espacio-ciudad que recorreremos al momento de la escritura. Este espacio es una ciudad de lo posible donde está todo, lo que hemos leído y lo que no, esperando a ser ocupado, visitado, recorrido. La ciudad de nuestras lecturas se produce continuamente. Surge así una doble relación del ensayo con la ciudad: la ciudad

¹⁸ Liliana Weinberg, *El ensayo en busca del sentido*, p. 138.

sirve como metáfora para definir al ensayo y la práctica de lectura de éste, y el ensayo define la ciudad y la construye. No por nada Ricardo Piglia inicia su ensayo *El último lector* con una metáfora de la ciudad. Un hombre en Buenos Aires construye una maqueta de la ciudad, convencido de que la ciudad real depende de su maqueta. Lo que suceda en ella sucederá en el mundo real. La maqueta es impresionante «más real que la realidad misma». Curiosamente sólo permite que la vea un hombre a la vez, pues contemplar la maqueta es la reproducción del acto de lectura –hoy en día siempre solitario y autónomo:

La construcción sólo puede ser visitada por un espectador por vez. Esa actitud incomprensible para todos es, sin embargo, clara para mí: el fotógrafo reproduce, en la contemplación de la ciudad, el acto de leer. El que la contempla es un lector y por lo tanto debe estar solo. Esa aspiración a la intimidad y al aislamiento explica el secreto que ha rodeado su proyecto hasta hoy.¹⁹

La maqueta condiciona la ciudad y la ciudad a la maqueta, no sólo por lo que el fotógrafo imagina, sino porque lo que el espectador lee en ella impacta a la ciudad, así como ésta impacta en cómo se lee esa maqueta: “La lectura, decía Ezra Pound, es un arte de la réplica. A veces los lectores viven en un mundo paralelo y a veces imaginan que ese mundo entra en la realidad.”²⁰ Por eso es posible pensar la ciudad en diálogo con otros textos, por eso el ensayista puede partir de la lectura para construir su reflexión sobre el mundo. La relación texto-mundo que se da a partir del acto de lectura implica el intercambio constante y la mutua construcción entre las representaciones y el mundo.

Luiselli piensa la ciudad en torno a los textos: ésta se puede leer como un texto, pero también los textos construyen una ciudad –otra– que habitamos en el imaginario. La ensayista piensa ambas: tanto el espacio material como los conocimientos intangibles que lo constituyen. Vivimos en ciudades y en textos que se transforman, se renuevan, y principalmente se *rellenan*, porque siempre habrá lugares vacíos donde aparezcan nuevas

¹⁹ Ricardo Piglia, *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 12.

²⁰ *Idem*.

construcciones, huecos disponibles para lecturas novedosas, espacios de posibilidad para el pensamiento:

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. [...] 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* (real maravilloso).²¹

Pasear por la ciudad de nuestra intimidad, visitar las lecturas, *volver a los libros* es en el ensayo de Luiselli tanto una anécdota –del intrincado labor de acomodar una biblioteca²² después de una mudanza: “Llevo semanas posponiendo la urgente puesta en orden del librero”²³, como una puesta en escena del camino que recorre su propio pensamiento. La exploración libresca se relaciona con la materialidad del ensayo, con su proceso de

²¹ Valeria Luiselli, *Papeles falsos*, Ciudad de México, Sexto Piso, 2010, pp. 77-78.

²² Valeria Luiselli claramente dialoga con Walter Benjamin no sólo citándolo en su ensayo, sino construyendo una especie de respuesta simultánea a ese texto maravilloso de Benjamin, “Desembalando mi biblioteca”, sin dejar de lado sus propias reflexiones sobre el espacio, los libros, las mudanzas. Apunto aquí un par de párrafos de ambos autores que ilustran este diálogo:

W.B.: “Sí, desembalo mi biblioteca. Aún no está en las estanterías, aún no la envuelve el tedio tapizado del orden. Tampoco puedo, todavía, recorrer sus estanterías pasándoles revista ante un auditorio complaciente. No teman nada de eso. Sólo puedo rogarles que me acompañen al desorden de cajas recién desclavadas, la atmósfera en que flota un polvillo de madera, el suelo cubierto de papeles rotos...” (Walter Benjamin, “Desembalando mi biblioteca”, *Senderos* (Colombia), vol. 5, núm. 24 (1992), p. 394).

V.L.: “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 cocina (*sic*)», y me quedo mirando las estanterías vacías.” (Valeria Luiselli, *op. cit.*, pp. 83-84).

W.B.: “En lo que a mí concierne, me propongo, en las líneas que siguen, algo más evidente, más palpable: lo que me interesa es mostrarles la relación de un coleccionista con el conjunto de sus objetos: lo que puede ser la actividad de coleccionar, más que la colección misma. Que para ello considere las diferentes maneras de colocar los libros, no deja de ser arbitrario. Este orden, como cualquier otro, no es más que un dique contra la marea de recuerdos que, en continuo oleaje, se abate sobre cualquier coleccionista que se abandone a sus gustos. Si es cierto que toda pasión linda con el caos, la del coleccionista roza el caos de los recuerdos. Diré más: el desorden ya habitual de estos libros dispersos subraya la presencia del azar y del destino, haciendo revivir los colores del pasado.” (W.B., p. 395)

V.L.: “Busco *Escribir* de Marguerite Duras entre las cajas de libros; sé que va a ser muy 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 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. Quizás los libros prefieran el azar al «tenue aburrimiento del orden», como anotó Walter Benjamin mientras desempacaba su biblioteca. Del orden accidental, en todo caso, surgen los mejores hallazgos.” (V.L., pp. 84-85)

²³ Valeria Luiselli, *Papeles falsos*, pp. 83-84.

construcción. Pensamos en el espacio rodeados de objetos; pensamos en la cotidianidad del cuerpo, de la vida, del tiempo.

Luiselli reflexiona dentro de su contexto, y éste va dejando huellas en sus exploraciones. El camino del pensar es, para la ensayista, también el camino del vivir, que deja marcas a su paso. Marcas que quizás hayamos olvidado, pensamientos que nunca volverán a ser lo que fueron, y que aun así influyen en el quehacer de aquél que se dedica a pensar el mundo: “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.”²⁴

El camino del pensar está determinado por las operaciones selectivas de la memoria y el olvido, pues sin éste no sería posible comprender el mundo. Como dice Borges: “Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer...”²⁵ La contradicción, el cambio, la pérdida constituyen las formas de nuestro pensamiento; por eso *volver a los libros* es en realidad emprender un camino nuevo, tal como el que se emprende en las ciudades que abandonamos: “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, recorremos en vano los mismos caminos, buscando nostalgias que ya no nos pertenecen.”²⁶

Revisitar las ciudades –tanto la tangible como la libresca– se vuelve de pronto un ejercicio de la posibilidad, donde la experiencia espacial y cognitiva arrastran a la ensayista a la escritura. Así como Luiselli revisita sus lecturas, mostrando en el ensayo el camino de su reflexión, Villoro construye un texto donde desde un principio *pone sus cartas sobre la mesa*, y mientras avanza va estableciendo la ruta de su pensamiento. En el ensayo, el pensar

²⁴ *Ibid.*, p. 86.

²⁵ Jorge Luis Borges, “Funes el memorioso”, en *Ficciones*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 99.

²⁶ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 86.

y la escritura van de la mano, pues: “el ensayo se piensa mientras se escribe o, por lo menos, deja la impresión de asistir siempre a la escena de un pensamiento en el momento en que este pensamiento se está haciendo.”²⁷

Con gran maestría, Villoro va tejiendo la urdimbre de autores y referencias que le permiten pensar la ciudad. Va marcando su andar por el contexto cultural que le antecede. Surgen las lecturas que lo han formado, pero no de manera aislada, sino que el ensayista las conecta unas con otras a partir de palabras, reflexiones comunes, conclusiones similares o problemas que él ilumina en el texto, con el fin de establecer un diálogo entre ellas, pero también de ahondar y consolidar su propia interpretación sobre el mundo.

Inicia con la consolidación, en la Nueva España, de la ciudad del siglo XVIII que buscaba “civilizar por medio del espacio”,²⁸ y de ahí salta a Borges, quien “dejó una parábola perfecta sobre la forma en que la ciudad edifica a sus habitantes”.²⁹ Se aproxima a la obra de Rem Koolhaas para hablar del sentido ético de la ciudad renacentista, y de la pérdida de este sentido en la actualidad. Citas y nombres son el camino detrás de su mirada, la serie de operaciones cognitivas que debe llevar a cabo para interpretar su objeto de estudio. Villoro *pone todo sobre la mesa*, y no sólo hace dialogar datos y textos, sino que él mismo participa de esa conversación para manifestar su propia búsqueda. Finalmente, lleva a cabo una operación ensayística: traer a presente otros textos, dialogar, recuperar, establecer para seguir pensando la ciudad de México.³⁰

²⁷ Beatriz Sarlo, “Del otro lado del horizonte”, en *El ensayo de los escritores*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, p. 17.

²⁸ Juan Villoro, “El olvido. Un itinerario urbano en México, D.F.”, en *Nueva Sociedad*, núm. 212 (noviembre-diciembre de 2007), p. 165.

²⁹ *Idem*.

³⁰ El presente del ensayo “permite reavivar el momento del diálogo con los lectores, con los otros textos discursos, tradiciones, y convertirlo en auténtica participación. Se trata del momento en que el ‘yo’ encuentra al ‘tú’ y comienza el diálogo a la sombra de una tercera persona, un *ellos* que garantiza el sentido. Y toda conversación apoyada en un marco de referentes culturales compartidos, implica a la vez traer al presente,

La ciudad es tanto el escenario del pensamiento de Luiselli,³¹ como el espacio que recorre en términos corporales. Pero es también el espacio que vive y produce desde el cuerpo, conceptualizado como espacio que piensa, que anda, avanza y retrocede, se estanca y reinicia en la marcha de la reflexión, pues “antes de *producir* efectos en lo material (útiles y objetos) y antes de *reproducirse* (mediante la generación de otro cuerpo), cada cuerpo vivo *es* un espacio y *tiene* su espacio. Se produce en el espacio y al mismo tiempo produce ese espacio.”³² Pero no conforme con ser y producir espacio desde el cuerpo y sus prácticas espaciales, considerando que de acuerdo a Lefebvre “la práctica espacial es vivida antes que conceptualizada”³³, el escritor-ensayista busca dominar el espacio categorizándolo o tematizándolo, no desde el discurso científico, sino desde la creación estética de objetos y textos que modifican el mundo. Por lo tanto en Luiselli, y en la creación artística en general, se conjugan dos instancias de producción distintas. Los cuerpos en la ciudad y la ciudad en el arte (y, por lo tanto, en la literatura) conforman dos de los tres momentos del espacio social: lo percibido y lo vivido. El primero “supone un uso del cuerpo: el empleo de las manos, de los miembros, de los órganos sensoriales...”³⁴, mientras que en el segundo “Lo vivido, la experiencia corporal vivida, alcanza un alto grado de complejidad y peculiaridad”,³⁵ porque es aquí donde interviene la cultura. El ensayo de interpretación urbana de Valeria Luiselli se constituye así como un espacio de lo vivido, un complejo

reactualizar, reavivar otras discusiones y poner en diálogo otros discursos.” Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, p. 68.

³¹ “El lugar del ensayo es también un espacio ligado a un aquí, un sitio concreto, a la vez que un escenario construido por el propio texto que evoca el momento de la enunciación al tiempo que lo representa, como representa el mundo y lo entreteje con la trama misma del texto. El *aquí* del ensayo se corresponde con el *ahora*, con la inscripción del presente a que nos hemos referido: se trata de un lugar que está a la vez marcado como no neutral ni general y conserva sus señas de origen, pero también como un lugar privado que busca inscribirse en el espacio público y alcanzar una representación del mundo.” Liliana Weinberg, *ibid.*, p. 76.

³² Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, p. 218.

³³ *Ibid.*, pp. 93 – 94.

³⁴ *Ibid.*, p. 99.

³⁵ *Idem.*

discurso productor que se inserta en las dinámicas de los espacios de representación “penetrados por el imaginario y el simbolismo, [donde] la historia constituye su fuente, la historia de cada pueblo y la de cada individuo”,³⁶ la historia del ensayista y su contexto.

El ensayo va señalando las paradas del viaje,³⁷ antes, incluso, de nombrar el destino; en el camino del pensar, lo importante no es el resultado, sino el proceso de ese andar intelectual, puesto que ese proceso es el ensayo mismo,³⁸ que combina operaciones intelectuales y estéticas para darle sentido al mundo:

...el ensayo no es sólo un ejercicio de interpretación ni es sólo un eficaz proceso de comunicación de ideas, sino que es, más aún, una poética de la interpretación, una configuración de la prosa que nos remite a su propia especificidad, a su propia opacidad, a su propia ejemplificación de ese mismo proceso de interpretación. Ya hemos dicho que el ensayo cumple con los requisitos propios de la obra artística [...]. Lejos de apelar al lenguaje como mero recurso instrumental, el ensayo se apoya además en los grandes resortes y recursos del decir productivo, capacidad polisémica, metafórica, simbólica. El ensayo es en su más alta expresión, trabajo artístico sobre el lenguaje, voluntad de estilo, poética del pensar: una poética de la interpretación.³⁹

³⁶ *Ibid.*, p. 100.

³⁷ El ensayo de Luiselli se mezcla con la literatura de viajes y hace de sus recursos herramientas para construir la reflexión ensayística. Los mapas, las referencias espaciales, los topónimos se convierten en pruebas factibles de su recorrido espacial y, como una literatura de viajes, estos le otorgan veracidad y objetividad a su escritura del desplazamiento. Las fronteras difusas del ensayo le permiten mezclarse con otros géneros, por lo que no es sorprendente encontrar las características de la literatura de viajes insertas en su texto: “...podemos pensar al viaje como un género discursivo secundario o ideológico que aloja en su interior a géneros discursivos menores o primarios, como guías, mapas, cartas, tablas, itinerarios, cronologías, instructivos, descripciones, dibujos. Estas formas primarias no son narrativas sino enumerativas, descriptivas o estadísticas, incorporándose como “pruebas” o “constancias” del fundamento empírico de aquello que se cuenta. Tienen por función, entonces, reafirmar la propiedad documental del género, cuya impronta más evidente es la presencia de numerosos referentes externos, como por ejemplo, los topónimos. Pero lo que sería específico de este sistema es que estos géneros primarios mantienen relativa independencia dentro de su nuevo contexto, acentuando su pronunciada heterogeneidad. A partir de estos argumentos, y siempre tentativamente, podemos definir al viaje como una narración en prosa en primera persona que trata sobre un desplazamiento en el espacio hecha por un sujeto que, asumiendo el doble papel de informante y protagonista de los hechos, manifiesta explícitamente la correspondencia —veraz, objetiva— de tal desplazamiento con su relato. Estos componentes temáticos (desplazamiento en el espacio), enunciativos (coincidencia del sujeto de la enunciación y del enunciado) y retóricos (veracidad, objetividad, marcas de lo factual) guardan constancia a lo largo del tiempo.” Beatriz Colombi, “El viaje y su relato” *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos* (México), núm. 43 (2006), pp. 11 – 35.

³⁸ “El ensayista no dice lo que ya sabe sino que hace (muestra) lo que va sabiendo, sobre todo indica lo que todavía no sabe. En el ensayo se dibuja un movimiento más que un lugar alcanzado. Como la flecha del arquero zen, el ensayo es el trayecto más que dar en el blanco. Pero, a diferencia de la flecha, el movimiento discurre en varias direcciones, exploratorio, muchas veces incierto. Si hay alguna seguridad en el ensayo, ella es más que de su argumento, es un atributo de su escritura que se precave de una incertidumbre completa.” Beatriz Sarlo, “Del otro lado del horizonte”, en *op. cit.*, p. 16.

³⁹ Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, p. 150.

Para Luiselli, todo se inicia en la Librería Tesoro, donde la ensayista compra dos libros de poesía brasileña que la remiten a una discusión sobre la *saudade*. Es ese recuerdo el que detonará la reflexión del ensayo: “La *saudade* no es nostalgia y no es melancolía: quizá la *saudade* tampoco sea *saudade*.”⁴⁰ Cada apartado del texto se titula con el nombre de una calle de la colonia Roma. Más adelante analizaremos la importancia del nombre propio para construir las representaciones urbanas. Sin embargo, lo que quiero señalar aquí es que estos subtítulos van marcando el movimiento espacial de la ensayista: *Mérida* → *Durango* → *Orizaba* → *Plaza Río de Janeiro*...; mientras el cuerpo del texto nos va mostrando los caminos que recorre su pensamiento: “el ensayo no representa sólo al mundo, sino al proceso de pensamiento que lleva a cabo un autor” en ese mundo.⁴¹ El recorrido de Luiselli es placentero: desde comparaciones con palabras en otros idiomas que podrían estar próximas al significado de *saudade*, pero que a la par comprueban su carácter intraducible; especulaciones etimológicas; experiencias propias, y hasta decires de otros autores van confeccionando el texto.

La experiencia de la *saudade* es para Luiselli la presencia de una ausencia, pero de una ausencia incolmable. No son las representaciones de Lefebvre, no es el ensayo como representación que trae a presente lo ausente: la *saudade* es una ausencia que nos habita, la ausencia es la cosa misma que está presente. Luiselli compara la sensación de la *saudade* con los accidentes espaciales de la urbe: las grietas, los ríos secos, etc. Entonces la ciudad también se hace presente en el texto, no sólo como descripción espacial, sino como un sentimiento, que tanto la describe como la constituye. La ciudad es melancolía, la ciudad es *saudade* porque en ella la presencia de la ausencia es recurrente: “La *saudade* es presencia

⁴⁰ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 46.

⁴¹ Liliana Weinberg, *El ensayo en busca del sentido*, p. 91.

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.”⁴²

Zacatecas → Plaza Luis Cabrera → Orizaba → Querétaro → Jalapa... El camino del pensar y por el pensar de los otros continúa, y la ensayista entabla un diálogo con otros autores: Cyril Connolly, Ortega y Gasset. Habla del Paseo de los Melancólicos e incluso narra un deambular imaginario de Pessoa por las calles de Lisboa.

Luiselli no llegará a definir la *saudade*; incluso ella misma lo reconoce: lo importante es el recorrido intelectual que ha emprendido. Pero también lo es el movimiento espacial, pues la ciudad es el sitio donde los enigmas que se plantea adquieren sentido. La ciudad es *saudade*, y será sólo recorriéndola que ésta se muestre en su verdad, y ella llegue a entender lo que a simple vista parece incomprensible. La ciudad se piensa como una reveladora de verdades que dota de sentido al mundo:

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.

Un calle, una banqueta: el punto y el puente donde comienza la fantasía. Me subo a la bicicleta y recorro el camino de vuelta a casa. A veces voy por la calle; a veces, por la banqueta.⁴³

Los paseos en bicicleta por su barrio se convierten en el *pedaleo del pensar*. La bicicleta será fundamental en sus recorridos para pensar la urbe:

Frente al conjunto de la ciudad, atiborrada de signos que el usuario no domina pero que debe asimilar para poder vivir en ella, frente a una configuración de lugares impuestos por el urbanismo [...], el usuario consigue siempre crearse lugares de repliegue, itinerarios para su uso o su placer... El barrio es una noción dinámica, que necesita aprendizaje progresivo que se incrementa con la repetición del compromiso del cuerpo del usuario en el espacio público hasta ejercer su apropiación.⁴⁴

⁴² Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 52.

⁴³ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁴ Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*, México, Universidad Iberoamericana e ITESO, 2000, pp. 09-10.

Así como es posible reinventar el pasado, el ensayista puede reconfigurar su presente. La reflexión es un devenir infinito, una ciudad siempre en obra que se destruye y se construye en el tiempo. Por eso es posible decir y luego desdecirse, sin faltar al principio de verdad que el ensayo exige en aquellos que lo exploran. La verdad en el ensayo no se trata “de una verdad trascendente e indiscutida que se encuentra fuera del discurso, sino de una verdad en construcción, que busca una nueva forma de garantía en el propio despliegue del acto enunciativo.”⁴⁵ Por eso Luiselli puede continuar su recorrido aceptando sus errores; lo importante es el despliegue de una verdad que se va construyendo en la afirmación, pero también en la rectificación de juicios antes establecidos.⁴⁶ En la parte final de *Papeles falsos*, la ensayista retoma la cuestión de la lectura:

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. [...] 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 media noche y de los cuales nos expulsan a mediodía.⁴⁷

Experiencia de mundo

El ensayo se erige como un discurso de la experiencia, pues es a partir de ésta que el ensayista se aproxima al mundo: “La referencia a la experiencia es la referencia a la historia entera; la mera experiencia individual, con la que la conciencia arranca y empieza como con lo que más próximo le es, está ya medida por experiencia comprensiva de la humanidad histórica.”⁴⁸

⁴⁵ Liliana Weinberg, *El ensayo en busca del sentido*, p. 23.

⁴⁶ “La verdad del ensayo radica entonces, para Adorno, en la verdad siempre abierta de su propio despliegue: ‘El ensayo se hace verdadero en su avance, que le empuja más allá de sí mismo.’” *Ibid.*, pp. 84-85.

⁴⁷ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 101.

⁴⁸ T.W. Adorno, *op. cit.*, p. 20.

Las reflexiones del ensayista sobre la ciudad estarán determinadas también por su vida en ésta: por los barrios que visita, las zonas que frecuenta, los espacios que habita, que produce, que olvida. El espacio de la inmensidad no puede ser conocido más que en pequeños fragmentos que simulan aproximarse al significado de la totalidad. La ciudad de México es también la ciudad que viven, que miran, que conocen; la ciudad que se les revela como experiencia de mundo:

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 [...], empiezo a sentir una fuerza que me tira hacia arriba, como si el centro de gravedad se hubiera desplazado hacia otra parte o si mi cuerpo y esa pista fueran polos idénticos de un imán. Algo en mí se resiste.⁴⁹

El aterrizaje entendido como una vivencia de la inmensidad,⁵⁰ una experiencia contradictoria, que tanto repele como atrae a la ensayista, pues la ciudad de México la rechaza en su vastedad, o ella rechaza a la ciudad por lo que adentrarse en ella significa: la pérdida de límites, bordes y fronteras que sólo es posible observar desde las alturas. El aterrizaje le permite mapear la ciudad, y al hacerlo, ésta se vuelve aprehensible,⁵¹ y por lo tanto pensable: “Desde arriba, el mundo es inmenso pero asequible...”⁵²

⁴⁹ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁰ Jean Luc Nancy describe con maestría la experiencia de aterrizar en una gran ciudad en medio de la noche: “Así, en la noche, el acercamiento de grandes ciudades por medio del descenso de un avión: entrelazamientos de cintas iluminadas que se urden, se ensortijan y se anudan, que se pierden unas bajo las otras o que se dispersan, y el centelleo de millones de puntos luminosos, verdes, amarillos o blancos, a veces el charco de un monumento o de un estadio alumbrado, como una galaxia que flota en un hormigueo estelar, la ciudad en cielo invertido, esparcido por el suelo, otro universo en dilatación o pulsación, un mundo reducido a su resplandor y horadado por agujeros negros por donde se escapan el sueño de los hombres, los sueños, las pesadillas, los insomnios, la vigiliadas, los crímenes.” Jean-Luc Nancy, *La ciudad a lo lejos, La ciudad a lo lejos*, Buenos Aires, Manantial, 2013, p. 42.

⁵¹ “La vista en perspectiva y la vista en prospectiva constituyen la doble proyección de un pasado opaco y de un futuro incierto en una superficie que puede tratarse. Inauguran (¿desde el siglo XVI?) la transformación del *hecho* urbano en *concepto* de ciudad. Mucho antes de que el concepto mismo perfila una forma de la Historia, supone que este hecho es tratable como unidad pertinente de una racionalidad urbanística. La alianza de la ciudad y el concepto jamás los identifica, pero se vale de su progresiva simbiosis: planificar la ciudad es a la vez *pensar la pluralidad* misma de lo real y *dar efectividad* a este pensamiento de lo plural; es conocer y poder articular.” Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, trad. Alejandro Pescador, México, Universidad Iberoamericana e ITESO, 2000, p. 106.

⁵² Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 29.

Sin embargo, estos instantes en los que es posible apropiarse del mundo no son suficientes para tranquilizar a la ensayista: “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.”⁵³ Aparece el llanto como una reacción natural a la adversidad, una manifestación corporal de que algo sucede en el mundo, algo que interpela al sujeto involucrado, que lo conmueve, lo transforma. Una respuesta instantánea a un acontecimiento que desestabiliza. Tanto el llanto, como la posterior reflexión que hace Luiselli sobre éste, le permiten pensar con mayor profundidad el objeto de sus indagaciones. La experiencia del mundo, enmarcada en el aterrizaje en la ciudad, y la experiencia corporal, que se manifiesta en el llanto, se presentan como los detonantes de una reflexión mayor: pronto la urbe se convierte en la realidad tangible e intangible que le provoca el llanto. Es a partir de este momento que la ciudad se piensa como un gran lago desierto, un espacio inconmensurable e imponderable:

Con el paso del tiempo he comenzado a creer, más bien, que se trata de una simple respuesta húmeda al hecho concretísimo de hacer tierra en este gran lago desierto; mera resistencia a la caída hacia un mundo futuro que, mientras se acerca, se vuelve otra vez inconmensurable.⁵⁴

Sin embargo, a pesar de la narración que construye en el texto, la ensayista asume la derrota inevitable: el lenguaje no alcanza para transmitirnos íntegramente lo que a ella le sucede en el mundo. Ningún adjetivo podrá reproducir lo que el espacio le provoca, ninguna evocación del llanto será el llanto mismo. Nos encontramos profundamente solos en esta vida:

Por soledad no me refiero al hecho de que frecuentemente nos sentimos solos, aislados en una multitud, o al hecho de que vivimos y morimos solos, sino, en un sentido más radical, a que lo experimentado por una persona no puede ser transferido íntegramente a alguien más. [...] Aun así, no obstante, algo pasa de mí hacia ti. Algo es transferido de una esfera de vida

⁵³ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 34 – 35.

a otra. Este algo no es la experiencia tal como es experimentada, sino su significado. Aquí está el milagro. La experiencia tal como es experimentada, vivida, sigue siendo privada, pero su significación, su sentido, se hace público.⁵⁵

Tal vez sólo la poesía se acerque a ese primer estadio “puro” de la experiencia, tal vez sólo con poesía se –casi– logre decir lo que se está sintiendo, por eso la ensayista permite que sea el poeta el que diga lo que ella no dice: “toda gran imagen simple es reveladora de un estado del alma.”⁵⁶

El ensayo se construye también en el diálogo con otros autores, en la conversación, en las referencias a otros, que han dicho mejor lo que la ensayista piensa. Es así como “fuerzas latentes en la *escritura* de un ensayista pueden encontrar su más legítima expresión, no tanto en el inconsciente de la propia escritura, sino más bien en la lectura que el ensayista hace de [otra] obra, independientemente de las coordenadas de tiempo y espacio.”⁵⁷

La ensayista hace suyo el poema de Galway Kinnell, como si ella lo hubiera creado:

... 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.⁵⁸

Luiselli se apropia de la poesía para revelar un estado de su alma, y entonces ella es un poco lo que otros han dicho; las palabras de los otros se hacen nuestras en la lectura “aplicada a la vida [donde] toda pasividad desaparece si tratamos de tomar conciencia de

⁵⁵ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, p.30.

⁵⁶ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, FCE, 1975, p. 79.

⁵⁷ Silviano Santiago, *Las raíces y el laberinto de América Latina*, Buenos Aires, Corregidor, 2013, p. 137.

⁵⁸ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 35.

los actos creadores del poeta que expresa al mundo, un mundo que se abre a nuestros ensueños.”⁵⁹ El diálogo en el ensayo no se limita a un debate intelectual, sino que es posible compartir, por medio de la cita en este caso, la palabra ajena.⁶⁰ Esa cita se convierte entonces, tanto en evidencia del diálogo, como en testimonio de la experiencia misma, pues Luiselli ha encontrado en ella su significado: “vivir verdaderamente una imagen poética, es conocer que es una conciencia de la turbación del ser.”⁶¹

La violencia es consustancial a la experiencia urbana, o por lo menos lo es así en la ciudad de México. La urbe es un sitio que confronta a sus habitantes, los reta, los pone en peligro. Nadie está realmente a salvo; la violencia es algo ciudadano, cotidiano; vivimos con ella, o a pesar de ella, pues ésta determina cómo ocupamos los espacios. Resulta casi imposible reflexionar sobre la ciudad sin detenerse a pensar la violencia, habitamos las ciudades de acuerdo a los niveles en que ésta se manifiesta, pero también contemplando los discursos que se construyen de ella. No es lo mismo vivir en Berlín que en el D.F., no sólo por los índices de criminalidad, sino por el imaginario de violencia, componente esencial de las ciudades:

La violencia urbana no es sorprendente sino previsible. Sus razones no son simplemente una consecuencia de las transformaciones económicas, sino también de la dispersión simbólica que se produce en un medio donde el horizonte de expectativas es precario. Los pobres no salen a delinquir. Los que salen a delinquir son los que viven en una cultura desestabilizadora, entre otros factores por la desocupación y la pobreza.⁶²

Los textos de Luiselli y Villoro son también afectados por la violencia urbana, lo que los conduce a pensar la ciudad desde esa perspectiva. En el caso de Luiselli, el asesinato de un

⁵⁹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 79.

⁶⁰ “En una nueva vuelta de espiral, podemos pensar en el ensayista como un lector que completa y consume sus propios actos de lectura al producir él mismo otro texto. Es el caso extremo del proceso de la recepción: el lector se convierte a su vez en autor. En este caso, a su vez este lector-autor inscribe su texto y repensa sus lecturas nada menos que en el horizonte de un orden literario. De este modo, el ensayo no sólo integra y reactualiza otras lecturas, sino que se vincula con ellas en un horizonte general de comprensión.” Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, p. 55.

⁶¹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 35.

⁶² Beatriz Sarlo, *La ciudad vista: mercancías y cultura urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, p. 94.

hombre afuera de su casa la llevará a representar la capital como un inmenso pizarrón de siluetas de tiza: “Mataron a un hombre afuera de mi casa. Un solo balazo por la espalda, a la altura del ombligo. Cayó primero el cráneo. Golpe seco contra el cemento, la banquetta húmeda todavía por la lluvia de la tarde.”⁶³ Es una experiencia concreta que irrumpe en la normalidad de su vida, y transforma su idea de ciudad, su proceso de escritura, su concepción del mundo. La experiencia modifica y construye el ensayo como un punto de partida para pensar el sentido que se está buscando.

En el caso de Villoro, la violencia se manifiesta en los nuevos proyectos urbanos que, frente a la inseguridad y al temor, han optado por construir comunidades amuralladas que mantienen el “peligro del otro” fuera del campo visual y espacial de sus habitantes, pues

frente a un cierto desentendimiento e incapacidad por parte de algunas ciudades para resolver sus problemas socioeconómicos y del bombardeo mediático sobre los peligros que suponen los espacios públicos [...], la solución consiste en «limpiar» la ciudad de los otros, sustituyendo los espacios públicos por áreas privatizadas consideradas como zonas protegidas para unos y excluyentes para los otros.⁶⁴

Si la violencia y la inseguridad en la ciudad de México constituyen, de acuerdo a Monsiváis, “el imaginario colectivo de la vida”,⁶⁵ no es casual que los ensayistas partan de ella para re-pensar el espacio urbano y las prácticas sociales que ésta produce. No hace falta ser víctima directa de la violencia para que ésta modifique nuestras acciones y pensamientos en un espacio que, desde el discurso, se asume como violento. Lo interesante aquí es señalar que la reflexión de los ensayistas no gira en torno a la violencia y las implicaciones éticas de ésta, sino que se enfoca en el espacio tanto inmerso en la violencia

⁶³ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 59

⁶⁴ Jordi Borja y Zaida Muxi, *El espacio público: ciudad y ciudadanía*, Barcelona: Electa (Diputación de Barcelona), 2003, pp. 91-92.

⁶⁵ Carlos Monsiváis, *Apocalipstick*, México, Debate, 2010. p. 277.

–la silueta del cadáver dibujada en la banqueta–, como el espacio violento en sí mismo –la muralla excluyente, las zonas prohibidas con servicios urbanos, etc.

Diálogo

El ensayista piensa el mundo a partir de su contexto, lo que quiere decir que su mirada interpreta la realidad en su plena experiencia empírica, pero también desde las lecturas y conocimientos que éste ha adquirido a lo largo de su vida. Una carga de saberes respalda, confronta, ilumina, etc. los decires del ensayo. La escritura es, más que el simple repaso de ese conocimiento previo, una puesta en escena de un diálogo polifónico que posibilita la indagación por el sentido.⁶⁶ La intertextualidad del ensayo se manifiesta en una dialogicidad representativa donde las referencias, explícitas o implícitas, a otros autores no buscan construir un canon incuestionable, o respaldar *académicamente* las hipótesis del que escribe, sino establecer una tertulia que posibilite “traer a presente los casos y cosas del pasado, abrir libros, reactualizar la presencia de esas lecturas y hacerlas concurrir en un espacio simbólico de convivencia.”⁶⁷

En el camino de pensar la ciudad, los ensayistas *imaginan con otros textos* y autores, nuevos sentidos que aproximen el mundo. La polémica, el debate, el encuentro con otras ideas e interpretaciones hacen del ensayo un género de la sociabilidad y el diálogo, donde el acto de entender se traduce en una configuración artística a partir de la escritura:

A través de la inscripción en prosa de su propio ejercicio interpretativo, la apropiación de sus lecturas y el diálogo abierto con inúmeros autores, el ensayista adelanta el proceso generativo de un nuevo espacio simbólico de encuentro cifrado en el modelo de la

⁶⁶ “Explicit and hidden quotations, paraphrases, and other references to earlier literature, together with examples and sayings taken from everyday life, produce a heteroglossic polyphony of voices. The essay becomes a field for intertextual and dialogical friendship, where different voices are mingling, commenting, or fighting each other.” Kuisma Korhonen, *Textual friendship: the essay as imposible encounter from Plato and Montaigne to Levinas and Derrida*, New York, Humanity Books, 2006, p. 116.

⁶⁷ Liliana Weinberg, *El ensayo en busca del sentido*, p. 90.

conversación, la lectura y el intercambio de ideas. [...] Un espacio para recorrer a través de un viaje intelectual que actuará como principio organizativo del discurso. Un espacio de utopía cuyas condiciones se desatan en el presente mismo del pensamiento...⁶⁸

Luiselli dialoga con uno de los primeros *cronistas de la ciudad de México*, y al hacerlo inserta su ensayo en la tradición de la literatura sobre la ciudad, pues “la verdad propia del sujeto es siempre participación en una verdad que lo supera, que crea raíces y que lo arraiga finalmente en la sociedad y en la historia.”⁶⁹ La ensayista cita a Bernal Díaz del Castillo para traerlo a presente, no como una descripción de la ciudad, pues ella misma afirma que el pasaje idílico que él describe se ha perdido, sino que inserta en su propio texto a la crónica, al cronista y a la historia urbana, reactualizando sus palabras, sus significados. En el ensayo, el texto de Bernal (re)adquiere un carácter de ensueño, propio de los recursos que la crónica de Indias utilizaba para describir una realidad completamente nueva, con referentes cercanos a los lectores, que posibilitaran crear una imagen del Nuevo Mundo. Los parámetros de verdad de dichas narraciones –pensemos en los recursos extraídos de los libros de caballerías– se tornan en el presente en la idea de un origen idílico e imaginario que posibilita tanto visitar el pasado, como enfrentarse a la condición indescriptible del presente:

Resulta imposible imaginar ahora lo que observó Bernal Díaz del Castillo cuando la tropa española caminaba por la calzada de *Eztapalapa* 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 cués 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.⁷⁰

El diálogo con el pasado literario permite a la ensayista repasar la memoria literaria de la ciudad, reactualizando sus sentidos a partir del presente. Los textos que menciona, la

⁶⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁹ Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, México, Tusquets, 2013, p. 169.

⁷⁰ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 31.

crónica de Bernal y *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes,⁷¹ son tanto lecturas propias que comprenden el marco cultural en el que ella se desenvuelve, como parte fundamental del acervo literario sobre la ciudad de México, que desde un inicio contribuyó a establecer un imaginario, éste explica y construye la ciudad tanto en su historia como en su presente. La ciudad es un espacio sincrónico y diacrónico, donde el pasado y el presente están contenidos en capas superpuestas y tiempos simultáneos.⁷²

Juan Villoro también establece un diálogo con diversos autores que han escrito sobre la ciudad de México. El eje rector de este diálogo es el aire; los elementos naturales son sin duda un principio para pensar la capital mexicana y, como veremos más adelante tematizarla con el fin de hacerla aprehensible, pues “aunque toda metrópoli se erige contra la naturaleza, pocas han tenido la furia destructora de México D.F. La lucha contra los elementos se ha cumplido con fanática literalidad.”⁷³ Sin embargo, el ensayista no recurre a la observación empírica o a su experiencia de mundo para afirmar la aniquilación de éstos, sino que lleva su reflexión hacia el ámbito de las letras, y recupera lo que otros han dicho sobre el aire de la ciudad. Presenta los textos como documentos probatorios de sus afirmaciones, pero también como instancias de una historia de la ciudad que está contenida tanto en lo material como en el imaginario. El ensayista recorre su memoria y trae a presente cada una de las imágenes ajenas, con el fin de fortalecer la que él mismo construye: una ciudad de destrucción, donde el cielo ha ido perdiendo la claridad que tenía,

⁷¹ “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 Anáhuac*.” *ibid.*, p. 32.

⁷² “Ningún espacio llega a desaparecer por completo, ninguno es abolido sin dejar rastro. Incluso en Troya, Sosa o Leptis Magna persisten los espacios superpuestos, ocupados por las sucesivas ciudades. De otro modo no sería posible la «interpretación» (de los espacios, de los ritmos de las oposiciones). No obstante, cada añadido reanuda y reorganiza todo lo que le precede, cada periodo o capa lleva sus propias condiciones más allá de sus límites.” Henri Lefebvre. *La producción del espacio*, p. 212.

⁷³ Juan Villoro, “El eterno retorno a la mujer barbuda”, en *Diagonal Sur*, Buenos Aires, Edhasa, 2007, pp. 33-34.

donde el aire se ha vuelto nocivo para todos: “No es casual que la literatura mexicana ofrezca un obsesivo registro de la destrucción del aire.”⁷⁴

La literatura se presenta como testimonio de la destrucción, pero también como un discurso que piensa la catástrofe. El ensayista dialoga con ella sobre el pasado para pensar el presente. El aire como una “atmósfera deletérea” en Altamirano, “la región más transparente” en Alfonso Reyes, una *ruina de cielo* en Torres Bodet, y “el cielo [que] no se ve” en Monterroso.⁷⁵ Villoro los nombra a todos para ilustrar la decadencia: “Una vez anulada el agua, el horizonte de destrucción fue el cielo [...] Vivimos en el imperfecto paraíso que no puede verse a sí mismo.”⁷⁶

Pero el diálogo no se limita a autores que han pensado la ciudad de México, sino que recurren a otros textos, *otros mundos*, que les permiten pensar el suyo. Son muchos los escritores que nombran; sin embargo, me parece importante rescatar a tres que aparecen en ambos autores, como si existiera un universo de lecturas preciso para pensar este fragmento de mundo. Borges, Benjamin y Sebald aparecen como lecturas propias en ambos textos, la conversación personal que entablan con ellos nos permite trazar el camino del pensar en cada ensayo; pero al mismo tiempo imaginar una conversación entre estos autores, una charla de café en torno a la ciudad, donde las cercanías y coincidencias son remarcables.

Sebald es una figura clave para el siglo XX; poeta y ensayista que trabaja la memoria para explicarse el presente, estrategia que tanto Villoro como Luiselli emplean para aprehender la ciudad y otorgarle sentido:

A través de largos vagabundeos por Europa, desde Escocia hasta los Balcanes, Sebald indica cómo el recuerdo de la gente y los acontecimientos del pasado acosan nuestras vidas y dan forma al espacio que nos rodea. Para él, la experiencia del viaje representa un acceso

⁷⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁵ Juan Villoro véase *ibid.*, pp. 34 - 36

⁷⁶ *Idem.*

privilegiado a la memoria: señala de esta manera las huellas de la Historia, tanto en los edificios, los museos, los monumentos como en las habitaciones de hotel o las conversaciones con los individuos a quienes encuentra.⁷⁷

Ambos lo evocan para nombrar los escombros, las ruinas –otro tópico del que se valdrán los ensayistas para pesar la urbe– pero no las ruinas de la Europa de posguerra, sino las ruinas de esa ciudad que ellos mismos habitan: “ante los escombros el chilango se siente menos culpable, no desvía la mirada como los alemanes de posguerra”,⁷⁸ aunque “nada asocie[n] 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.”⁷⁹

Borges aparece para hablar también de las ruinas, y de la contradictoria fascinación que sentimos por éstas; y si bien él habla sobre Buenos Aires, los ensayistas reactualizan los textos, conectándolos con nuevas realidades y sentidos: “Borges resumió en dos endecasílabos su atribulado fervor por Buenos Aires: ‘No nos une el amor sino el espanto/ será por eso que la quiero tanto.’”⁸⁰

La inmensidad de la ciudad no puede ser aprehendida a partir de mecanismos utilizados con anterioridad. El *flâneur* de la ciudad moderna se ve opacado ante el monstruo, que ha superado cualquier recorrido posible creciendo desproporcionadamente, sin un eje rector que le dé orden. Luiselli nombra a los grandes *flâneurs*: Walser, Baudelaire y, obviamente, Benjamin, pero no para apropiarse de sus estrategias, sino para reconocer que éstas son incompatibles con la ciudad desparramada.

Walter Benjamin es sin duda un referente imprescindible para pensar las ciudades; sin embargo, el diálogo que establecen con él los ensayistas busca mostrar no sólo que la ciudad ha superado sus concepciones anteriores, y, por lo tanto, es imposible aspirar al

⁷⁷ Nicolas Bourriaud, *Radicante*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009, p. 150.

⁷⁸ Juan Villoro, “El olvido. Un itinerario urbano en México, D.F.”, p. 172.

⁷⁹ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 71.

⁸⁰ Juan Villoro, “El eterno retorno a la mujer barbuda”, p. 44.

recorrido como forma de conocimiento urbano, sino que es necesario generar nuevas estrategias para (re)conocer y (re)aprender las metrópolis que habitamos. Estas estrategias serán analizadas en el apartado *Inventar la ciudad*, sin embargo, es importante señalar aquí que no sólo la experiencia urbana, sino también el diálogo con otros autores incita y favorece la reflexión sobre el mundo:

No es posible extraer ninguna idea comprensiva de la ciudad de México con sólo caminarla. [...] 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...⁸¹

Si las estrategias que Benjamin utilizó para conocer la metrópoli ya no son aplicables, si la inmensidad nos ha rebasado, lo que nos queda es superar el techo conceptual de la *moda Benjamin*,⁸² entendiendo que al trabajar con un objeto *vivo*, inmerso en su contexto histórico, social y político, las reflexiones de Benjamin sobre la ciudad se inscriben en el devenir histórico. No podemos afirmar que deambular por el París de entonces y el París del siglo XXI es exactamente lo mismo, no puede serlo, así como las estrategias tampoco pueden ser las mismas:

Son muchas las estrategias para entender una ciudad. En el primer trecho del siglo XX, Walter Benjamin aconsejaba perderse en ella de manera propositiva, como si se paseara por un bosque. Esto requería de talento, pero también de aprendizaje; el paisaje urbano aún tenía signos de referencia que impedían el extravío absoluto.⁸³

Existe, hoy en día, una crisis de ideas para pensar la ciudad, pues aquellas en las que confiábamos se alejan cada vez más del horizonte: “La idea benjaminiana de conocer las

⁸¹ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 33.

⁸² “Paseantes que se desconocen y se ignoran, extranjeros, marginales, conspiradores, dandis, coleccionistas, asesinos, panoramas, galerías, escaparates, maniqués, modernidad y ruinas de la modernidad, *shopping centers* y autopistas. Un murmullo donde las palabras *flâneur* y *flânerie* se usan como inesperados sinónimos de prácticamente cualquier movimiento que tenga lugar en los espacios públicos. Se habla de la *flânerie* en ciudades donde por definición, sería imposible la existencia del *flâneur*. El simple paseante vespertino de una retreta provinciana o de una calle peatonal de dos cuadras de largo se ha convertido en personaje de una novela filosófica urbana, esbozada siguiendo la teoría benjaminiana sobre la modernidad en el siglo XIX o sobre las ruinas del capitalismo captadas en el escaparate de sus mercancías.” Beatriz Sarlo, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011, pp. 83 – 84.

⁸³ Juan Villoro, “El olvido. Un itinerario urbano en México, D.F.”, p. 162.

calles a través de un recorrido sin destino preciso no puede ser una meta deseable, porque es el inevitable punto de partida de cualquiera que se ponga en marcha.”⁸⁴ Pensar que es imposible aspirar al *flâneur* de Benjamin porque estamos ya condenados de antemano a un recorrido sin destino preciso, es pensar la ciudad no como un lugar de múltiples posibilidades, sino como múltiples posibilidades intrínsecas a un lugar que jamás permitirán que se realice plenamente la que más deseamos. Pero no sólo se ha desdibujado el destino en la intrincada geografía de la ciudad, sino el camino mismo. Aquel que recorre la metrópoli lo hace a ciegas, ignora los espacios recorridos y los que está por recorrer. La ciudad cambia constantemente, y el que la habita debe enfrentarse a la ilegibilidad de sus transformaciones. Si antes caminarla posibilitaba de alguna manera su lectura, hoy eso es imposible. Caminamos con los ojos vendados, irremediabilmente perdidos:

“Es [ahí] donde viven los practicantes ordinarios de la ciudad. Como forma elemental de esta experiencia, son caminantes, *Wandersmiinner*, cuyo cuerpo obedece a los trazos gruesos y a los más finos [de la caligrafía] de un ‘texto’ urbano que escriben sin poder leerlo. Estos practicantes manejan espacios que no se ven; tienen un conocimiento tan ciego como en el cuerpo a cuerpo amoroso. Los caminos que se responden en este entrelazamiento, poesía inconsciente de las que cada cuerpo es un elemento firmado por muchos otros, escapan a la legibilidad. Todo ocurre como si una ceguera caracterizara las prácticas organizadoras de la ciudad habitada. Las redes de estas escrituras que avanzan y se cruzan componen una historia múltiple, sin autor ni espectador, formada por fragmentos de trayectorias y alteraciones de espacios: en relación con las representaciones, esta historia sigue siendo diferente, cada día, sin fin.”⁸⁵

¿Estamos condenados a anclarnos en un sitio ante la ceguera inminente? ¿La parálisis es inevitable? Ante el terror a perdernos “la figura del *flâneur* que pasea con intenciones de perderse en pos de una sorpresa fue sustituida por la del deportado que ansía volver a casa. En Chilangópolis, la Odisea es la aventura de lo diario; ningún desafío supera al de volver

⁸⁴ *Ibid.*, p. 163.

⁸⁵ Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000, p. 105.

al punto de partida.”⁸⁶ ¿Conocer la ciudad se ha tornado en algo imposible? Por lo menos conocerla en su conjunto sí es imposible, por lo que ante esta totalidad avasalladora, es perentorio pensar la ciudad desde el presente, en un intento por no sentirnos tan extraviados en la urbe.

Memoria

La ciudad es transformación, pero también memoria, pues “la percepción de la ciudad no es efectiva en la imagen que recoge el ojo, sino en la reconstrucción que hace la memoria con sucesivas imágenes aglutinadas.”⁸⁷ Si los espacios sobreviven en la ciudad es porque seguimos pensando en ellos a pesar de su desaparición física, principalmente en el centro de la ciudad Monsiváis señala que “son demasiados los sitios y las edificaciones que se conservan y remiten a su origen, no por manía evocativa, sino porque cada casa vieja en la memoria de todas las ruinas habitadas, cada edificio colonial es la suma de la belleza preservada y las calles desbordan fantasmas.”⁸⁸ La ciudad que habitamos es una mezcla de lugares viejos y nuevos, existentes e inexistentes, como negativos de fotografías que se sobreponen y construyen un mundo alucinante: “toda memoria tiene que reinventarse. Tenemos en la memoria microfilms que sólo pueden ser leídos si reciben la luz viva de la imaginación.”⁸⁹

Habitamos una idea donde están contenidos el pasado, el presente y el futuro de la historia. Lo interesante es pensar cómo sobrevivimos entre todos estos espacios sobrepuestos: “Los lugares existen en tanto sigamos pensando en ellos, imaginando en

⁸⁶ *Ibid.*, p. 164.

⁸⁷ Norberto Feal, “La ficcionalización del territorio”, en *Bifurcaciones*, p. 1.

⁸⁸ Carlos Monsiváis, *Apocalipstick*, p. 167.

⁸⁹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 212.

ellos, en tanto recordemos, nos recordemos ahí, y recordemos lo que imaginamos en ellos.”⁹⁰

Los ensayistas piensan la ciudad también desde el recuerdo, la memoria urbana articula una historia que le otorga significado a su mundo: “lo que el ojo no ve, lo invisible, lo construyen la imaginación y la memoria”,⁹¹ primero desde un sentido privado que se hará público a través de la escritura. A partir de una anécdota sobre un viaje a París, Villoro piensa la capital mexicana. Su camino del pensar está atravesado por la memoria: recordar es la operación detrás de su mirada, la cual incluso hace explícita dentro del texto: “Esta experiencia me remite a la forma en que procuro entender la ciudad de México y que, por supuesto, carece de ejes cartesianos.”⁹²

A partir del recuerdo de este trayecto, el ensayista enfatiza la ausencia de un trazado lógico en la *ciudad monstruo*, y en sintonía con Luiselli, plantea que la ciudad es en realidad una incorporación de ciudades: lugares reales e imaginarios, nuevos y destruidos que habitan nuestro “mapa” del espacio urbano. La superposición de espacios y ciudades es en estos ensayos una representación distinta de la ciudad: una nueva imagen que es múltiples imágenes, una ciudad que es muchas –ciudades de la memoria que reconfiguran constantemente el sitio en que vivimos: “La ciudad actual se superpone a las ciudades de la memoria.”⁹³ ¿Será acaso posible hacer un topoanálisis de esos sitios que nuestra memoria hace presentes? Sólo, tal vez, si este análisis se actualiza siempre, pues “la experiencia de vivir en un sitio en incesante de-construcción tiene que ver con alteraciones físicas, pero

⁹⁰ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 76.

⁹¹ Norberto Feal, *op. cit.*, p. 4.

⁹² Juan Villoro, “El olvido. Un itinerario urbano en México, D.F.”, p. 171.

⁹³ Juan Villoro, “El olvido. Un itinerario urbano en México, D.F.”, p. 171.

también con una reconfiguración de la memoria.”⁹⁴

Luiselli piensa la ciudad como nostalgia, y el recuerdo se dirime entre la añoranza de grandeza y la culpa por la destrucción infinita. Hay en sus textos un malestar del presente, producido por la evocación de ese lugar maravilloso que, tras la catástrofe, no dejó más que polvo: “...el Paseo de la Reforma, soberbia faz que simula la entrada a una ciudad de México imperial que desde luego ya no existe.”⁹⁵ Los textos de Luiselli se adscriben al memorialismo urbano, un “género consustancial por excelencia a la metrópoli; sin duda, porque aparece siempre como reacción refleja frente a la aceleración de las transformaciones que se producen en toda modernización urbana”,⁹⁶ y repiten la máxima del pasado perfecto, recordemos que “resulta imposible imaginar ahora lo que observó Bernal Díaz del Castillo...”⁹⁷

En cambio para Villoro la memoria urbana no tiene siempre por qué ser un atributo de nostalgia, pues “muchas de las zonas devastadas eran tan espantosas como las que las sustituyeron...”,⁹⁸ sino que puede fungir como un mecanismo de resistencia, que articula el caos en una sola historia. La memoria se transforma así en un mecanismo de supervivencia, donde el pasado se constituye como un mapa mental que posibilita que habitemos el caos. El pasado se convierte en una “orientación posible”, y hace de la ciudad un espacio habitable, pues, a pesar de las imperantes modificaciones, el sujeto urbano puede construir una ciudad paralela. En oposición al devenir, ésta resiste el caos con la articulación de una

⁹⁴ *Ibid.*, p. 171.

⁹⁵ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 73.

⁹⁶ Adrián Gorelik, “Indagación de la metrópoli. Los Buenos Aires de Ezequiel Martínez Estrada”, en *Tempo Social. Revista de sociología da USP* (São Paulo: Universidad de São Paulo), vol. 2, núm. 2 (noviembre 2009), p. 11.

⁹⁷ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 31.

⁹⁸ Juan Villoro, “El olvido. Un itinerario urbano en México, D.F.”, p. 172.

historia personal y colectiva.⁹⁹ “Cuando en el curso de unos pocos años se asiste a la desaparición de todo un paisaje familiar, al que se vuelve con ánimo descriptivo y testimonial, declinando un motivo fundamental de todo decadentismo: el progreso material se acompaña de pobreza espiritual”,¹⁰⁰ pero es posible alimentar el espíritu no sólo preservando la memoria, sino acudiendo a ella como si los espacios recordados estuvieran presentes. En medio del movimiento, el habitante de la ciudad de México logra manifestar su presencia y pertenencia a un sitio mutable que lo expulsa constantemente. ¿Cómo lo logra? Construyendo una memoria urbana, un universo de significaciones que le permite existir, no a pesar de la ciudad, sino en aquello que también la compone, su historia:

Desde un punto de vista operativo, para el capitalino el pasado existe como una orientación posible, una elaboración de sentido. El referente de lo que estuvo ahí hace habitable la ciudad. En un territorio mutable, el ciudadano construye capas de significado, crea una geografía paralela, hecha de evocaciones que no siempre son nostálgicas; se trata, sencillamente, de resistir el caos articulándolo en una historia.¹⁰¹

La memoria nos otorga identidad en un mundo que apuesta por la des-personificación de los sujetos, por la homogenización del espacio; y nos permite re-construir e imaginar una historia personal, pero también colectiva, que nos relacione con los *otros* que habitan el mismo espacio. Apelar a la memoria como mecanismo de resistencia frente al caos no es casual y mucho menos gratuito, pues a veces, ante la destrucción y el desastre, memoria es lo que nos falta para seguir reclamando nuestro derecho a la vida. Hace falta generar mecanismos que nos permitan habitar el mundo, que nos permitan sobrevivir a las ciudades.

⁹⁹ “Ampliando la tesis de Halbwachs, diré que la ciudad misma es la memoria colectiva de los pueblos; y como la memoria está ligada a hechos y lugares, la ciudad es el *locus* de la memoria colectiva. Esta relación entre el *locus* y los ciudadanos llega a ser, pues, la imagen preeminente, la arquitectura, el paisaje; y como los hechos vuelven a entrar en la memoria, nuevos hechos crecen en la ciudad. En este sentido completamente positivo las grandes ideas recorren la historia de la ciudad y la conforman.” Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1982, p. 226.

¹⁰⁰ Adrián Gorelik, “Indagación de la metrópoli. Los Buenos Aires de Ezequiel Martínez Estrada”, p. 11.

¹⁰¹ Juan Villoro, “El olvido. Un itinerario urbano en México, D.F.”, p. 172.

Proceso de reflexión

Los primeros mapas de México son documentos históricos de los que la ensayista extrae datos sobre el pasado.¹⁰² Luiselli los observa y describe, en un proceso efrástico¹⁰³ –que analizaré a profundidad en el capítulo siguiente– que inserta la imagen visual del mapa en el texto:

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 o a 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 *haikus*. 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.¹⁰⁴

La ciudad se piensa desde sus representaciones cartográficas, pues interpretarla implica interpretar las imágenes que se han construido de ella. La urbe es tanto su materialidad como sus representaciones, y la ensayista se vale de éstas, y no sólo de sus observaciones empíricas, para acercarse al objeto de estudio. Observar los mapas es, en un primer momento, una estrategia de recopilación pertinente. Sin embargo, pronto cobrará otro sentido en el texto.

Luiselli parte de las imágenes cartográficas para elaborar sus propias observaciones.

La ciudad se piensa en imágenes fragmentarias que simbolizan el todo. El mapa es, en sus palabras, una superficie de dos dimensiones que le permite imaginar todos los recorridos

¹⁰² “Como un índice de la ubicación de cosas, procesos y hechos del pasado, los mapas son la única forma de documentación. Ubicar acciones humanas en el espacio sigue siendo el mayor logro intelectual de los mapas como formas de conocimiento.” J.B. Harley, *La nueva naturaleza de los mapas*, p. 61.

¹⁰³ “Now, literary ekphrasis, as it ultimately evolved from rhetoric, can be taken in a wider and a narrower sense. In the wider sense, it is a detailed description of any real or imagined object or scene, or of an abstract idea, mental image or state of emotion. In the more restricted sense, ekphrasis is associated with poetry addressing not only works of visual art, such as paintings, tapestries and sculpture, but also architectural art, and functional artefacts such as goblets, vases, and weaponry like swords, shields and suits of armour. In this case too, all these objects may be real or fictional.” Peter Verdonk, “Painting, poetry, parallelism: ekphrasis, stylistics and cognitive poetics”, *Language and Literature*, núm. 14 (agosto, 2005), p. 233.

¹⁰⁴ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 32.

posibles, todas las rutas. Es el primer espacio simbólico que la ensayista recorre dentro del texto y en él establece los caminos de su pensamiento: “Sólo sobre una superficie estática y sin tiempo puede andar la mente a sus anchas.”¹⁰⁵

El mapa es, irónicamente, el primer estímulo para pensar la ciudad *sin mapa*. La ensayista necesita de la representación controlada y fiel del espacio para lanzarse a la aventura de pensar la inmensidad, pues en él es posible imaginar el movimiento, hacer pausas, establecer ritmos, detenerse en el andar para sumergirse en la reflexión sobre el objeto. Esta reflexión no se dedica necesariamente al mapa, sino a la pequeña porción de mundo en él contenida, pero también sobre todo a aquello que a quedado fuera de sus marcos. Luiselli contempla el espacio bidimensional que, por su bondad y abstracción, le permite por unos instantes aprehender el todo e imaginar el infinito; y entonces piensa la ciudad, la imagina, la reinventa, pues

encuentra [en ellos] una oportunidad histórica. La fascinación que ejercen los mapas como documentos creados por el ser humano radica no únicamente en la medida en que son objetivos y exactos, sino también en su ambivalencia inherente y en nuestra habilidad para encontrar nuevos significados, agendas ocultas y visiones del mundo opuestas de entre las líneas de la imagen.¹⁰⁶

Pensar la ciudad implica, hoy en día, construir estrategias que le permitan al ensayista aproximarse al espacio sin sumergirse en éste: los ensayistas han señalado ya cómo las estrategias anteriores para aprehender el espacio son obsoletas frente a la inmensidad. El desbordamiento urbano ha sido tal que es preciso tomar la necesaria distancia para intentar someramente comprender el todo:

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 de mundo

¹⁰⁵ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁶ J.B. Harley, *La nueva naturaleza de los mapas. En sayos sobre la historia de la cartografía*, Ciudad de México, FCE, 2006, p. 62.

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.¹⁰⁷

Sin embargo, a veces esta distancia no resulta apropiada, y la imagen que representa a la ciudad se vuelve imbricada, confusa, ante la mirada interrogante del que la observa. Entonces, la ensayista debe recurrir a nuevas estrategias para ahondar en la reflexión. Ya que observar la realidad no es suficiente, para aprehenderla y comprenderla es preciso realizar una serie de operaciones que le concedan “fijar por un instante aquello” que se le escapa. Para otorgarle sentido al mundo no es suficiente que éste se le revele en su totalidad, pues esa totalidad es incomprensible para el entendimiento humano: “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”,¹⁰⁸ sino que es necesario que cobre un significado asequible mediante el reflexionar, pues el pensamiento se traduce entonces en texto:¹⁰⁹ metáforas, analogías, formulaciones que le permiten por un instante retener el infinito: “a veces hace falta imaginar una analogía, luz oblicua que ilumina el objeto escapadizo, para fijar por un instante aquello que se nos va.”¹¹⁰ Sólo en el pensamiento el mundo cobrará sentido, pues éste lo traduce, lo hace destino, le da forma. Sólo pensando el mundo es que es posible (d)escribirlo.¹¹¹

¹⁰⁷ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰⁹ “Todo texto es el estilo de responder el autor a un estilo de dársele el mundo,” dice Liliana Weinberg, retomando a Tomás Segovia en *Situación del ensayo*, p. 102.

¹¹⁰ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 31.

¹¹¹ “El momento crucial del crítico, el momento de su destino, es, pues, aquel en el que las cosas devienen en formas; el momento en que todos los sentimientos y todas las vivencias que estaban más acá y más allá de la forma reciben una forma, se funden y adensan en forma.” George Lucáks., “Sobre la esencia y forma del ensayo. (Carta a Leo Popper)”, en *El alma y las formas. Teoría de la novela*, México, Grijalbo, 1985, p. 25.

Escribir sobre la ciudad supone pensarla; sin embargo, ésta es, desde un inicio, “una empresa destinada al fracaso”:¹¹² pensar la ciudad es imposible. Si esto es cierto, ¿cuál es, entonces, el punto del ensayo? ¿Cuál es el objetivo de intentar pensar e interpretar el espacio? ¿Acaso es en el fracaso donde radica el valor mismo del texto? “No fiarse del fracaso sería añorar el éxito”,¹¹³ diría Blanchot, escribir sobre la ciudad implica reconocer que no importa realmente el destino, pues se escribe a pesar de éste. La ciudad se concibe entonces como un objeto al que de antemano es imposible abarcar en la reflexión, por lo que el ensayo sólo podrá pensarla parcialmente, mediante un solo eje de los múltiples posibles: la ensayista.

Ella piensa y escribe sobre la ciudad afirmando de antemano que fracasará en el intento. En el proceso de reflexión se asume el fracaso como característica de la escritura, y por lo tanto del pensar mismo, si consideramos, como ya se dijo, que la reflexión y la escritura van a la par en el texto. Sus ensayos son parciales, subjetivos, provisionales, *papeles falsos* contruidos desde la inviabilidad de escribir sobre el mundo, interpretaciones plausibles de la inconcebible totalidad:

El ensayo piensa discontinuamente, como la realidad es discontinua, y encuentra su unidad a través de las rupturas no intentando tajarlas. La armonía del orden lógico engaña acerca del antagonismo de aquello a que se ha impuesto ese orden. La discontinuidad es esencial al ensayo...¹¹⁴

Verdad en construcción, el ensayo es un texto abierto, inconcluso, y en este caso fracasado. Pero el fracaso no tiene por qué implicar algo negativo, y por lo tanto la ensayista escribe sobre la ciudad, no sobreponiéndose al fracaso, sino aceptándolo como una característica no sólo del quehacer nombrador escritural, sino, tal vez, de nuestra primera relación con el

¹¹² Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 30.

¹¹³ Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1987, p. 18.

¹¹⁴ T.W. Adorno, *op. cit.*, p. 27.

mundo: “Aprender a hablar es darse cuenta, poco a poco, de que no podemos decir nada sobre nada.”¹¹⁵

Luiselli piensa su propia herramienta de trabajo: el lenguaje, y lo compara con el objeto de sus reflexiones: la urbe, “pues una definición del lenguaje es siempre, implícita o explícitamente, una definición de los seres humanos en el mundo.”¹¹⁶ La ensayista habla primero del aprendizaje de la lengua materna, aunque lo hace más como una condena que como la posibilidad de acceso a la realidad:

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.¹¹⁷

Más adelante el ensayo se orienta hacia la cuestión de adquirir una segunda lengua, y de cómo ésta se convierte no “en una escalera sino siempre [en] una escama pesada sobre los labios.”¹¹⁸ Sin embargo, lo más importante aquí es la comparación que la autora establece entre la ciudad y el lenguaje, pues es a partir de esta comparación que logra aproximar la inmensidad de la ciudad a la *insignificancia* del sujeto *entre la multitud*:

Wittgenstein imaginaba el lenguaje como una gran ciudad en perpetua construcción. Como las ciudades, el lenguaje tenía barrios modernos, espacio 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 del temblor.¹¹⁹

Pensar la ciudad en diálogo con Wittgenstein, aunque se disienta finalmente de sus afirmaciones, le permite construir su propio sentido del mundo. La ciudad de México debe pensarse en su particularidad, en su historia. Para comprenderla es preciso retomar siempre

¹¹⁵ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 65.

¹¹⁶ Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2009, p. 30.

¹¹⁷ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 63.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 66.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 70.

su contexto; Luiselli lo ha hecho con los mapas, con su recorrido por la mapoteca que rememora la fundación de la ciudad monstruo. Ahora afirma que hay que pensarla a partir del temblor: del temblor del 85, claro está, que cimbró la ciudad como nunca antes:

El sonido de los desplomes, las imágenes de los derrumbes, las poses fantásticas de los edificios al reducirse abruptamente a escombros. Paulatinamente, en un lapso de dos o tres horas, los habitantes de la ciudad se asomaron a la dimensión de lo ocurrido, los hoteles y condominios en tierra, las escuelas y los hospitales desvencijados, la precipitación del gran edificio de Tlatelolco, las miles y miles de víctimas, la respuesta masiva ante el desastre. Se implantan, con reiteración orgánica, los términos que en los casos extremos cubren las dos funciones: descripción y síntesis, evaluación y pena: Tragedia, bombardeo, catástrofe, vocablos que, en primera instancia, son declaraciones de impotencia ante las fuerzas naturales, pesadumbre que al magnificarse se precisa, relatos que ya no necesitan extenderse.¹²⁰

Pero el movimiento telúrico evocado en el ensayo nos remite también a la caída de Tenochtitlán, a las guerras del siglo XIX, al 2 de octubre –¡no se olvida!– de 1968... La amenaza constante para pensar la ciudad y su destrucción impredecible.

La urbe como el eco de un temblor que se perpetúa en el tiempo, destruyendo el espacio. Es así como se constituye como la inminente destrucción de todo por las fuerzas de la naturaleza, que son irremediamente superiores a cualquier construcción edificada por el hombre. La ciudad es entonces destrucción continua, un temblor amenazante, la desestabilidad, el movimiento eterno; y lo es también el lenguaje con el que la nombramos: transformación, desplazamiento, cambio. Ambos: ciudad y lenguaje, son elementos esenciales de estos textos, lo que nos lleva a preguntarnos: ¿en qué los convierte esta particularidad? ¿Cuáles son los alcances de estos ensayos, sus posibilidades de establecerse? Sin duda el fracaso, la pérdida, la incapacidad de aprehender el mundo aparecen de pronto frente al panorama expuesto, y a pesar de esto, los ensayos existen como interpretaciones posibles. No son intemporales o inalterables, van perdiendo algunas cosas en el camino, en las lecturas, pero también van ganando otras. El lenguaje y la ciudad

¹²⁰ Carlos Monsiváis, “No sin nosotros”. *Los días del terremoto 1985 -2005*, México, Era, 2005, pp. 50-51.

se reinventan en el temblor y la amenaza que destruye-construye nuevos sentidos, nuevas lecturas del texto-mundo:

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.¹²¹

La escritura se piensa entonces como destrucción: huecos y vacíos que van quedando en la incesante búsqueda. Luiselli parte de los mapas para llegar a la escritura, y entonces piensa su propio quehacer en el mundo: “Escribir: taladrar paredes, romper ventanas, dinamitar edificios. Excavaciones profundas para encontrar –¿encontrar qué?–, no encontrar nada.”¹²²

La destrucción se apodera de todo: el mundo tangible e intangible es destrucción infinita, destrucción en proceso, *paraíso en obras*, por ello sólo es posible pensar la ciudad de manera fragmentaria. Pero estos fragmentos no tienen por qué remitir a perímetros espaciales delimitados en los planos urbanos. La ciudad es todo lo que contiene, y el ensayista extrae de ese todo elementos esenciales que le permiten tematizar la ciudad para pensarla desde su condición autodestructiva. Los ensayos aquí analizados recurren a temas que giran en torno a la catástrofe –son el pasado, el presente y el futuro del desastre urbano–, por lo que conforman un modelo temático que vislumbra, por momentos, la totalidad del *paraíso*. El tiempo, el movimiento, el agua y la ruina como ejes para pensarlo todo. Los temas guiarán la reflexión, aunque ésta por momentos se aleje y luego retorne con nuevos elementos para seguir pensando el espacio urbano.

¹²¹ *Ibid.*, p. 67.

¹²² *Ibid.*, p. 79.

Tematizar las ciudades

Entiendo tematizar, en este caso, como el reconsiderar ciertos elementos constitutivos de la «realidad» urbana, y colocarlos en el centro del discurso. Esto con el fin de construir un eje rector que guíe la interpretación que el texto construye. El carácter avasallante de la ciudad y el mismo carácter interpretativo del ensayo demandan del texto la fragmentarización del objeto de sus reflexiones, y esta fragmentación –arbitraria– selecciona rasgos parciales donde el ensayo pueda «hacer brillar la totalidad»:

Ni siquiera en el modo de presentación puede el ensayo actuar como si hubiera deducido el objeto y no quedara nada más que decir. A su forma le es inmanente su propia relativización: tiene que estructurarse como si pudiera interrumpirse en cualquier momento. Piensa en fragmento lo mismo que la realidad es fragmentaria, y encuentra su unidad a través de los fragmentos, no pegándolos. La sintonía del orden lógico engaña sobre la esencia antagonista de aquello a lo que se le ha impuesto. La discontinuidad es esencial al ensayo, su asunto es siempre un conflicto.¹²³

Al tematizar la ciudad, el ensayista recoge categorías previamente establecidas para pensarla y las reformula, dotando de un orden nuevo al mundo, pues de acuerdo a Lukács, “el ensayo habla siempre de algo que tiene ya forma, o a lo sumo de algo ya sido; le es, pues, esencial el no sacar cosas nuevas de una nada vacía, sino sólo ordenar de modo nuevo cosas que ya en algún momento han sido vivas.”¹²⁴

El tiempo, el movimiento, el agua y la ruina se convierten en los ensayos de estos autores en temas rectores de su pensamiento. El tiempo y el movimiento en la ciudad se relacionan a partir de la posibilidad de desplazamiento de los habitantes, pero también desde la transformación del espacio urbano que se mueve entre las capas de historia, donde su pasado líquido convive con las ruinas del presente. Los cuatro temas rectores son a su vez temas de otros textos –desde Simmel hasta Monsiváis– que se han dedicado a pensar

¹²³ Th. W. Adorno, *op. cit.*, p. 26.

¹²⁴ George Lukács, *op. cit.*, p. 28.

las ciudades, por lo que los ensayistas establecen un diálogo implícito con esos textos, a la par que (re)configuran el significado de los conceptos tematizados y el orden que éstos ocupan en la ciudad tanto real como imaginada.

Tiempo

La ciudad se piensa como multiplicidad, contradiciendo la tendencia a la homogenización del espacio; la capital comprende múltiples espacios producidos en épocas distintas que conviven, a veces por accidente y otras de forma deliberada. La ciudad es –como se menciona más arriba a propósito de la memoria– todos sus espacios, todas sus épocas.¹²⁵

Determinada por su pasado, pero a la vez sujeta a él como si persistiera, los tiempos de la ciudad se mezclan y conviven en el presente, mezclando culturas, usos y destinos:

En un sitio donde la corteza terrestre responde al pasado primigenio, ignorado por la superficie, no es de extrañar que las temporalidades se crucen. La Plaza de las Tres Culturas combina con pintoresquismo de tarjeta postal el México indígena, español y moderno; una ciudadela azteca, un convento colonial y la torre de vidrio y mármol de la Secretaría de Relaciones exteriores.¹²⁶

El ensayista evoca la Plaza de las Tres Culturas porque ella es la representación ideal de una ciudad que es una y muchas al mismo tiempo; sin embargo, las mezclas están presentes en todos lados. «Mezclas invisibles» que Villoro nombra para pensar la ciudad, y al hacerlo las hace evidentes, mostrando con su ensayo la heterogeneidad en que conviven los tiempos del presente urbano:

Las mezclas invisibles son más inquietantes. En la calle República del Salvador, los edificios son virreinales, pero la multitud y los comercios sugieren el abigarrado ambiente de Taiwan. Se trata del bastión de refacciones eléctricas, la zona donde las pilas y el

¹²⁵ No hay *un* espacio social, sino varios espacios sociales e incluso podríamos decir que una multiplicidad ilimitada; el término «espacio social» denota un conjunto innumerable. En el curso del crecimiento y desarrollo ningún espacio llega a desaparecer: lo mundial no abole lo local. No se trata de una consecuencia de la ley del desarrollo desigual, sino una ley propia. El entrecruzamiento de los espacios sociales es una ley. [...] Así pues, el espacio social y, sobre todo, el espacio urbano emergen en toda su diversidad, comparable a la de una estructura laminada (como la de las milhojas) mucho más que a la homogeneidad isotópica del espacio matemático clásico.” Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, p. 142.

¹²⁶ Juan Villoro, “El eterno retorno a la mujer barbuda”, p. 28.

software salen más baratos. En este caso la tercera cultura está sumergida: bajo el asfalto de República del Salvador yace el juego de pelota de los aztecas.¹²⁷

La ciudad es una mezcla de tiempos e historias: su pasado colonial, su presente caótico y su futuro apocalíptico “se funden en un solo desastre”.¹²⁸ De pronto, el tiempo del ensayo, que suponemos es también el de la ciudad, se asemeja más a los juegos temporales de la literatura fantástica, que al tiempo medible de relojes exactos. Al leer el texto de Villoro no podemos pasar por alto la clara relación que establece, por sus apreciaciones espacio-temporales, con cuentos como *La noche boca arriba* de Julio Cortázar, en los que el personaje principal se debate entre dos sueños/realidades temporales que, a lo largo de la narración, conviven imantados por su existencia, pues cosas similares le ocurren en ambos mundos: el moderno y el prehispánico se cruzan y mezclan en el paralelismo temporal de los hechos.

Sin embargo, y a pesar de que “el mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal, el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo”¹²⁹, el tiempo del relato siempre es un tiempo ficticio: moldeable a conveniencia de la historia. En cambio, el tiempo de la ciudad debiera suponer un instrumento especial de medición, “el reloj, así como una unidad convencional, la hora. [...] Aunque el reloj implica una ideología, sirve para transformar el tiempo cíclico de los días y las horas en el tiempo lineal homogéneo; permite evaluar ese tiempo homogéneo en dinero.”¹³⁰ ¿Qué sucede entonces en la ciudad de México?

¹²⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 43.

¹²⁹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI, 2003. p. 39.

¹³⁰ Henri Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, Ciudad de México FCE, 1983, p. 33.

“El tiempo se distingue, pero no se separa del espacio”;¹³¹ por lo tanto las mezclas espaciales de la ciudad son también mezclas temporales que desafían las leyes de lo *real* para instaurarse en plano de lo fantástico. El tiempo y el espacio son, finalmente, indisolubles. Esta característica de la “realidad” le otorga al espacio producido en los textos una condición intrínseca; la ciudad en el ensayo se piensa como un “cronotopo artístico literario” donde

tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales de un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo [...]. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo.¹³²

La ciudad se piensa entonces como un espacio fuera de lo que en la *realidad* entendemos como posible –la ciudad es toda su existencia en un mismo presente. En éste es posible saltar entre tiempos y espacios, ir cambiando de épocas, tal como lo hace el personaje de Cortázar que va saltando entre mundos paralelos donde las cosas son también otra cosa; donde las casualidades no existen y las causalidades crean esas realidades fantásticas.¹³³ La ciudad es de pronto el espacio y el tiempo de lo inaudito.

Movimiento

Pensar la ciudad implica tanto pensar el espacio como lo que en éste acontece, pues la ciudad no es sólo el espacio físico, sino sus prácticas sociales: habitantes, acontecimientos, etc.¹³⁴ En el ensayo “La velocidad *á veló*”, Luiselli hace un retrato de la velocidad y la

¹³¹ Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, p. 222.

¹³² Mijail Bajtin “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”, en *Teoría y estética de la novela*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2011, pp. 237 – 238.

¹³³ Julio Cortázar y Omar Prego, *La fascinación de las palabras*, Buenos Aires, Alfaguara, 1997, p. 53.

¹³⁴ “La ciudad no puede ser comprendida ni como un ‘vacío’, un escenario de las prácticas sociales (a la manera de la sociología urbana), ni como un ‘modelo’ maqueta jerárquica del pensamiento proyectual (a la manera urbanística), sino como un espacio heterogéneo, socialmente producido por una trama de relaciones,

movilidad de la urbe. Podría parecer un tanto paradójico fijar el movimiento con el lenguaje; sin embargo, es la experiencia de dicho movimiento la que se transmite, no sólo como representación de la ciudad (esto no tendría por qué ser nuevo, ya que la velocidad y el movimiento son una constante en la representaciones urbanas desde la revolución industrial), sino que la ensayista lleva a cabo un proceso de reflexión y (re)interpretación del movimiento, y propone una alternativa para habitar el monstruo urbano. A partir de la descripción y la narración del movimiento, Luiselli dota de vida el espacio literario. El texto se llena de habitantes, de recorridos y relaciones, que lo temporalizan, lo transforman. La existencia se define a partir de la ocupación del espacio. Sin embargo, no todas las dinámicas de ocupación son las mismas: inmersos en la velocidad hemos dejado de experimentar, pues envueltos en el devenir nos amoldamos al ritmo anestésico de las ciudades. Luiselli plantea que, exceptuando el ámbito de la imaginación, hemos perdido la libertad del paseo, del ritmo propio, de la ocupación espacial. Pareciera que no estamos y no somos en un solo sitio; existimos sólo en el movimiento, pero éste está determinado por factores externos a nosotros. No somos libres. Ese movimiento condicionado por las mismas dinámicas de la ciudad se narra con un dejo de nostalgia, pues ya no es posible vivir, pero tampoco admirar las ciudades de la misma forma. No hay tiempo ni espacio para la contemplación despreocupada, todos tienen algo que hacer, todos deben ir a alguna parte:

El peatón defeño ha de machar al ritmo de la ciudad y demostrar la misma intención unívoca de los demás transeúntes.¹³⁵ Cualquier modulación de su paso lo convierte en un

materialización compleja de la cambiante textura de las prácticas sociales.” Adrián Gorelik, “Imaginaros urbanos e imaginación urbana. Para un recorrido por los lugares comunes de los estudios culturales urbanos”, *Bifurcaciones*, [online], núm. 1 (verano 2004), p. 6. www.bifurcaciones.cl/001/Gorelik.htm

¹³⁵ En *Radiografía de la Pampa* Ezequiel Martínez Estrada habla de la calle Florida como una fachada de la ciudad y del transeúnte que se pasea sin destino, en un ambiente único de sociabilidad que la calle le otorga. Si bien es inevitable señalar que el paseo del que habla Martínez Estrada se ha disuelto en los impulsos de la velocidad, creo que ambos ensayos se relacionan no sólo a partir de esta oposición sino de una semejanza fundamental: la ciudad le impone su ritmo al mundo. El cuerpo produce el espacio, pero éste adquiere cierta autonomía que le permite definir su «destino»: “Florida es un estado de ánimo, como un templo o un lugar

blanco de sospecha. 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.¹³⁶

¿Qué es la velocidad del paseo?¹³⁷ ¿Qué se hace a esa velocidad? ¿Por qué ya no tenemos derecho a ella? La ciudad es de pronto la acumulación de paseos imposibles; se ha instalado en ella el tránsito permanente, y con éste “una simulación vivida, gestual –el paseo, el vagabundeo–, de lo que fue una actividad urbana de encuentro, de movimiento entre existencias concretas.”¹³⁸

En apartados anteriores hemos analizado cómo los ensayistas dialogan con Walter Benjamin para mostrar que las estrategias que él planteó para conocer la ciudad ya no son operativas, pues las ciudades se piensan como irreconocibles, inabarcables, etc.; sin embargo, esta afirmación parece contradecir las ideas del urbanismo reformista que en lugar de plantear nuevos espacios urbanos, propone intervenir los ya existentes en un afán estético transformador. El nuevo urbanismo utiliza el efecto fachada para intervenir las ciudades: éste consiste en conservar los rasgos aparentes de la cara exterior de la vivienda, aunque detrás se construya un edificio moderno y funcional que responda a las *necesidades* del habitante urbano. “Ya nada existe, pero todo se parece, más real que el mismo natural, desembarazado de todas las fragilidades e imperfecciones que el tiempo produce en la

histórico. En su interior sólo se puede pensar de cierto modo, ver de cierto modo; Florida nos presta su alma mientras estamos dentro. Se penetra a ella en determinada disposición de ánimo, y hay días oscuros, evidentes, en que no podríamos transitarla sin cargo de conciencia. Tiene una personalidad muy fuerte, esa calle, porque es un templo, un rito, un dogma. Se camina más lentamente allí que por otras partes; el pensamiento se modera, reflexionando con altura, abandona los pequeños cuidados a la divinidad y sufre todas las influencias peripatéticas.” Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*, edición crítica, Leo Pollman, coord., España, Archivos, 1991, p. 157.

¹³⁶ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p.39

¹³⁷ “El paseo ordena, para el sujeto, el caos de la ciudad, estableciendo articulaciones, junturas, puentes, entre espacios (y acontecimientos) desarticulados.” Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, FCE, 1989, p. 126.

¹³⁸ Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, p. 349.

piedra y el estuco.”¹³⁹ Sin embargo, esta estetización tampoco es inocente, la contemplación del espacio se plantea aquí únicamente en términos del consumo; utilizar el espacio de manera distinta se convierte entonces en una violación a las normas establecidas: “la prohibición es el reverso y la cobertura de la propiedad, de la apropiación negativa del espacio bajo el régimen de propiedad privada.”¹⁴⁰ Aunque el centro de la ciudad de México se llene de calles peatonales para pasear los domingos, éstas ya traen insertas la marcha de la ciudad y las dinámicas de consumo;¹⁴¹ la existencia del espacio y los habitantes se ha reducido a la lógica funcional del capitalismo.

La recreación controlada no nos hará libres:

El peatón defenso 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.¹⁴²

La mirada del habitante de la ciudad está condicionada por las dinámicas que la propia vida urbana genera. La ciudad se piensa como multiplicación de edificios que segmentan el paisaje. No hay horizonte posible, por eso sus habitantes sólo pueden contemplar lo que tienen “inmediatamente enfrente”. El transporte, ya sea público o privado, se ha convertido en una cápsula desde la cual contemplamos la publicidad, los anuncios espectaculares.¹⁴³ El

¹³⁹ Marc Augé, *El tiempo en ruinas*, Barcelona, Gedisa, 2003, p. 150.

¹⁴⁰ Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, p. 305.

¹⁴¹ “El *urbanismo normal* opera como ideología manipuladora, disimulando bajo una disposición racional la alienante realidad de un espacio *homogéneo, fragmentado y jerarquizado*. Para ese urbanismo *normalizado y normativo*, la significación de la vida del hombre y de la ciudad, toda la existencia se reduce a mera *función*, al rigor *inhabitable*”, Emilio Martínez Gutiérrez, “Ciudad, espacio y cotidianidad en el pensamiento de Henri Lefebvre”, en Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, p. 44.

¹⁴² Valeria Luiselli, *op. cit.*, p.41.

¹⁴³ “La ciudad es primeramente una circulación, es un transporte, un recorrido, una movilidad, una oscilación, una vibración. De todas partes remite a todas partes y al afuera de sí misma; pero su afuera es cada vez menos la campiña en medio de la cual será colocada; es más bien el afuera indefinido de la ciudad misma que se

espacio condenado a la invisibilidad es automáticamente sometido al ámbito de la utilidad consumista, dejando de lado la simple producción de la vida: el automovilista “no huele, ni mira, ni está”, no vive. El tiempo y el espacio que ocupamos imponen ciertas dinámicas en nuestras formas de observar el mundo, y por lo tanto de interpretarlo. “Sumergidos en la vorágine de la vida”, en la velocidad de las transformaciones y las dinámicas de consumo, la posibilidad de detenernos a observar la ciudad nos es negada desde un principio, pues hemos perdido la libertad del ocio. El paseo es para el habitante de la ciudad algo desconocido, mientras que para los turistas está condicionado inevitablemente por el consumo. Sin embargo, aunque en su diálogo con Benjamin la ensayista descarte la posibilidad de apropiarse de la ciudad caminándola –algo con lo que muchos, además de Benjamin, parecen no estar de acuerdo, pienso en Michel de Certeau y su comparación entre lo que es «el caminar» a la ciudad y «la enunciación» a la lengua–,¹⁴⁴ esto no implica que debamos entregarnos a la imposibilidad y desolación. Con la misma inquietud que tenían los primeros exploradores de la ciudad moderna, Luiselli busca las posibilidades de

aleja y rururbaniza (como dicen los sociólogos), cada vez más a lo lejos. El tejido se extiende, se estira hasta tocar cada vez más otras ciudades, disolviendo sus distancias y sus individualidades.” Jean Luc Nancy, *La ciudad a lo lejos*, p. 38.

¹⁴⁴ “Una comparación con el acto de hablar permite llegar más lejos¹² y no quedarse tan sólo en la crítica de las representaciones gráficas, al intentar, sobre los bordes de la legibilidad, un más allá inaccesible. El acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación (el *speech act*) es a la lengua o a los enunciados realizados. Al nivel más elemental; hay en efecto una triple función “enunciativa”: es un proceso de *apropiación* del sistema topográfico por parte del peatón (del mismo modo que el locutor se apropia y asume la lengua); es una realización espacial del lugar (del mismo modo que el acto de habla es una realización sonora de la lengua); en fin, implica *relaciones* entre posiciones diferenciadas, es decir “contra- tos” pragmáticos bajo la forma de movimientos (del mismo modo que la enunciación verbal es “alocución”, “establece al otro delante” del locutor y pone en juego contratos entre locutores).¹⁴ El andar parece pues encontrar una primera definición como espacio de enunciación.” Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, pp. 109-110.

la mirada, y encuentra en el paseo en bicicleta una libertad nueva, que desafía las formas preestablecidas de ver el mundo:¹⁴⁵

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 de un 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.¹⁴⁶

El cómo vivimos la ciudad está determinado por la forma en que nos desplazamos en ella. En esta cita Luiselli muestra de manera formidable que la velocidad de nuestro movimiento impacta directamente en nuestra percepción del mundo, pues no es lo mismo viajar en bicicleta que en el metro elevado y mucho menos a pie o en auto; una observación detallada requiere cierta ubicación en el mundo. El espacio se nos revela desde lentes distintos.

En su ensayo “El olvido. Un itinerario urbano en México D.F.”, Villoro también dirige su mirada a la [im]posibilidad de trasladarse dentro de la urbe; y afirma que moverse por la ciudad es hoy un ejercicio más asociado con el tiempo que con el espacio. El ensayista piensa la ciudad a partir del movimiento, del tránsito de masas. Un tránsito torpe, lleno de obstáculos e incomodidades relacionadas con el hacinamiento, el caos, el desorden. Un tránsito que se opone al privilegio de la bicicleta de Luiselli, o más bien que explica por qué la bicicleta es el único medio de transporte capaz de otorgar a sus usuarios la libertad antes perdida.

El movimiento permanente es una imposición de la actualidad urbana. Nuevamente, en sintonía con Monsiváis, Villoro piensa la ciudad a partir de los medios de transporte que las habitantes utilizan para trasladarse, mientras van luchando por un “trozo de ciudad” que jamás les será concedido. Dirá Monsiváis,

¹⁴⁵ “Todo paisaje existe únicamente para la mirada que lo descubre. Presupone al menos la existencia de un testigo, de un observador. Además, esta presencia de la mirada, que produce el paisaje, presupone otras presencias, otros testigos u otros actores.” Marc Auge, *El tiempo en ruinas*, p. 85.

¹⁴⁶ Valeria Luiselli, *op. cit.*, pp. 41 – 42.

El Metro es la Ciudad... Casi al pie de la letra. Es la vida de todos atrapada en una sola gran vertiente, es la riqueza fisonómica, es el extravío en el laberinto de las emociones suprimidas o emitidas como descargas viscerales. Y es el horizonte de las profesiones y los oficios, de las orientaciones y las desorientaciones, de los empleos y los subempleos y los desempleos. Y es la Ciudad más palpable, la que se verifica a sí misma sin necesidad de la televisión. El Metro no es un rasgo de la ciudad, es, insisto, la megalópolis en su esplendor y alojada en sus ruinas, es la urbe que, mediante el simple impulso masivo, usa de pasillos y vagones para construir y destruir calles, avenidas, callejones multifamiliares, vecindades, plazas públicas, todo lo que reconoce el poder de cimentación de la gente.¹⁴⁷

Mientras tanto Villoro, desde un lugar de enunciación más privilegiado, habla de los automovilistas, de los usuarios del metro y microbuses que deben perpetuar el movimiento.

La consigna es no demorarse, ni establecerse, pues la máquina no se detiene. La vida y la ciudad se producen en el transporte, son el transporte. Pensar el movimiento para pensar el espacio urbano:

Surcar el DF es, en el mejor de los casos, una actividad para niños dormidos. Por desgracia, la mayoría de los viajeros dormitan en la forzada convivencia del microbús o el vagón del metro, y el resto lucha por un trozo de ciudad a bordo de un coche. Dos tribus inmensas se desplazan a diario, los sonámbulos y los insomnes. Cinco millones de pasajeros van aletargados en el metro y cinco millones sufren ataques de nervios en los automóviles.¹⁴⁸

Los usuarios de la ciudad viven en el cansancio. Sin posibilidad aparente de hacer algo distinto, recorren el espacio mas no lo ocupan, acostumbrados al ir y venir; lo más que llegan a habitar algunos es su automóvil: “La única manera de volver tolerable un recorrido agotador consiste en suponer que el auto no es un medio de transporte sino una vivienda.”¹⁴⁹ La ciudad no es para sus habitantes, o por lo menos no para todos, pues sólo “hay derecho al espacio a partir del momento en que ya no hay espacio para todos y a partir de que el espacio y el silencio son privilegio de algunos a expensas de los otros.”¹⁵⁰ La posibilidad de la ciudad como imposibilidad: la dialéctica del espacio urbano.

¹⁴⁷ Carlos Monsiváis, *Apocalipstick*, pp. 241-242.

¹⁴⁸ Villoro, “El olvido...”, p. 163.

¹⁴⁹ *Idem.*

¹⁵⁰ Jean Baudrillard, *La sociedad de consumo*, Madrid, Siglo XXI, 2009, p. 51.

Agua

La imagen de la ciudad es una imagen de lo incontenible, está desbordada; el espacio no tiene fronteras físicas reales, no se sabe dónde empieza ni dónde termina, la ciudad no es infinita y, sin embargo, no tiene límites. ¿Cómo pensar y describir un espacio sin límites?

La fragmentación, el tiempo, la analogía: concebir a la ciudad como una Gran Pera que, sin embargo, ha perdido su forma:

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.¹⁵¹

Las imágenes de la inmensidad de la ciudad, concebidas sólo a partir de una altura considerable que empodera al hombre diminuto en medio de la expansión, permiten no sólo compartir la experiencia vivida, donde la sensación de constituirse como divinidad se hace presente, sino producir y representar el espacio de la ciudad. Sin embargo, de acuerdo a Bachelard, “no es la dimensión lo que revela la intensidad de la imagen”,¹⁵² sino el carácter mismo de la inmensidad, puesto que “la contemplación de la grandeza determina una actitud tan especial, un estado del alma tan particular, que el ensueño pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de un infinito.”¹⁵³

Desde las alturas la ciudad es una reproducción a escala de sí misma, una Gran Pera, una imagen aprehensible de la inmensidad rescatada por la ensayista como única posibilidad de representación:

¹⁵¹ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 33.

¹⁵² Gaston Bachelard, *op. cit.*, 224.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 220.

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 manchas pesqueras.¹⁵⁴

El ensayo de Luiselli construye una imagen poética en la que “resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse. En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio. Procede de una *antología directa*”,¹⁵⁵ que condensa el pasado de la ciudad. La ciudad se piensa desde la imagen líquida que trae a presente el mito de grandeza: la mancha de agua que era el lago en medio de la tierra. “Vista desde las alturas”, dirá Villoro en su ensayo “El olvido. Un itinerario urbano en México D.F.”, “la ciudad de México es una mancha urbana.”¹⁵⁶ Pareciera que en esta imagen se conjugan la descripción de la ciudad, la producción de un espacio líquido indefinido y mutable, que toma la forma de su continente, pero que a la vez se desparrama como la pulpa que ha escapado de la Pera. No hay descripción detallada posible, sólo la mención del agua y los contornos inciertos que va adquiriendo:

También en un día claro, desde la ventanilla de un avión, la ciudad de México es casi comprensible –representación más sencilla de sí misma, a escala de la imaginación humana. Pero a medida que la nave se acerca a tierra, 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 fantasma¹⁵⁷ que se desborda.¹⁵⁸

El lago fantasma ya no existe físicamente, es invisible, intocable, pero su presencia no ha desaparecido, como si el presente no fuera una consecuencia progresiva temporal del

¹⁵⁴ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 34.

¹⁵⁵ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 8.

¹⁵⁶ Villoro, “El olvido...”, p. 169.

¹⁵⁷ Luiselli recurre a sustantivos que pertenecen a un mismo campo semántico, el campo semántico de los líquidos o del agua, con el fin de reiterar la condición líquida de urbe: «aguas grises, ola, lago fantasma, cuadrícula que flota». La ciudad es y será siempre agua, aunque ya no exista, aunque esté desértica. Entiendo campo semántico de acuerdo a Ipsen: “He creado el concepto de campo semántico para con él designar una relación del vocabulario, hasta ahora apenas tenida en cuenta, que no se basa, como los llamados grupos etimológicos, en relaciones morfológicas de la palabra, sino en la unión propia de los significados léxicos en una relación estrechamente articulada.” Ipsen *apud*. Marcos Martínez, “Definiciones del concepto campo en semántica: antes y después de la lexemática de E. Coseriu” *Odisea*, núm. 03 (2003), p. 104.

¹⁵⁸ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 34.

pasado, sino una serie de espacios o imágenes espaciales que se superponen en la memoria, y que deben ser explorados en el afán de comprender el mundo.¹⁵⁹ Las calles y avenidas son la imagen del pasado líquido de la ciudad, como si persistiera en su esencia, en el presente continuo del tiempo urbano: “la ciudad es tiempo presente, incluso su pasado puede ser vivido como presente. Lo que se conserva del pasado en ella queda incrustado en lo que ella muestra como pura actualidad.”¹⁶⁰ El presente del espacio¹⁶¹ es también el presente del texto que “deja inscrito en el papel el carácter perentorio, activo, eléctrico, de la indagación de sentido.”¹⁶²

El agua, o la falta de ésta, se convierte en una suerte de eje rector para tematizar y por lo tanto pensar la urbe. Tanto en Luiselli como en Villoro aparece el agua del pasado que atrapa a la ciudad en su condición primigenia:

Los aztecas fundaron su capital en un islote y ganaron terreno al agua. Los conquistadores españoles, que habían hecho la guerra de Italia no vacilaron en comparar Tenochtitlán con Venecia. La ciudad fue secada durante siglos y las calles surgieron del lecho de los ríos.¹⁶³

¹⁵⁹ “Precisamente, se trata de la puesta en acto de la idea de la ciudad como jeroglífico, como palimpsesto, cuyas claves deben buscarse en las capas de tiempo grabado en las piedras, como un ejercicio de estratigrafía cultural. Ya no es sólo la mirada del extranjero, sino la del arqueólogo de su propio presente, que para comprender se obliga a restituir la artificialidad y la contingencia, la distancia que permite concebir la ciudad como construcción cultural y la historia como el territorio de una lucha para mantener vivida la memoria de sus conflictos.” Adrián Gorelik, “Historia de la ciudad e historia intelectual”, en *Prismas. Revista de historia intelectual*, núm. 3 (1999), p. 219.

¹⁶⁰ Beatriz Sarlo, *La ciudad vista*, p. 148.

¹⁶¹ “El espacio siempre es, hoy como ayer, un espacio presente, dado como un todo inmediato, con sus vínculos y conexiones en actualidad. De tal suerte que la producción y el producto se presentan como dos aspectos inseparables y no como dos representaciones disociables.” Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, p. 96.

¹⁶² Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, p. 62.

¹⁶³ Véase Alfonso Reyes, “Visión de Anáhuac”. En el ensayo de Reyes el agua en el Valle de México es un punto nodal para sus reflexiones: “La tierra de Anáhuac apenas reviste feracidad a la vecindad de los lagos. Pero, a través de los siglos, el hombre conseguirá desecar sus aguas, trabajando como castor; y los colonos devastarán los bosques que rodean la morada humana, devolviendo al valle su carácter propio y terrible: —En la tierra salitrosa y hostil, destacadas profundamente, erizan sus garfios las garras vegetales, defendiéndose de la seca. Abarca la desecación del valle desde el año de 1449 hasta el año de 1900. Tres razas han trabajado en ella, y casi tres civilizaciones —que poco hay de común entre el organismo virreinal y la prodigiosa ficción política que nos dio treinta años de paz augusta—. Tres regímenes monárquicos, divididos por paréntesis de anarquía, son aquí ejemplo de cómo crece y se corrige la obra del Estado, ante las mismas amenazas de la naturaleza y la misma tierra que cavar. De Nezahualcōyotl al segundo Luis de Velasco, y de éste a Porfirio Díaz, parece correr la consigna de secar la tierra.” Alfonso Reyes, “Visión de Anáhuac”, en *Visión de*

El antiguo lago se redujo a la reserva de Xochimilco en las afueras, los canales donde los turistas de hoy tienen el dudoso privilegio de navegar por aguas pantanosas mientras escuchan el estruendo de los mariachis.¹⁶⁴

Pero en Villoro encontramos también el agua del presente: “La memoria del agua establece un vínculo con sus orígenes. Desde el punto de vista sismológico aún estamos en una cuenca navegable: nuestros coches viajan sobre un *lago implícito*.”¹⁶⁵ El agua surge de pronto para dictar el futuro, la realidad material de la ciudad se ve opacada por su verdadera identidad, por su esencia: la ciudad líquida se impone a las construcciones, al drenaje, al entubamiento:

Incluso la corteza terrestre confunde las épocas con inestable actitud. El terremoto de 1985 desconcertó a los expertos porque el subsuelo se movió como si ignorara las leyes de la física. Después de seis años de estudiar el enigma, el sismólogo Cinna Lomnitz llegó a la siguiente conclusión: en la mañana del 19 de septiembre de 1985, la ciudad de México fue un lago, las ondas sísmicas se desplazaron como olas.¹⁶⁶

Esta transformación líquida de la ciudad construye un espacio que se disuelve, una ciudad–lago que, frente al espacio real, tal vez logre alcanzar la legibilidad:

Hay una relación entre el camino y el agua, y sabemos bien que las ciudades que ofrecen mayor resistencia a la significación y que por lo demás presentan con frecuencia dificultades de adaptación para sus habitantes son precisamente las ciudades que no tienen costa marítima, plano acuático, sin lago, sin río, sin curso de agua, todas estas ciudades presentan dificultades de vida, de legibilidad.¹⁶⁷

Como el templo enterrado debajo de la catedral, las imágenes de la ciudad se sobrepone unas a otras para construir la memoria visual de su existencia. Las calles transformadas en agua son un producto del ensueño y la imaginación del ensayista, que con el lenguaje construye espacios de representación donde “la producción y el producto se presentan como

Anáhuac y otros textos, presentación Sergio Pitol, prólogo Manuel Sol, 1ª ed., Xalapa, Universidad Veracruzana, p. 33.

¹⁶⁴ Villoro., “El eterno retorno a la mujer barbuda”, pp. 27 – 28.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 27.

¹⁶⁷ Roland Barthes, “Semiología y urbanismo” en *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 265.

dos aspectos inseparables”,¹⁶⁸ pues al recuperar la memoria cultural de la ciudad lo que hace es mostrar las huellas e inscripciones que ha dejado el pasado en el espacio. Luiselli imagina a partir de la impresión de la inmensidad y crea, en el texto, una imagen poética que colma su deseo de rebuscar el pasado, y satisface, de cierta manera, esa incesante pesquisa de una memoria que no ha logrado encontrar en su recorrido. Ni los mapas ni el diálogo han colmado la curiosidad: sólo la imaginación ha logrado conjuntar su afán de aprehensión del espacio con la memoria colectiva que posibilita su existencia. El espacio también es la producción no material de éste, pensamientos e imaginarios que deben reactivarse a través de la re-imaginación de los lugares: “Toda memoria tiene que re-imaginarse. Tenemos en la memoria microfilms que sólo pueden ser leídos si reciben la luz viva de la imaginación.”¹⁶⁹ Pensar la ciudad implica también imaginarla, desde el pasado, desde las alturas, desde cualquier sitio en el que el ensayista se coloque para ejercer su oficio de creador de sentidos.

Ruinas

Pensar la ciudad a partir su composición espacial, reflexionar sobre la ruina para entender la esencia del mundo urbano. *Paraíso en obras* es el título del ensayo VI del libro de Valeria Luiselli. Pero, ¿qué es un paraíso en obras?¹⁷⁰ ¿Qué nos dice esta imagen de la ciudad? ¿Cómo la describe? Una paradoja que reafirma su carácter indefinible; no es posible pensar que la perfección del paraíso se encuentre en plena construcción, pues, si es así, el espacio descrito se convierte automáticamente en un estadio previo al paraíso. La

¹⁶⁸ Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, p. 96.

¹⁶⁹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 212.

¹⁷⁰ “Al igual que las ruinas, las obras de construcción tienen múltiples pasados, pasados indefinidos que superan con mucho los recuerdos de la víspera, pero que, a diferencia de las ruinas recuperadas por el turismo, escapan al presente de la restauración y de la transformación en espectáculo: desde luego, no escapan por mucho tiempo a esto, pero al menos seguirán estimulando la imaginación mientras existan, mientras puedan suscitar un sentimiento de espera.” Marc Augé, *op. cit.*, p. 107.

ciudad se piensa es justamente como ese estadio previo de la modernidad: la promesa de un paraíso. Aunque hoy sea, tal vez, sólo un espacio mundano en el que luchamos por la supervivencia, pues la vida está, sin duda, en otra parte. De cualquier manera la contradicción dentro de la imagen logra captar su esencia: un paraíso en obras, lo inacabado, lo inconcluso, la ruina.

La construcción de la ruina para pensar la ciudad se hace evidente en la descripción de un sitio específico: un edificio situado en un barrio de moda. La colonia Roma, que es una de las colonias que más ha sufrido procesos de gentrificación¹⁷¹ y aburguesamiento, aún conserva en sus calles edificios que no lograron resistir el terremoto del 85,¹⁷² construcciones en ruinas que no sólo reactualizan el pasado sino denuncian el incumplimiento de reconstrucción, demolición o de cualquier otra promesa que se haya hecho en ese entonces: “A unas cuabras de mi casa hay un edificio en ruinas, mausoleo de televisiones, maletas, teléfonos, libros, periódicos, muñecas, familias.”¹⁷³ Escombros, basura, objetos inservibles, ruinas en medio de la colonia, que no corresponden a la lógica del consumo. Las ruinas, de acuerdo con Marc Augé, nos permiten entrever la existencia de un tiempo distinto al tiempo histórico de los libros escolares o al eterno presente del

¹⁷¹ “La gentrificación es un producto estructural de los mercados de suelo y vivienda. El capital fluye allí donde la tasa de retorno es mayor; el movimiento del capital hacia los suburbios, junto con la continua desvalorización del capital de las zonas urbanas deprimidas, produce eventualmente una diferencia potencial de renta. Cuando esta diferencia es lo suficientemente amplia, la remodelación (o, en este contexto, el nuevo desarrollo) puede comenzar a desafiar las tasas de retorno disponibles en otros lugares, y el capital vuelve. Es cierto que la gentrificación constituye un movimiento de regreso a la ciudad, pero un movimiento de regreso a la ciudad por parte del capital más que de la gente.” Neil Smith, *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación*, Madrid, Traficantes de sueños, 2012, pp. 130 – 131.

¹⁷² “Una por una se localizan las zonas más afectadas. La colonia Roma es, según todos los testimonios, “perímetro del bombardeo”. Cables caídos, edificios cuarteados o derrumbados, personas a la deriva, ambulancias, soldados, vallas de scouts y policías, familiares en plena angustia, la danza casi imperceptible de las linternas de mano. En el Hotel Regis los bomberos son nuevamente heroicos y combaten durante tres días el incendio, sin darse reposo, valientes, estoicos. Los signos de la catástrofe se prodigan: humo, sirenas, llamadas de auxilio, convocatorias al trabajo urgente.” Carlos Monsiváis, *No sin nosotros. Los días del terremoto 1985-2005*, p. 60

¹⁷³ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 67.

mundo-espectáculo: un tiempo puro del que tomamos conciencia en la contemplación. En medio de la urbanización y la violencia, de la saturación de símbolos y mensajes, las ruinas se convierten de pronto en señales de vida que posibilitan al individuo comprender la propia duración de su existencia. “Lo que nos cautiva de las ruinas”, dice Augé “es su aptitud para hacernos percibir el tiempo sin resumir la historia ni liquidarla con la ilusión del conocimiento o de la belleza, su aptitud para adoptar la forma de una obra de arte, de un recuerdo sin pasado.”¹⁷⁴ El edificio que describe Luiselli aparece en el texto como una víctima más de la destrucción; sin embargo, a diferencia de muchos otros, el inmueble se opone a la transformación, a la expulsión de sus habitantes, al despojo: desea permanecer suspendido en el tiempo de la ruina como símbolo de rebeldía.

Pronto el edificio será destruido junto con muchos otros de aquellos años; algo nuevo se construirá sobre las ruinas, y las familias restantes serán expulsadas a otros espacios “adecuados” para ellos. La representación espacial de las ruinas que ha dejado el terremoto permite a la ensayista no sólo mostrar la destrucción y renovación perpetua del espacio urbano, sino la posibilidad de producir un algo distinto. El edificio caerá y se levantará encima algo nuevo, o tal vez se conserve el exterior en un afán por preservar la historia; no importa, pues “ningún espacio llega a desaparecer por completo, ninguno es abolido sin dejar rastro”: los lugares se componen de múltiples capas superpuestas que “reanudan y reorganizan todo lo que les precede”.¹⁷⁵

El edificio es un mausoleo, un panteón, una tumba, y la ciudad el espacio de acumulación de cosas muertas, de objetos inútiles. ¿Qué posibilidades espaciales nos otorga entonces esta ciudad repleta de basura? Pues, si bien el edificio en ruinas abre el camino a

¹⁷⁴ Marc Augé, *op. cit.*, p. 156.

¹⁷⁵ Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, 212.

la producción, el problema radica en qué espacio habrá de producirse, para quién, para qué. La ensayista señala claramente este problema al citar el letrero que corona al edificio: “Estamos en proceso de”. ¿En proceso de qué? ¿De demolición, rehabilitación, destrucción (inevitable)? Siguiendo los principios actuales del urbanismo: disolución, fragmentación y privatización,¹⁷⁶ seguramente será lo primero; sin embargo, la ironía del letrero se hace visible en el ensayo, y esto permite pensar una dinámica de producción espacial distinta a la esperada: *Estamos en proceso de...* destruirlo todo, cambiar el mundo, ser astronautas... cualquier cosa es posible.

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.¹⁷⁷

¿Un montón de cascajo coronado con una bandera será acaso una metáfora de la ciudad? La selva de asfalto en ruinas, pero en proceso de ser algo que desconocemos. Sólo la bandera le da centralidad, igual que la enorme bandera del Zócalo que podría concebirse como el «ombligo» de nuestro mundo ciudadano. La ciudad no es en estos momentos muy distinta a la colección de objetos inútiles, el montón de cascajo y la basura electoral, que Luiselli amablemente llama “propaganda política”.

Este espacio de escombros y destrozos aparece también en el texto de Villoro, “El olvido...”:

¹⁷⁶ “La ciudad actual sufre un triple proceso negativo: disolución, fragmentación y privatización. Disolución por difusión de la urbanización desigual y el debilitamiento o especialización de los centros. Fragmentación por la exasperación de algunos supuestos funcionalistas: la combinación de un capitalismo desregulado con la lógica sectorial de las administraciones públicas produce la multiplicación de elementos dispersos y monovalentes en un territorio cortado por las vías de comunicación. [...] Y privatización con la generalización de guetos según clases sociales desde los condominios de lujo hasta las *favelas* o similares y la sustitución de las calles, las plazas y los mercados por los centros comerciales.” Jordi Borja y Zaia Muxi, *op. cit.*, pp. 30-31.

¹⁷⁷ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 67.

... vista desde la cercanía más próxima [la ciudad] es un muestrario de destrozos. Ciudad sin forma, encuentra sentido en la deformación del uso. Alguien deja una marca, una herida elocuente: el aparato descompuesto, el cristal resquebrajado, la piedra pintada de amarillo, la fila de botellas vacías encajadas en varillas de azotea, los detritus que adornan.¹⁷⁸

Esto nos hace pensar que la ruina, más que un lugar común, es el detonante de las reflexiones de los ensayistas, de su incesante búsqueda de sentido entre los escombros.

Los nombres de los perros en el ensayo de Luiselli se articulan con los emblemas de nuestra ciudad: las ponchaduras a causa de los baches que inundan las calles, y López Obrador, el Jefe de Gobierno que *haría todo de manera distinta*. La ciudad también está “en proceso de...” ¿De qué? ¡Quién sabe!: “Las ciudades como nuestros cuerpos, como el lenguaje, están en obras de destrucción.”¹⁷⁹ No es casual que Villoro apele al mismo tópico de la destrucción y la ruina para pensar la capital. En este caso la ciudad es una ruina perpetua que va dejando en el aire los restos de lo que alguna vez fue:

Territorio del desgaste, edificado sobre ruinas, para producir más ruinas, la ciudad de México no acaba de ser demolida en gran ciudad. En todas partes surge el estruendo del taladro o la picota; la mayoría de las veces, resulta imposible saber si se edifica o se destruye. En el aire vuelan crepúsculos de cal, trozos leves de los que fueron casas, columnas, vecindades.¹⁸⁰

Ambos ensayistas resaltan el carácter procesual de la ciudad; espacio en producción continua, no llegaremos nunca a ver el paraíso. El futuro no podrá ser muy diferente, el sino de la ciudad es que ha de hacerse a perpetuidad, y aun así aquí estamos, esperando el progreso que debió llegar hace varias décadas, acumulando espacio, acumulando ruinas, acumulando objetos, pues “vivimos el tiempo de los objetos, [...] vivimos a su ritmo y según su incesante sucesión. Hoy somos nosotros quienes los vemos nacer, cumplir su función y morir”¹⁸¹ entre los escombros de un edificio, en los jardines de una casa, en el

¹⁷⁸ Villoro, “El olvido...”, p. 169 – 170.

¹⁷⁹ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 67.

¹⁸⁰ Villoro, “El olvido...”, p. 167.

¹⁸¹ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 3.

cableado de las avenidas, etc. Somos nosotros quienes vivimos, pensamos y somos la ruina del mundo. La ciudad se piensa como la conjunción de tiempos infinitos: el pasado líquido que pervive la construcción y surge de las entrañas para transformarlo todo –la ciudad en 1985 se comportó como un lago–; el presente en ruinas que y el futuro que nos alcanza sin terminar de hacer(nos) y deshacer(nos) en el destino.

Estilo del pensar

Pensar la ciudad implica pensar el mundo desde una perspectiva evaluativa. Ésta relaciona al ensayo con la crítica, la cual, de acuerdo a Foucault, es capaz de crear nuevas concepciones de mundo. “El *estilo del pensar* nos conduce al peculiar modo de intelección del ensayista, quien retoma el modo de pensar de su época”,¹⁸² y lo conjuga con su propia mirada, reavivando conceptos, reactualizándolos, para dotar la realidad de un sentido distinto. Los ensayistas que piensan la ciudad la describen, la nombran, la definen (o lo intentan) a través del lenguaje y la escritura, con el fin de aprehender lo inaprensible.

El gran misterio de la ciudad de México es que, a pesar de todo, existe en medio del caos –y la ruina–, y, de una forma inexplicable, funciona. Villoro le atribuye esa vitalidad a un fenómeno que nombra *la cultura del post-apocalipsis*, haciendo una alusión implícita a la *ciudad post-apocalíptica* de Carlos Monsiváis. En su libro *Los rituales del caos* (1995) el cronista retoma el signo apocalíptico de la ciudad –donde la catástrofe es inminente– y le da un vuelco para explicar no lo que vendrá, sino el desastre del presente. Dice Monsiváis,

En última instancia parecen mayores las ventajas que los horrores. Y éste es el resultado: *México, ciudad post-apocalíptica*. Lo peor ya ocurrió (y lo peor es la población monstruosa cuyo crecimiento nada detiene), y sin embargo la ciudad funciona de modo que a la mayoría le parece inexplicable, y cada quien extrae del caos las recompensas que en algo equilibran las sensaciones de vida invivible.¹⁸³

¹⁸² Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, p. 24.

¹⁸³ Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, México, Profeco/ERA, 1995, p. 21

En este diálogo textual entre Villoro y Monsiváis, la ciudad se piensa nuevamente como un lugar destruido, trágico. Es el resultado del fin del mundo, no su anuncio. No seremos castigados por vivir de esta manera, pues éste es ya nuestro castigo. Vivimos aquí, somos los sobrevivientes del desastre, que no temen la fatalidad, pues la ciudad ya colapsó, mucho antes que nosotros, y ahora “el desastre es su propia inminencia, pero, ya que el futuro, tal como lo concebimos en el orden del tiempo vivido, pertenece al desastre, no hay porvenir para el desastre, como no hay tiempo ni espacio en los que se cumpla.”¹⁸⁴

La ciudad está más allá del fin de los tiempos. Es una sobreviviente, y como tal, ella y sus habitantes se obstinan en seguir existiendo: “¡Bienvenidos a la cultura del postapocalipsis!, donde lo peor ya pasó: somos el resultado (nunca el anuncio) de una tragedia; un incierto cataclismo nos dejó en situación precaria, pero nos salvamos.”¹⁸⁵

Pensar la ciudad implica reflexionar sobre si es posible habitarla, pregunta que los capitalinos se hacen de manera recurrente en su vida cotidiana; pero también implica indagar sobre sus propias vivencias y responder a partir de ellas a los cuestionamientos que el mundo le provoca. El ensayista habla de los capitalinos haciendo una generalización de su experiencia, como un recurso de autoridad que le permite entender su –nuestro– actuar en el mundo. Aunque ese entendimiento tiene lugar sólo a partir de la anécdota, las generalizaciones construidas desde el *yo* del ensayista tienen sentido para todos los que habitan la ciudad monstruo: “En lo que toca a la atracción fatal que sentimos por el D.F., baste decir que nos cautiva su enrarecida belleza y su capacidad de mantenernos en prometedora tensión. Ahí la costumbre no es algo que se repite, sino que se improvisa.”¹⁸⁶

¹⁸⁴ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 9.

¹⁸⁵ Juan Villoro, “El eterno retorno a la mujer barbuda”, p. 23.

¹⁸⁶ *Ibid.*, pp. 26 – 27.

Vivimos aquí a pesar de todo, pues una inexplicable fuerza de atracción nos impide abandonarla. Villoro piensa la ciudad como una *mujer barbuda* que, entre el morbo y la belleza exótica, cautiva a sus habitantes, y ejerce en ellos “la elocuente fascinación del defecto.”¹⁸⁷

El ensayista, en un proceso de metonimización¹⁸⁸ y metaforización del mundo que le permite describir y nombrar una realidad que lo rebasa, va creando o trasplantando categorías para pensar su objeto de estudio.¹⁸⁹ En su estilo de pensar la ciudad Villoro la nombra, la califica, la contextualiza para lograr concebirla como una totalidad, aunque esto de antemano sea imposible. Aun así, busca comprenderla toda para otorgarle un sentido: la ciudad es *una mujer barbuda*, habita un tiempo *postapocalíptico*... La ciudad es el *criollismo trash-metal*, “el sincretismo que garantiza la aniquilación de todos sus componentes.”

Conforme lo muestra Adorno, el ensayo trabaja con conceptos preformados que introduce sin ceremonias, pues “los conceptos los concreta ya implícitamente el lenguaje en el que se encuentran; el ensayo parte de estos significados, y siendo ellos mismos lenguaje los hace avanzar.”¹⁹⁰ Lo importante no es la definición conceptual, sino la exposición que hace el ensayista de su visión de mundo, donde estos conceptos se insertan, reactualizan e interrelacionan para crear el sentido.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹⁸⁸ “Hay metonimización cuando la ausencia (el intelecto y la reflexión en estado naciente) identifica lo no idéntico y define la parte (lo individual, lo diverso) por el todo.” Henri Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, p. 47.

¹⁸⁹ “La metáfora y la metonimia conllevan el desplazamiento, la transposición y la transferencia. Más allá del cuerpo, más allá de las impresiones y de las emociones, de la vida y de los sentidos, del placer y el dolor, está el dominio de las unidades distintivas y articuladas, de los signos y de las palabras: las abstracciones. El signo se define por la metaforización y la metonimización. Es un próximo «más allá» que engendra la ilusión de lejanía.” Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, p. 191.

¹⁹⁰ T.W. Adorno, *op. cit.*, p. 22.

Pensar la ciudad implica llevar a cabo una serie de operaciones que le permiten al ensayista acercarse a su objeto de estudio –en el sentido de comprensión profunda, no de distancia crítica, pues ésta sin duda también la toman– con el fin indagar en esa forma particular en que se (le) manifiesta el mundo. El ensayista recorre un *camino del pensar* y lleva a cabo un *proceso de reflexión* que plasma en su texto. Las decisiones que vaya tomando marcarán el rumbo de sus pensamientos. Giros, vueltas y retornos, que marcan el devenir de la reflexión, muestran el estilo con el que se apropia del mundo, pensándolo. La ciudad se piensa desde la propia experiencia, pero también en diálogo con otros discursos que han construido los imaginarios urbanos. Se piensa desde los fragmentos, los detalles, se tematiza en un afán de sinecdótico de mostrar lo inabarcable. Al ir pensándola los ensayistas construyen una imagen textual (literaria) de la ciudad. El espacio urbano toma forma y se hace presente en el ensayo de interpretación urbana. Representar la ciudad para pensarla, para inventarla, más que una simple búsqueda descriptiva (realista) del espacio, parece una necesidad de la propia reflexión del ensayo. El objeto tiene presencia y adquiere «materialidad» dentro del texto a partir de la construcción de imágenes que no sólo lo muestran, sino lo dotan de sentido. Representar la ciudad es pensarla, mostrarla, imaginarla. En el siguiente capítulo se hará un análisis puntual de los recursos literarios que tanto Luiselli como Villoro utilizan para crear dichas imágenes.

Representar la ciudad

El espacio del ensayo es la ciudad, no sólo porque es el objeto que se piensa y se construye dentro del texto, sino porque es un espacio que se habita con el texto, y por lo tanto se produce a partir de “la imaginación y lo simbólico dentro de [la] existencia material” del referente.¹⁹¹ Es punto de partida y mundo que recorre el ensayista en un afán de construir, desde su propio desplazamiento físico y simbólico, un espacio de representación, pues “pensar es representar pero superar las representaciones”;¹⁹² la ciudad se *textualiza* en la escritura, en ese “proceso creativo más libre –el proceso significativo– que anuncia el «reino de la libertad».”¹⁹³

Referente y condición de posibilidad de su existencia, la ciudad se erige como receptora del sentido que el texto le otorga. En otras palabras, es tanto la experiencia de mundo que se transmite, como el mundo que se crea con lenguaje, pues “el mundo a interpretar se hace presente en el aquí y ahora del discurso.”¹⁹⁴ El texto se convierte entonces en un espacio de representación: “es espacio de usuarios y habitantes, donde se profundiza en la búsqueda de nuevas posibilidades de realidad espacial.”¹⁹⁵

El ensayo es la experiencia llevada al lenguaje, una operación que organiza y configura la vivencia dentro de un orden estético, pues “el artista (...) parte de la vivencia y regresa a ella, de lo inmediato y regresa a él. En el camino, por su trabajo, enriquece la vivencia y lo inmediato, los valoriza, los vuelve complejos, incluye en ellos algo de saber”,¹⁹⁶ les otorga sentido y transmite su significado.¹⁹⁷ Es ese llevar la experiencia al

¹⁹¹ Ion Martínez Lorea, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹² Henri Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, p. 99.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹⁴ Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, p. 76.

¹⁹⁵ Ion Martínez Lorea, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹⁶ Henri Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, p. 151.

discurso la condición ontológica de la referencia; pues sólo porque existe la experiencia es que ésta puede ser puesta en palabras.

Sin embargo, para transmitir el significado de la experiencia es preciso remitirse al referente espacial y temporal que la contiene. Este referente no ha de inundar los textos como condición inviolable de su existencia, éstos son suficientes en sí mismos, pero existe porque el lenguaje refiere al mundo, pues cuando hablamos del existir en el mundo, presuponemos la presencia de objetos y sujetos que lo constituyen. Incluso en la ficción literaria existen referencias que anclan la experiencia de los personajes al espacio, aunque éste sea ficticio: “Es primero porque hay algo que decir, porque tenemos una experiencia que traer al lenguaje, por lo que, a la inversa, el lenguaje no solamente se dirige hacia los sentidos ideales, sino que también se refiere a lo que es.”¹⁹⁸

En el caso del ensayo el referente es evidente, pues construye el significado de la experiencia del ensayista, quien no hace más que remitir a su propio contexto. Construye el sentido con las referencias espaciales y temporales que enmarcan su existencia. La ciudad también se construye entonces con esos referentes que anclan al texto a la existencia material. Si el ensayista reflexiona sobre la ciudad, la piensa, entonces también la construye en el texto, utiliza el lenguaje para representarla y así re-edificar tanto el escenario como la experiencia urbana.

¹⁹⁷ “Lo experimentado por una persona no puede ser transferido íntegramente a alguien más. Mi experiencia no puede convertirse directamente en tu experiencia. Un acontecimiento perteneciente a un fluir del pensamiento no puede ser transferido como tal a otro fluir del pensamiento. Aún así, no obstante, algo pasa de mí hacia ti. Algo es transferido de una esfera de vida a otra. Este algo no es la experiencia tal como es experimentada, sino su significado. Aquí está el milagro. La experiencia tal como es experimentada, vivida, sigue siendo privada, pero su significación, su sentido, se hace público. La comunicación en esta forma es la superación de la no comunicabilidad radical de la experiencia vivida tal como lo fue.” Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, pp. 29-30.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 35.

Los ensayistas crean una ciudad textual, pues la representan espacial y temporalmente en imágenes construidas con la escritura. La ciudad en el ensayo vive el presente constante, es suficiente en sí misma, y diferente a cualquier otra. Las imágenes referenciales que construyen el espacio literario han de ser vividas como acontecimientos novedosos, como creaciones espontáneas de otro mundo, pues “cuando la imagen es nueva”, cuando se produce un nuevo acontecimiento discursivo que representa el mundo, “el mundo es nuevo”: “la fenomenología de la imagen pide que se vivan directamente las imágenes, que se tomen las imágenes como acontecimientos súbitos de la vida. Cuando la imagen es nueva, el mundo es nuevo.”¹⁹⁹

Para decirlo con Paul Ricoeur, el texto va más allá de la referencia contenida en las imágenes, en los nombres, pues no es sólo una transcripción de la realidad, sino una transformación de ésta que hace posible otorgarle un sentido. El texto, al representar la realidad, no sólo la revela, sino la crea: “la iconicidad es la re-escritura de la realidad. La escritura, en el sentido limitado de la palabra, es un caso particular de la iconicidad. La inscripción del discurso es la transcripción del mundo, y la transcripción no es duplicación, sino metamorfosis.”²⁰⁰

Una nueva ciudad emerge frente al lector de los ensayos. La posibilidad de fijar la referencia con la escritura ha llevado al hombre a librar al referente de su límite situacional, pues el discurso posibilita que construyamos el mundo.²⁰¹ Los textos transforman la

¹⁹⁹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 79.

²⁰⁰ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, p. 54.

²⁰¹ “Es esta fundamentación de la referencia en la situación dialogal la que se hace añicos en la escritura. Los indicadores ostensibles y las descripciones definidas continúan identificando las identidades singulares, pero aparece una brecha entre la identificación y lo mostrado. La ausencia de una situación común generada por la distancia espacial y temporal entre el escritor y el lector; la cancelación del aquí y del ahora obsoletos por la situación e la voz, el rostro y cuerpo del hablante como origen absoluto de todos los lugares en el espacio y el tiempo por señales materiales externas, y la autonomía semántica del texto, que separa éste del presente del escritor y lo abre a una gama indefinida de lectores en potencia en un tiempo indeterminado.” *Ibid.*, p. 48.

realidad en cada metamorfosis; la ciudad no es la misma cada vez que se re-escribe. El universo de significaciones que sustenta nuestra idea de ciudad se modifica con cada texto, con cada lectura.

Si afirmamos que el ensayo le otorga sentido a la experiencia de la realidad, y entendemos que la realidad se compone de espacio y de tiempo, entonces afirmamos que el ensayo dota de sentido a estos elementos, los modifica. Pero, antes de pensar cómo es que el mundo textual modifica al nuestro, es necesario descubrir cómo es que se construye en el discurso. ¿Cómo es que los ensayistas producen el espacio?

Para esto es preciso analizar la construcción de imágenes textuales, a partir de recursos que logran espacializar lo temporal, y hacer del recorrido corporal y mental del ensayista un espacio dentro del texto. Entiendo “imagen” como lo hace W.J.T. Mitchell, al afirmar que el término designa tanto estatuas, pinturas, fotografías, mapas, diagramas, etc., como sueños, alucinaciones, proyecciones, poemas, recuerdos y hasta ideas.²⁰² De acuerdo a Mitchell, aunque en el caso de la fotografía, la pintura, la escultura, –lo que él llama “*proper*” images–, pareciera que el término “imagen” se utiliza en un sentido más literal, por la materialidad de las cosas que designa, y en el caso de los sueños, los poemas y las ideas se emplea de forma metafórica, en realidad en ninguno de los dos las imágenes son estables, estáticas o permanentes. Tanto la percepción de *imágenes mentales* como la de las “*proper*” images involucran procesos de aprehensión e interpretación multisensorial, por lo que no podemos seguir afirmando que las imágenes materiales son más “fieles” a la realidad que aquellas construidas por el lenguaje,²⁰³ eso sería caer en la “trampa que supone que ambos medios de representación son análogos a la realidad y olvida[r] que sólo son una

²⁰² W.J.T. Mitchell *apud.*, Irene Artigas, *Galería de palabras: la variedad de la ecfrasis*, México, Bonilla Artiga Editores/UNAM/Iberoamericana, Veurvert, 2013.

²⁰³ W.J.T. Mitchell, “What is an Image?”, en *New Literary History*, vol. 15, núm. 3 (Spring, 1984), p. 507.

forma de representación de dicha realidad.”²⁰⁴ Tanto las imágenes verbales como las visuales buscan, de acuerdo a Mitchell, expresar intenciones y producir algún efecto en el lector/espectador,²⁰⁵ un efecto que transforme su noción de realidad, pues al momento de verlas/leerlas determinan –estén de acuerdo o no con ellas– su forma de ver y habitar el mundo representado. En el caso del ensayo de interpretación urbana, los escritores apelan a la creación de imágenes verbales para construir el sentido representacional del texto, partiendo de imágenes visuales pre-existentes o de la propia experiencia visual y corporal del espacio urbano. Pues “el cuerpo es el medio por el cual percibimos, es lo que conecta nuestro pensamiento con los objetos del mundo; todos los gestos y acciones que realicemos en relación a los objetos son formas de expresar el sujeto, y formas de habitar y expresar el mundo.”²⁰⁶

La ciudad es, en este caso, el escenario del acontecimiento del ser; se piensa porque en ella sucede la experiencia; es “el destino exterior [del] ser de dentro”, pues “no debemos olvidar que hay un ensueño del hombre que anda, un ensueño del camino”,²⁰⁷ y los ensayistas andan la ciudad, la viven. De acuerdo a Joseph Frank, “la literatura moderna se caracteriza por ‘espacializar’ lo que esencialmente es temporal”;²⁰⁸ el ensayo de interpretación urbana, justamente, parte de la experiencia –temporal– y la espacializa dentro del el texto: tiempo y espacio logran unirse en las imágenes que el texto construye a partir de la descripción y la metaforización de la realidad.

²⁰⁴ Irene Artigas, *op. cit.*, p. 89.

²⁰⁵ “Text and speech acts are, after all, not simply affairs of ‘consciousness, but are public expressions that belong right out there with all the other kinds of material representation we creat –pictures, status, graphs, mapas and so forth. We don’t have tos ay that a descriptive paragraph is exactly like a picture to see that they do have similar functions as public symbols that Project states of affairs about which we can reach rough, provisional agreements.” Mitchell, “What is an Image?”, p. 512.

²⁰⁶ Irene Artigas, *op. cit.*, p. 203.

²⁰⁷ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 41.

²⁰⁸ Irene Artigas, *op. cit.*, p. 31.

En este capítulo –y el siguiente– se analizarán principalmente tres recursos empleados por los ensayistas para construir una imagen textual (o múltiples) de la Ciudad de México: 1) la descripción, 2) la ecfrosis y 3) la metáfora. Entiendo descripción a partir de los postulados de Luz Aurora Pimentel:

Desde la perspectiva de la escritura como primera instancia de mediación en el proceso de la representación, describir un objeto es ‘inventar al otro en el mismo’, pues lo que hace la descripción es construir otro objeto, sí, pero un objeto textual que es mas afín al texto que lo rodea que a su referente, y que, sin embargo, no deja de remitir a ese objeto que desencadena la actividad descriptiva, ese otro que puede reconocerse como tal.²⁰⁹

La descripción suspende el tiempo de la narración para dar cabida al espacio dentro del texto; describir es, de acuerdo a Pimentel, “adoptar una actitud frente al mundo”, es “crear en lo discontinuo y discreto de la realidad.”²¹⁰ Describir es pensar que es posible transcribir o incluso escribir las cosas del mundo; es confiar en el poder de la palabra y aspirar a la máxima ilusión de la realidad; es imaginar que las palabras devienen en cosas, que las palabras son cosas. Es creer que el nombre propio es una ciudad, una calle, un espacio. En la descripción el lenguaje “nos hace ver” las imágenes del texto, que los ensayistas construyen a partir de su experiencia corporal en los lugares y las calles de la ciudad.

Sin embargo, no es sólo desde esta experiencia que Villoro y Luiselli crearán las imágenes verbales del texto, pues ambos dialogan continuamente con otras representaciones urbanas. La fotografía y los mapas constituyen imágenes centrales en la reflexión de estos ensayos; es aquí donde podemos hablar de una relación transmedial construida a partir de distintos procesos ecfrásticos. Entiendo el término ecfrosis en diálogo con Irene Artigas, quien la considera como “la representación verbal de una representación

²⁰⁹ Luz Aurora Pimentel, *apud.*, Irene Artigas, *op. cit.*, p. 31.

²¹⁰ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 16-17.

visual,”²¹¹ pero también siguiendo los postulados de Clüver, quien la define como “la verbalización de textos reales o ficticios compuestos en un sistema de signos no verbales.”²¹² Como veremos más adelante, los ensayistas apelan a la representación de la ciudad a partir de imágenes preexistentes –tal es el caso de Villoro y la fotografía de Mata Rosas– o imágenes ficticias que van construyendo a lo largo del texto –el mapa de Luiselli no existe antes de su propia escritura.

La ecfrasis es una forma de intertextualidad que, de acuerdo a Mitchell, se compone de tres momentos distintos: la “indiferencia ecfástica”, la “esperanza ecfástica” y el “miedo ecfástico”.²¹³ En este caso nos centraremos únicamente en la “esperanza ecfástica”, pues es el momento en el que “la imposibilidad de la ecfrasis se sobrepasa gracias a la imaginación o a la metáfora, cuando descubrimos una ‘forma’ en la cual el lenguaje logra lo que tantos escritores han querido que haga: ‘hacernos ver’.”²¹⁴ El ensayo de interpretación urbana nos hace ver la ciudad en un proceso de lectura duplicado, pues el texto ecfástico obliga a quien lo lee a “interpretar el proceso de lectura de quien lo escribe, quien a su vez, ya había leído e interpretado el texto visual.”²¹⁵ Lo que quiere decir que en el ensayo que apela a las imágenes visuales para construir una representación de la ciudad el lector se coloca en una tercera instancia en la que lee el resultado de una lectura previa de otro texto no verbal. Mitchell considera que la ecfrasis se encuentra en medio de dos “otredades”, dos formas (aparentemente) imposibles de traducir e intercambiar: 1) la conversión de la representación visual a una representación verbal y 2) la reconversión de

²¹¹ Irene Artigas, *op. cit.*, p. 13.

²¹² Clüver *apud.*, Irene Artigas, *op. cit.*, p. 14.

²¹³ W.J.T. Mitchell, “Ekphrasis and the Other”, en *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.

²¹⁴ Mitchell *apud.*, Irene Artigas, *op. cit.*, p. 48.

²¹⁵ Irene Artigas, *op. cit.*, p. 205.

esta representación verbal a una representación visual en el proceso de lectura.²¹⁶ Es justamente en esta reconversión, nunca idéntica ni de la imagen previa ni de la imagen verbal construida por el ensayista, pues está permeada del contexto social, histórico y político del receptor, que se crea una realidad distinta en la que el lector proyecta su lectura al mundo. De acuerdo a Paul Ricoeur:

El significado del texto no está detrás del texto, sino enfrente de él; no es algo oculto sino algo develado. Lo que tiene que ser entendido no es la situación inicial del discurso, sino lo que apunta hacia un mundo posible, gracias a la referencia no aparente del texto. La comprensión tiene que ver menos que nunca con el autor y su situación. Intenta captar las proposiciones del mundo abiertas por la referencia del texto. Entender un texto es seguir sus movimientos desde el significado a la referencia: de lo que dice a aquello de lo que habla [...]. El texto habla sobre un mundo posible y sobre una posible forma de orientarse dentro de él. Es el texto el que abre adecuadamente y descubre las dimensiones de ese mundo. El discurso es en el lenguaje escrito equivalente a la referencia aparente del lenguaje hablado. Va más allá de la mera función de señalar y mostrar lo que ya existe y, en este sentido, trasciende la función de la referencia aparente vinculada al lenguaje hablado. Aquí mostrar es, a la vez, crear una nueva forma de ser.²¹⁷

Finalmente el último recurso analizado es la metáfora, ésta se inserta en la descripción que construye Villoro sobre la Ciudad de México: una *Galería de galerías*. La metáfora es, de acuerdo a Octavio Paz, un instrumento con el cual es posible producir el desdoblamiento del sentido.²¹⁸ La metáfora es “esa estrategia del discurso por la que el lenguaje se despoja de su función de descripción directa para llegar al nivel mítico en el que se libera su función de descubrimiento.”²¹⁹ La metáfora se constituye como una representación conjunta del sentido y la representación, donde ésta no se limita al papel pasivo de la ilustración, sino que participa activamente en la construcción del significado; es por esta razón que la metáfora en el ensayo de interpretación urbana no es solamente la construcción de una imagen verbal que representa la ciudad, sino la creación de una imagen que dota a la

²¹⁶ Mitchell, “Ekphrasis and the Other”, p. 164.

²¹⁷ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, p. 10.

²¹⁸ Paz, *apud.*, Irene Artigas, *op. cit.*, p. 247.

²¹⁹ Paul Ricoeur, *apud.* Irene Artigas, *ibid.*, p. 289.

ciudad de un nuevo sentido.²²⁰ La referencia –en este caso la ciudad– sufre así un proceso de transformación en el lenguaje que proyecta su interpretación a la “realidad”, en un afán por re-describirla desde la *ficción heurística*.²²¹

El análisis de los elementos que utilizan los ensayistas posibilitará no sólo encontrar las formas en que se representa la ciudad dentro de los textos, sino aprehender el sentido que éstos le otorgan a la realidad, pues en la representación encontramos sin duda el cuestionamiento y la crítica al objeto representado, y a partir de éstos la invención de ese otro sentido. Analizar los ensayos desde su contenido hasta su construcción formal implica el deseo de descubrir qué nos quieren decir los textos y cómo impacta esto en nuestra manera de habitar y vivir el mundo.

La imagen mental de la Ciudad de México: el estilo de representar

Representar la ciudad partiendo de la duda, de la imposibilidad, del fracaso. En su ensayo, “El olvido. Un itinerario urbano en México D.F”, Villoro realiza una serie de operaciones que le permiten replicar, construir la ciudad en el texto. Se cuestiona sobre la posibilidad de representar el D.F., y al hacerlo, crea imágenes que confirman su hipótesis, pues muestran que sólo es posible representarla de manera fragmentaria: iluminando secciones, destacando circunstancias locales, pedazos de ciudad que de manera parcial representan el conjunto.

²²⁰ “Si todo discurso se actualiza como acontecimiento, todo discurso es comprendido como sentido. El sentido o significado aquí designa el contenido proposicional, que acabo de describir, como la síntesis de dos funciones: la identificación y la predicación. No es el acontecimiento, en la medida en que es transitorio, lo que queremos comprender, sino su sentido –el entrelazamiento del nombre y el verbo, como dice Platón– siempre y cuando éste perdure.” Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, p. 26.

²²¹ Irene Artigas, *op. cit.*, p. 289.

Sin embargo, tal vez en el ensayo: “El eterno retorno a la mujer barbuda”, encontramos una más clara intención de construir un espacio de representación de la ciudad. El ensayista comienza su andar con una reflexión sobre lo que significa recorrer la ciudad de México: “Recorrer México D.F. representa una aventura que [...] depara sorpresas numerosas.”²²² Está a punto de arrancar un movimiento físico y textual: un andar entre nombres de avenidas y lugares, entre enumeraciones que atestiguan el hacinamiento, la magnitud y la proeza diaria de los habitantes de la urbe. La ciudad textual va construyéndose con cada palabra escrita en el ensayo, con cada descripción e imagen que busca representar el mundo.

No ha de extrañarnos que el texto atraviese las difusas fronteras del ensayo y se adentre en el terreno de la crónica. Un género algunas veces colindante y otras imbricado en el ensayo, pues toma de él “la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos.”²²³ La crónica aparece en un primer momento, cuando el ensayista–cronista narra su recorrido por la ciudad como punto de partida para sus futuras reflexiones: “Recorrí la ciudad hacia el norte y constaté que en las periferias urbanas no hay mejor señal de orientación que los centros comerciales.”²²⁴ La inmediatez del acontecimiento, la velocidad del movimiento, la narración de un suceso, que no busca encontrar una verdad, sino simplemente recrearlo/recuperarlo dentro del texto, contribuyen a poner el ensayo en movimiento, así como le dan la posibilidad de construir una pequeña arqueología del presente, donde se plasma el espacio de la ciudad que está siendo pensado y edificado en el texto: “Durante decenas de kilómetros recorrí una avenida ‘adornada’ con inmensos anuncios trasplantados de Houston o Phoenix. El escenario tenía la cualidad norteamericana

²²² Juan Villoro, “El eterno retorno a la mujer barbuda”, p. 23.

²²³ Juan Villoro, “La crónica, ornitorrinco de la prosa”, p. 1.

²²⁴ Juan Villoro, “El eterno retorno a la mujer barbuda”, p. 20.

de no pertenecer a ninguna parte o de sólo pertenecer a la necesidad de consumir coches, hoteles, televisores.”²²⁵ Este ejercicio de arqueología del presente, que se relaciona con la vocación de escritura del presente propia del ensayo,²²⁶ le da al ensayista la posibilidad de ahondar en la escenificación del mundo de sus reflexiones, al que se debe apreciar en su totalidad espacial, social, cultural, etc., como la dimensión de sentido en que el texto se inscribe.²²⁷ Asimismo, le permite reorganizar los espacios y acontecimientos urbanos, ampliando el sentido de realidad al que se adscriben sus propias meditaciones. Los recursos de la crónica le permiten al ensayo de interpretación urbana establecer una relación específica con la realidad: “recrear la ciudad en su riqueza, fragmentación y heterogeneidad”,²²⁸ aunque después éste retome su actividad principal: entender el mundo.²²⁹

Un segundo momento en el que el ensayo se aproxima a la crónica es el de la narración de dos accidentes automovilísticos:

El 20 de agosto un auto recorrió a toda velocidad la Plaza de la Constitución y quiso seguir por un hueco entre la Catedral y el Templo Mayor. El piloto aceleró hasta advertir que no había calle y que su coche volaba rumbo a una pirámide azteca. Por un milagro quizás atribuible a Tezcatlipoca, dios de la fatalidad, el coche aterrizó sin daños y quedó como una rara ofrenda a los ancestros. El conductor que ensayó esta versión milenarista del sacrificio humano estaba ebrio, y era policía.

A los pocos días ocurrió otro accidente. Un oficial del ejército atravesó en su coche la misma Plaza de la Constitución rumbo a las escaleras que conducen al metro...²³⁰

²²⁵ *Ibid.*, p. 21.

²²⁶ “El presente del ensayo es además el presente abierto de la creación, la enunciación, la interpretación, la ocurrencia y la concurrencia. Es también la posibilidad de que convivan el presente de la aseveración y la argumentación con el instante de la exclamación lírica, la temporalidad y la intemporalidad de la obra de arte, de la musicalidad, del carácter pictórico que puede revestir el decir del ensayo y la referencia a la coyuntura y la crítica ideológica. Es el peso del tiempo y la suspensión del tiempo. Son por tanto el presente de la experiencia estética (presente del poema, de la música, de la plástica) y el presente de la experiencia de la experiencia reflexiva los que se unen a través del proceso de intelección y mutua iluminación.” Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, p. 71.

²²⁷ *Ibid.*, p. 115.

²²⁸ Jezreel Salazar, *La ciudad como texto. La crónica urbana de Carlos Monsiváis*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2006, p. 19.

²²⁹ Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, p. 29.

²³⁰ Juan Villoro, “El eterno retorno a la mujer barbuda”, pp. 39 – 40.

Proporcionando datos, fechas y coordenadas, la crónica se adscribe a la rigurosidad del periodismo, pues no inventa los hechos, mismo que va más allá de éstos al reinventar la manera de reproducir la realidad. La crónica, género oscilante entre el periodismo y la literatura, toma de la ficción la libertad de narrar “las oportunidades perdidas que afectan a los protagonistas, las conjeturas, los sueños, las ilusiones que permiten definirlos.”²³¹ Es por esta razón que Villoro puede afirmar, sin temor a faltar a la verdad, que “el conductor que se incrustó en el templo de los sacrificios gritaba ‘¡viva yo!’ y sentía un torrente beodo de vida”.²³² Esta característica de la crónica destaca los detalles del suceso, convirtiéndolo en un acontecimiento redondo, que adquiere sentido dentro de la lógica de la narración, como en una novela; sin embargo, aunque supongamos que no es realmente posible que el escritor sepa a ciencia cierta todos los pormenores mencionados, la relación de veracidad que mantiene con la realidad y con los referentes públicos de la lectura hacen factible que los hechos narrados se utilicen como referentes de mundo.²³³

Como el ensayo, la crónica trae a presente el mundo en el texto;²³⁴ sin embargo, ésta se caracteriza por ser un género del acontecimiento: un género del tiempo que busca, aprehender lo eterno desde lo transitorio;²³⁵ mientras que el ensayo “no quiere buscar lo

²³¹ Juan Villoro, “La crónica, ornitorrinco de la prosa”, p. 1.

²³² Juan Villoro, “El eterno retorno a la mujer barbuda”, p. 43.

²³³ “Una de las características de la crónica es que debe estar elaborada en torno a un referente público verdadero y común a los lectores. Esta condición factual de la escritura cronística no impide, sin embargo, crear textos con autonomía estética y de condición artística, así como hacer uso de estrategias provenientes del campo de la ficción. Su esencia literaria, su invención de una nueva realidad es patente en toda una tradición [...] No exenta de artificios, la crónica está anclada al mismo tiempo a la realidad de la que da cuenta, y a la ficción cuyas técnicas utiliza para crear un universo simbólico veraz.” Jezreel Salazar, “La crónica: una estética de la transgresión”, en *Razón y Palabra*, núm. 41 (31 /10 /2012), p. 6.

²³⁴ “La crónica propone una épica con el hombre moderno como protagonista, narrado a través de un yo colectivo que procura expresar la vida entera, a través de un sistema de representación capaz de relacionar distintas formas de existencia, explorando e incorporando al máximo las técnicas de escritura.” Susana Rotker, *La invención de la crónica*, FCE y Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005 pp. 229-230.

²³⁵ Jezreel Salazar, *La ciudad como texto. La crónica urbana de Carlos Monsiváis*, p. 101.

eterno en lo pasajero y destilarlo de esto, sino más bien eternizar lo pasajero.”²³⁶ El ensayo busca que “en un rasgo parcial escogido o hallado brille la totalidad.”²³⁷ Ambos penetran el mundo desde el fragmento; sin embargo, y es por eso que en muchas ocasiones se complementan, la crónica busca superar la fugacidad para encontrar en ella la trascendencia del acontecer; la cotidianidad fragmentaria es en la crónica el espacio donde es posible rastrear la totalidad, como si ésta se ocultara tras lo transitorio de la existencia. En el ensayo, en cambio, lo que se busca es totalizar el fragmento: lograr que a partir de él se contemple el todo. Ambos escriben y re-presentan el mundo con el afán de aprehenderlo, sin embargo, la crónica busca acceder a la verdad desde el dato desnudo,²³⁸ mientras que el ensayo “se propone describir la realidad tal como es, pero a la vez hacer ostensible el propio punto de vista sobre ella”,²³⁹ y reconoce que “la profundidad del pensamiento se mide por la profundidad con que penetra en el asunto, no por la profundidad con que lo reduce a otro.”²⁴⁰ Ambos piensan la realidad, pues esto es sin duda un paso previo a la escritura, pero la crónica desea descifrar la inmediatez,²⁴¹ mientras que el ensayo lo que quiere es interpretar la realidad y dotarla de sentido a partir de la mirada del que escribe. De este modo las características de la crónica se convierten, en este caso, en los recursos que el ensayista emplea para representar el fragmento-ciudad en el que *brille la totalidad*, haciendo posible que el texto dote de sentido al mundo.

²³⁶ T. W. Adorono, *op. cit.*, p. 20.

²³⁷ *Ibid.*, p. 26.

²³⁸ “El criterio de factualidad no debe incluir ni excluir a la crónica de literatura o del periodismo. Lo que sí era y es un requisito de la crónica es su alta referencialidad –aunque esté expresada por un sujeto literario– y la temporalidad (la actualidad). Ortega y Gasset decía que el periodismo es “el arte del acontecimiento como tal”: la crónica, entonces, era un relato de historia contemporánea, un relato de la historia de cada día.” Susana Rotker, *op. cit.*, p. 130.

²³⁹ Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, p. 194.

²⁴⁰ Th. W. Adorono, *op. cit.*, pp. 20 – 21.

²⁴¹ Jezreel Salazar, “La crónica: una estética de la transgresión”, p. 2.

La descripción

Ciudad de México es en realidad el nombre de una aglomeración de ciudades contenidas en el Valle de México.²⁴² Inabarcable por su inmensidad y heterogeneidad, la capital mexicana se representa en fragmentos que buscan alumbrar por unos instantes la oscuridad del infinito. No es que la ciudad no termine nunca, aunque sus fronteras acaban siendo en ocasiones poco claras, pues su desbordamiento ha devastado los límites: “Si bien la metrópoli ya no es un fenómeno raro, no hay con todo en ninguna parte del mundo una superficie metropolitana con algún vigoroso carácter visual, con una estructura evidente. Todas las ciudades famosas padecen del mismo desparramo informe en la periferia.”²⁴³ Así el fragmento ilumina una totalidad que para nosotros es imposible concebir en términos espaciales, pues incluso utilizando representaciones visuales del espacio, como los mapas, éstas son inexactas y, la mayoría de las veces, imposibles. No hay otra totalidad que muestre a la ciudad que no sea la ciudad misma. Por lo tanto, la representación fragmentaria se constituye como nuestra única posibilidad de hablar del mundo urbano. Instantes temporales y espaciales componen una imagen de la ciudad, siempre mediada por la experiencia de mundo. Norberto Feal afirma que,

la invisibilidad de la ciudad está dada por su aspecto dimensional, pues es imposible de captar en una sola acción o mirada. La percepción de la ciudad, entonces, no se efectúa en la imagen que recoge el ojo, sino en la reconstrucción que hace la memoria con las sucesivas imágenes aglutinadas. Así, hay una primera aproximación entre ciudad y texto.²⁴⁴

²⁴² Hasta hace muy poco el nombre oficial de la ciudad de México era Distrito Federal; sin embargo, el actual jefe de gobierno, Miguel Ángel Mancera impulsó una reforma política en la que el D.F. se convierte en un estado más de los 31 estados que hasta entonces conformaban la República mexicana, y pasa a llamarse Ciudad de México. Sin embargo, para efectos de esta tesis se tomará en cuenta el momento histórico, previo a esta reforma, en el que se escribieron los textos.

²⁴³ Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad*, Editorial Gustavo Gili, 2014, p. 115.

²⁴⁴ Norberto Feal, “La ficcionalización del territorio” *Bifurcaciones* [online], núm. 4, primavera 2005, p. 1. www.bifurcaciones.cl/004/Feal.htm

La ilegibilidad de la ciudad afrontada desde el fragmento que los ensayistas entregan al mundo como una posibilidad de sentido. El ensayo de interpretación urbana está mediado por una poética del fragmento; a pesar de su ambición, esta poética ha de regir su construcción e interpretación del espacio. La imagen fragmentaria no siempre se ha de corresponder con la ciudad, pues el cambio del mundo exterior es constante. Sin embargo, la ciudad textual postula e incluso otorga forma y continuidad tanto al espacio existente como a aquel de nuestra memoria, y “posibilita la retención de la historia y los ideales colectivos.”²⁴⁵

La descripción es, como lo mencioné antes, uno de los recursos empleados para (re)construir el espacio. En este caso, el nombre propio, tanto de la ciudad como de sus espacios funciona como una descripción automática del referente, pues al nombrarlo el lector se remonta a la imagen espacial que tiene del sitio nombrado. Esta imagen puede estar constituida tanto por pequeñas “imágenes concretas y sensorialmente vívidas” como por “imágenes sumamente abstractas, generalizadas y exentas de contenido sensorial.”²⁴⁶ Al nombrar un espacio real el discurso busca anclarse en la imaginación y la memoria tanto del autor como del lector, más que en la manifestación concreta del espacio. En otras palabras, al nombrar Nueva York no es necesario hacer una descripción detallada de ésta, pues el nombre evoca ya una imagen de la ciudad. Esta imagen no tiene por qué corresponderse con los métodos tradicionales para describir el espacio: la topografía, las mediciones, etc., pues el espacio es algo vivido, y su imagen corresponde más bien a la experiencia empírica e imaginativa de los sujetos: “El espacio captado por la imaginación [que construye las imágenes] no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la

²⁴⁵ Kevin Lynch, *op. cit.*, p. 153.

²⁴⁶ Kevin Lynch, *op. cit.*, p. 109.

medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido, y es vívido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación.”²⁴⁷

El espacio de la ciudad se construye anclando el discurso a distintos referentes, el primero y el más importante es el nombre de la ciudad misma; sin embargo, aparecerán también nombres de calles, barrios y lugares emblemáticos que remitirán al lector a un espacio específico del mundo real, pues nombrar es “producir en el lector una imagen visual de la ciudad.” Los nombres propios le permiten al lector aprehender los fragmentos luminosos y re-andar el camino espacial e intelectual del ensayista que piensa las ciudades:

El nombre de una ciudad, como el de un personaje, es un centro de imantación semántica al que convergen toda clase de significaciones arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado [...]. De este modo, la noción ‘ciudad de Londres’, en tanto objeto visual y visualizable, ha sido instaurada por otros discursos: desde el cartográfico y fotográfico hasta el literario, que ha producido una infinidad de descripciones detalladas de la ciudad.²⁴⁸

El nombre propio no sólo remite a un lugar específico del mundo, sino a una serie de significados; al nombrar la ciudad el ensayista evoca un universo de significaciones contenidas en el imaginario del lector, proyecta una imagen espacial sin tener que recurrir a la descripción detallada, pues el nombre, cargado de significaciones, es una descripción en potencia y ésta construye el espacio literario a partir de la memoria.

Este universo de significaciones se construye mediante la interacción y acumulación de otros discursos, otros textos y otras imágenes que complementan su sentido. La ciudad es, por lo tanto, una forma intertextual, en la que la imbricación de discursos distintos es fundamental para la creación de su sentido. Entiendo intertextualidad también como una relación intermedial, de acuerdo a Clüver,²⁴⁹ en la que el significado se construye a partir

²⁴⁷ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 28.

²⁴⁸ Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI, 2002, pp. 29 – 30.

²⁴⁹ “Theories of intertextuality led to the recognition that intertextuality always also involves intermediality, since pre-texts, inter-texts, posttexts and para-texts always include texts in other media. An individual text may be a rich object for intermedial studies.” Claus Clüver, “Introductions to Intermedial Field. Intermediality

de la traslación del discurso de un medio a otro. La ciudad es la traslación de los discursos textuales, pictóricos, cinematográficos, musicales, etc. que se han construido sobre ésta; es el resultado de la interacción pero también de la transformación de manifestaciones y lenguajes distintos, todos contenidos en el referente que la descripción activa: el nombre propio.

Si consideramos que, según Bachelard, la memoria está constituida de espacio, pues sólo a partir de él es posible conocer nuestra intimidad, no es descabellado pensar que es viable edificar el espacio literario a partir de nombrar el referente. Según Gaston Bachelard la localización espacial determina nuestra memoria y por lo tanto la historia y el ser de nuestro presente; no así el tiempo transcurrido e irrepetible, pues toda evocación posterior tendrá una duración distinta; no es posible reconstruir el tiempo en la memoria, pero sí es posible reconstruir el espacio, y por lo tanto evocar en él el tiempo vivido.²⁵⁰ Tiempo y espacio son, sin duda, elementos inseparables del acontecer en el mundo; sin embargo

el *concepto* de tiempo difiere, como es sabido, de las duraciones vividas discerniéndolas, mostrando el infinito en profundidad *presente* en ese saco de ritmos que es la vivencia. Nace, pues, con el conocimiento pero también con ese instrumento de medición, el reloj, y sus perfeccionamientos científicos. Simultáneamente el tiempo se diferencia (ritmos diversos) y se unifica descubriendo su infinitud; se representa, luego se concibe a través del espacio y en primer lugar a través de un objeto espacial privilegiado.²⁵¹

Es por esta razón que el espacio es algo vivido, por eso, y a pesar de la imposición temporal que determina nuestras prácticas vitales, el espacio urbano debe ser recuperado con el afán de construir nuestro propio destino:

Aquí el espacio lo es todo, porque el tiempo no anima ya la memoria. La memoria —¡cosa extraña!— no registra la duración en el sentido bergsoniano. No se puede revivir las

and Interarts Studies, en Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn, Heidrun Führer (red.) *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, Intermedia Studies Press 1, 2007, p. 29.

²⁵⁰ “Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere ‘suspender’ el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso.” Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 38.

²⁵¹ Henri Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, p. 35.

duraciones abolidas. Sólo es posible pensarlas, pensarlas sobre la línea de un tiempo abstracto privado de todo espesor. Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias. El inconsciente reside. Los recuerdos son inmóviles, tanto más sólidos cuanto más especializados. Localizar un recuerdo en el tiempo es sólo una preocupación de biógrafo y corresponde únicamente a una especie de historia externa, una historia para uso exterior, para comunicar a los otros. Más profunda que la biografía, la hermenéutica debe determinar los centros de destino, despojando a la historia de su tejido temporal conjuntivo, sin acción sobre nuestro propio destino. Para el conocimiento de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas, la localización de nuestra intimidad en los espacios.²⁵²

El ensayo “Mancha de agua” de Valeria Luiselli está compuesto de nueve pequeños apartados, cada uno subtulado con el nombre de una calle de la ciudad de México. El referente espacial es lo primero que encontramos después del título con el que la ensayista evoca más una superficie acuática que el inmenso perímetro de asfalto que es la urbe. De inmediato la imagen de Río Churubusco acude a nuestra memoria. La imagen espacial tanto real como imaginaria que los nombres construyen se manifiesta en dos niveles distintos: en su relación con el cuerpo del texto y, a su vez, en la relación semántica que se establece entre ellos. Y no necesariamente por ser todos nombres de avenidas, sino porque todos refieren a otro elemento de la realidad: el río, y a un pasado remoto e idílico de la ciudad.

Mientras avanzamos en la lectura del ensayo, nos vamos encontrando con nuevas calles que eran ríos, hoy entubados en nombre del progreso. Los ríos nombrados en el texto de Luiselli hacen alusión a la imagen del título: la mancha de agua. Río Hondo, Río de la Piedad, Río Tacubaya, etc., son imágenes reales del presente que, como descripciones en potencia, construyen el espacio diegético, y son a su vez –determinadas por el título– memoria e imaginación de “lo inmemorial y del recuerdo”.

Si bien Luiselli no emite una opinión textual sobre el entubamiento de los ríos en la Ciudad de México, el elemento acuático aparece y reaparece en los ensayos analizados, mostrando, tal vez, una crítica velada al proceso de urbanización que nos llevó a entubar lo

²⁵² Gaston Bachelard, *op. cit.*, pp. 39 – 40.

ríos, o tal vez la añoranza de ese pasado esplendoroso, o simplemente la resignación ante el desastre ecológico. Ella misma no lo tiene muy claro, y se aventura más bien a refugiarse en el *quizás* de una hipótesis que alguien más ha enunciado: “Quizás [Fabio] Morábito tenga razón; quizás todo se reduzca a un problema hidráulico”.²⁵³ Como dice Bachelard, “el agua [nos permite evocar], fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y del recuerdo. En esta región lejana, memoria e imaginación no permiten que se las disocie, una y otra trabajan en su profundización mutua. Una y otra constituyen, en el orden de los valores, una comunidad del recuerdo y de la imagen.”²⁵⁴

La ciudad llena de ríos entubó su grandeza. Hay entonces dos imágenes que conviven en la descripción del espacio, imágenes que se oponen, pero conviven en el juego de tensión entre el exterior y la intimidad. Las serpientes de concreto que recorren la urbe son el exterior que habitamos, los ríos anhelados, el recuerdo imaginario que hemos edificado en nuestro interior para otorgarle una lógica a nuestro presente. Ambas imágenes forman una idea de ciudad y por lo tanto determinan nuestra experiencia de mundo. Los nombres de las calles son, en sí mismos, una alusión a lo que ya no existe:

*Río Churubusco, Río Hondo, Río Magdalena, Río de la Piedad (Viaducto), Mérida, Durango, Orizaba, Plaza Río de Janeiro, Colima, Chihuahua, Tabasco, Jardín Pushkin, Mérida...*²⁵⁵

Nombrar las calles para producir un sentido en el espacio, pero también para apelar a las “características no físicas que pueden realzar la imaginabilidad de un elemento, [pues] los nombres son importantes para hacer cristalizar la identidad.”²⁵⁶ Del mismo modo que en el ensayo “Mancha de agua”, los apartados de “Dos calles y una banqueta” llevan por título los nombres de las calles de la colonia Roma, los que a su vez corresponden a nombres de

²⁵³ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 33.

²⁵⁴ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 35.

²⁵⁵ Valeria Luiselli, *op. cit.*

²⁵⁶ Kevin Lynch, *op. cit.*, p. 132.

otras ciudades del país que parecieran ser conmemoradas, pero a la vez reducidas a la tipología de un espacio específico de la capital. Su presencia en el ensayo va marcando el recorrido que hace la ensayista montada en una bicicleta: un recorrido espacial que edifica un fragmento amplio de ciudad dentro del texto: la colonia Roma. Cabe destacar la importancia del diálogo que establece la ensayista con sus lectores, pues es preciso conocer los nombres de dicha colonia para entender por dónde transita la ensayista, qué es lo que está viendo, qué elementos físicos estimulan su andar: Empieza en la calle Mérida, para dar vuelta en Durango, después Orizaba, hasta la Plaza Río de Janeiro, regresa a Orizaba, da vuelta en Colima, se encuentra con la Plaza Luis Cabrera, que seguramente la obliga a dar vuelta, llega a Querétaro, gira en Jalapa, llega a Tabasco, y de ahí hasta el Jardín Pushkin, para volver de nuevo a Mérida y terminar el recorrido. La enumeración no sólo trae a presente la imagen del espacio físico de las calles, sino que marca un ritmo de lectura determinado por el ritmo del movimiento de la ensayista; en la descripción el tiempo se espacializa.

Villoro también hace uso de este recurso al nombrar sitios específicos que él considera habitables: Tlalpan, San Ángel, Coyoacán. Lugares al sur de la ciudad que el ensayista nombra para hacerlos presentes en el texto. El nombre propio,²⁵⁷ como vimos, remite al lector a un espacio que conoce; la descripción en potencia es complementada por el ensayista que describe brevemente esos sitios, ampliando así la especificidad de la ciudad en el texto: “La ciudad conserva algunas zonas habitables (Tlalpan, San Ángel, Coyoacán),

²⁵⁷ “Nombrar es conjurar. De todos los elementos lingüísticos que se reúnen para crear una ilusión de realidad, el nombre propio es quizás el de más alto valor referencial. Para algunos teóricos del lenguaje el nombre propio tienen sólo valor referencial, único e individual [...]. Así, dar a una entidad diegética el mismo nombre que ya ostenta un lugar en el mundo real es remitir al lector sin ninguna otra mediación, a ese espacio designado y no a otro. Decir ‘Londres’, declinar en lista los nombres de sus calles, de sus edificios y monumentos, es producir en el lector una imagen visual de la ciudad.” Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, Siglo XXI y Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p. 29.

derivadas de la imaginación renacentista, barrios que confluyen en plazas y fueron pensados para peatones más o menos intrépidos, dispuestos a sortear empedrados y banquetas desiguales.”²⁵⁸ La imagen remite entonces a la disparidad de las calles, tanto en su trazo como en su textura. Las llama zonas “habitables”, y entonces el adjetivo transforma tanto el espacio nombrado como el ausente, y la ciudad se convierte en tres sitios rescatables frente a la monstruosidad, pues “el detalle de una cosa puede ser el signo de un mundo nuevo.”²⁵⁹

Dice Gaston Bachelard que el mundo es un adjetivo, pues cuando se aplica a la vida, éste rubrica el universo. El adjetivo “es más que una coloración que se extiende sobre las cosas, son las cosas mismas que se cristalizan en tristezas, en pesares, en nostalgias.”²⁶⁰ La descripción del espacio urbano se colma de adjetivos que lo construyen, lo dotan de características, lo hacen aparecer sensorialmente en nuestra imaginación, le otorgan existencia pues el mundo no se encuentra “en el orden del sustantivo, sino en el del adjetivo”.²⁶¹ En el estilo del representar la selección del lenguaje se vuelve primordial para construir la ciudad textual del ensayo, pues si el nombrar nos remite al referente, el adjetivo²⁶² lo que hace es construir una imagen de ese referente permeada por la mirada del

²⁵⁸ Juan Villoro, “El olvido...”, p. 165.

²⁵⁹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 192.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 178.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 179.

²⁶² “La función que cumplen los adjetivos es precisamente la de particularizar el nombre. En otras palabras, los investimentos semánticos particularizantes pueden darse en el nivel lexemático, en la constitución semántica misma del nombre común o en el nivel discursivo, en la adición de rasgos semánticos particularizantes, función que cumplen el adjetivo y los sintagmas adjetivos o cuya función sea de alguna manera calificativa. A pesar de que los adjetivos carecen de referente, tienen un fuerte valor icónico debido a su primordial función *particularizante* en relación con el nombre. De ahí que los nombres comunes, dotados de un mayor número de investimentos particularizantes –propios o adjetivamente atribuidos–, tengan un valor icónico superior a aquellos que sólo designan clases. Estos semas particularizantes permiten el despliegue analítico de un nombre común, ya sea en sus partes o en sus semas constitutivos. Es por ello que el nombre común, como el propio, puede ser propuesto como un tema descriptivo, es decir, como una cobertura lingüística única que contiene toda una constelación de partes y significaciones subordinadas a ella, y que, en

ensayista, quien representa a la ciudad a partir de su experiencia.²⁶³ El adjetivo cristaliza en los objetos las vivencias de aquel que los describe; la ciudad, imperceptible en su totalidad, aparece en el ensayo condicionada por los adjetivos que el ensayista emplea para describir los objetos y sujetos que la constituyen. Luiselli califica los fragmentos de la ciudad que va nombrando, y les otorga así la medida de su adhesión a las cosas, a los espacios. Pero, en su inmensidad, la ciudad seguramente contiene todos los adjetivos; es simultáneamente muchas cosas, muchos fragmentos. Las ciudades no son uniformes: el espacio urbano es jerárquico, segregador, marginal. Las condiciones de existencia de los individuos dentro de una ciudad son diametralmente opuestas, pues se corresponden con el sector social al que pertenecen. La ciudad es regida por el cambio sistémico; se olvida su carácter de espacio público y se piensa en cuanto tiempo: el tránsito, el devenir situacional y fragmentario. La poética del fragmento es por lo tanto no sólo un recurso literario para vislumbrar la totalidad, sino un principio de constitución estética de las ciudades.

Su edificación es fragmentaria pues responde a los flujos de capital: el consumo y la supervivencia. Las experiencias son tan múltiples como los espacios y los adjetivos. En el ensayo de Luiselli, Copilco es una *feísima* porción de la ciudad, mientras que Donceles es una calle *libresca*:

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

consecuencia, es susceptible de una realización textual de tipo analítico, que es lo que conocemos como descripción.” Luz Aurora Pimente, *El espacio en la ficción*, pp. 56-57.

²⁶³ Los adjetivos no sólo califican las propiedades del objeto sino que “da[n] cuenta de una reacción subjetiva por parte del espectador-descriptor, impresión que se intensifica con los otros adjetivos y frases calificativas, asociados constantemente a los primeros, y obsesivamente reiterados, que califican al objeto descrito moralmente [...]”.

Es por ello que Philippe Hamon insiste en que, con frecuencia, y más allá de significar el mundo como un simple marco para la acción, la descripción es un centro de imantación de los valores simbólicos e ideológicos del relato.” Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, pp. 27-28.

masivamente los libros de sus bibliotecas a diez centavos por página. Quizás sí sea culpa de Copilco.²⁶⁴

Pero tampoco la *libresca* calle de Donceles, en el centro histórico, sugiere algo más que algún recuerdo preparatoriano...²⁶⁵

La descripción de la ciudad en un primer momento está determinada por tres componentes distintos: el nombre propio de la ciudad misma y de sus espacios, la descripción visual de los lugares que el ensayista nombra y la adjetivación de estos lugares. Es así como la descripción se transforma en un proceso en el que para (re)crear y (re)construir la imagen visual que la imagen verbal evoca es necesario que el lector no sólo tome lo que el texto le dice: los adjetivos o las descripciones textuales, sino que active su memoria y traiga al presente de la lectura el universo de significaciones que el nombre propio evoca. La imagen se vuelve así mucho más compleja, pues conviven en ella múltiples discursos y sentidos. La descripción de la realidad convive irremediabilmente con los discursos pre-existentes sobre ésta, y construye una relación intermedial con ellos.

La ciudad es violencia, es muerte, miedo, velocidad, indiferencia, y a pesar de estas características –o por ellas– Luiselli logra representar la ciudad de una manera distinta, en la cual están contenidas todas esas cosas que caracterizan la urbe. La metonimia le permite contener-representar en un espacio de menos de dos metros de banqueta la ciudad entera. Parte del trazado en gis de la silueta del occiso fuera de la puerta de su casa, y convierte la ciudad en un inmensa pizarra donde en vez de números se suman cuerpos. Toda la violencia de esta ciudad contenida ahí, justo en la imagen de la pizarra y la acción de sumar las siluetas en el pavimento, como marcas irrefutables de que ahí, poco tiempo antes, hubo un muerto. La ciudad es el escenario de la violencia: “Mataron a un hombre afuera de mi

²⁶⁴ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 30.

²⁶⁵ *Idem.*

casa. Un solo balazo por la espalda, a la altura del ombligo. Cayó primero el cráneo. Golpe seco contra el cemento; la banqueta húmeda todavía por la lluvia de la tarde.”²⁶⁶ Un escenario que queda marcado: “Al día siguiente apareció su silueta trazada con gis blanco sobre el asfalto”,²⁶⁷ y tras esa acción se convierte en otra cosa. ¿Qué implicaciones tiene pensar la ciudad como un pizarrón de escuela primaria? ¿Qué tan simple es borrar las marcas de la violencia? Tal vez al principio sea fácil, pero los pizarrones también se desgastan, hay marcas que por más que se tallen no es posible borrarlas. Tal vez llegue el momento en que las marcas sean imborrables y podamos, entonces, contar con precisión a nuestros muertos, preservar la memoria que con tanta facilidad perdemos. Las marcas en otras ciudades son placas metálicas que llevan el nombre de muertos y desaparecidos: cementerios gigantes de la ausencia, paredes conmemorativas, exhibiciones museográficas de la memoria: “La ciudad, sus banquetas; un enorme pizarrón: en vez de números se suman cuerpos.”²⁶⁸

La imagen que Luiselli construye a partir de la metonimia –una parte de banquetas por toda la ciudad– se convierte dentro del texto en una metáfora donde el campo semántico del espacio urbano se traslapa al campo semántico de los objetos en los que es posible construir representaciones visuales: el pizarrón, un objeto bidimensional en el que se representan cosas del mundo. Si la ciudad es la “realidad” y el pizarrón es la representación visual de la realidad, ¿por qué Luiselli ha decidido juntarlos? Pareciera que lo inconcebible del mundo nos obliga a objetivarlo en imágenes comprensibles para aquel que las observa: un pizarrón con una figura de tiza nos permite entender no sólo lo representado, sino leerlo con mayor claridad y tranquilidad que el acontecimiento atroz del

²⁶⁶ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 59.

²⁶⁷ *Idem.*

²⁶⁸ *Idem.*

asesinato. La imagen de la ciudad es una descripción metafórica que amplía el sentido del mundo, y en un movimiento inverso al proceso ecfrásitico, que como dijimos se considera la representación verbal de una representación visual, Luiselli lleva la representación verbal de la ciudad hasta el mundo de lo visible. Entonces el sentido del término se amplía, y la ecfraasis se convierte en “cualquier descripción que intente traer hasta ‘los ojos de la mente’ a cualquier persona, lugar, cuadro, etc.”²⁶⁹

La ciudad es un pizarrón pero también un paraíso, un “paraíso en obras” de acuerdo al título del quinto ensayo de este libro, que evoca las constantes transformaciones de la urbe. Nuevamente, Luiselli representa la ciudad recuperando fragmentos de ésta; en este caso los títulos de los apartados del ensayo remiten a las señales urbanas, pero no a cualquier señalización, sino a aquellas que es posible encontrar en las construcciones y reparaciones que caracterizan el espacio urbano. En un movimiento de reapropiación espacial, Luiselli recupera el lenguaje tecnocrático del urbanismo que “nos hace referirnos a la ciudad desde un punto de vista esencialmente funcional, dejando de lado otras posibles interpretaciones del espacio urbano, [pues] desrealiza la ciudad, al tratar de describirla en términos de volúmenes y superficies”,²⁷⁰ y lo utiliza como punto de anclaje para la edificación de la ciudad literaria:

*Hombres trabajando, Puente en reparación, Utilice vías alternas, Cuidado con la escalera, Mind the gap, Crucero peligros, Zona de descarga.*²⁷¹

Si consideramos que el “lenguaje se refiere a algo que cambia continuamente y que muchas veces no sabemos qué es porque en el momento en que las palabras, los espejos, consiguen fijarlo, ese algo deja de ser lo que es, se vacía y se convierte en mera superficie, en mero

²⁶⁹ Irene Artigas, *op. cit.*, p. 49.

²⁷⁰ Rocío Peñalta Catalán, “Un elemento de la naturaleza en el paisaje urbano: el río”, en *Ciudad en obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y las artes*, Bern, Peter Lang, 2010. p. 14.

²⁷¹ Subtítulos del ensayo “Paraíso en obras” en Valeria Luiselli, *op. cit.*, pp. 61 – 70.

lenguaje”²⁷², podríamos aventurar que el ensayo de Luiselli es, no un intento de anclar la imagen de la realidad, sino de representar la transformación de ésta. El lenguaje técnico que ella utiliza le permite representar esa transformación, no sólo porque asociamos cada uno de esos letreros con un proceso en construcción, con espacios inacabados, sino porque la semántica misma: “hombres trabajando”, evoca el movimiento procesual de la acción que se lleva a cabo. En la imagen inacabada que Luiselli construye a partir de estos “letreros”, el tiempo de la acción en la ciudad se espacializa, convirtiéndose en el estado material de la urbe.

La ciudad es un proceso que se está haciendo continuamente, “en tanto espacio social, es obra y producto: esto es realización del ser social.”²⁷³ El espacio urbano se produce, se destruye, se transforma; no hay estabilidad, la urbe se va rehaciendo como un glaciar que se derrumba en el mar, permitiendo al hielo nuevo emerger a la superficie.

A veces da la impresión de ser un objeto inacabado, imperfecto, una obra negra que en algún momento llegará a su esplendor; pero la ciudad no es esa instancia previa del futuro maravilloso, y tampoco el futuro que no habrá de venir; la ciudad es el proceso, no el progreso, es el movimiento constante sin dirección precisa: es en sí la transformación. Al evocar la señalética, Luiselli trae a cuenta esta característica urbana, pero también cualquier espacio de la ciudad que se encuentre en ese momento *en obra*. La obra en construcción “multiplica en efecto el ser-ciudad de la ciudad y de alguna manera lo exalta al mismo tiempo que remueve su ordenamiento.”²⁷⁴ La ensayista ha elegido esa imagen para representar la ciudad pues ésta comenzó sin duda por “la obra en construcción y sólo puede vivir por ella, e incluso en ella. La ciudad se construye al deconstruirse. Deconstruyéndose,

²⁷² Irene Artigas, *op. cit.*, p. 143.

²⁷³ Henri Lefebvre, *Producción del espacio*, p. 157.

²⁷⁴ Jean Luc Nancy, *op. cit.*, p. 79.

se desensambla para ensamblarse de otra manera, para ensamblar una incesante alteridad siempre transformable, siempre continuada, siempre renovada.”²⁷⁵

Incluso Luiselli misma hace un recuento, al final del primer apartado, que trata de contener todos los lugares de la ciudad donde algo está cambiando: el patio de su edificio, una pared, una banqueta, fragmentos espaciales que se van modificando, donde por extensión se va transformando todo. Sin esa banqueta, sin ese puente, sin esa pared la ciudad deja de ser lo que fue, la ciudad cambia, nunca será la misma cosa, como tampoco lo será el niño que ha aprendido algo nuevo:

No cesan los golpes sobre la cantera y, a medida que crece la amenaza del vacío en ese 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 del metro, se abre la grieta de una vida, la fisura de una nueva palabra.²⁷⁶

Los encabezados del séptimo ensayo también aluden a señales que es posible encontrar dentro de la urbe; la elección de los títulos genera cierta dinámica entre el texto, los títulos/letreros y el espacio representado, pues, aunque la autora no haga una descripción formal del referente, pues no “pone en equivalencia un nombre y una serie predicativa”,²⁷⁷ y aunque los letreros no funcionen como los nombres propios (una descripción en potencia del espacio mentado, los letreros), recurrentes en la ciudad, evocan cualquier lugar conocido o recordado por el lector. Esto funciona dentro del ensayo pues, ante la imposibilidad de abarcarlo todo lo que queda es representar fragmentos urbanos, y aunque estos no sean específicos o emblemáticos, sino tan sólo fragmentos que hacen presente y

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 80.

²⁷⁶ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 64.

²⁷⁷ “En un primer momento, y en una escala de gran generalidad, la descripción puede definirse como fenómeno de expansión textual –lo cual correspondería, en cierta medida, a la noción de la *amplificación* de al antigua retórica–: la descripción pone en equivalencia un nombre y una serie predicativa cuyos límites no están determinados *a priori*.” Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 20.

traen a presente, permite (re)construir el espacio-texto de la ciudad, el escenario del ensayo, los espacios de representación levantados por el texto:

Obra suspendida, se usará grúa, aquí no se dan informes, se compran bibliotecas, reparación garantizada.

Representar el espacio no a partir de la descripción detallada, sino desde la evocación de imágenes y textos, el montaje de carteles que la ocupan, pone al ensayo de Luiselli en sintonía con la era de la representación, donde todo está compuesto de símbolos que consumimos, donde las ciudades se han convertido en un cúmulo de estímulos que somos incapaces de aprehender. ¿Qué hace Luiselli con estos estímulos? Los desarticula en dos movimientos: primero los saca del contexto donde están consignados a restringir el uso del espacio, a limitar las actividades urbanas, a perpetuar el movimiento; y segundo vuelve a anclarlos, por yuxtaposición, al espacio del texto, un lugar fijo e identificable, pero, afortunadamente, interpretable. Pues en eso que llamamos realidad no hay tiempo para decodificar los mensajes. Sin embargo, el espacio del texto da cabida a la reflexión y tiempo para pensar el mensaje de manera distinta, para darnos cuenta del control que las señales ejercen sobre nuestro andar y nuestra vida.²⁷⁸

Luiselli nos presenta la señalética urbana que conocemos junto con la destrucción, las ruinas, los relingos; juega con nosotros, nos muestra la ciudad y al mismo tiempo nos descubre otra, la suya, la que ella mira e interpreta: el paraíso inconcluso. Es su ciudad, pero, después de la lectura, también la nuestra.

²⁷⁸ “Los cuerpos vivos, los del «usuario», no sólo están atrapados en el engranaje de las partes del espacio, sino también en las redes de las analogías (en términos filosóficos): imágenes, signos y símbolos transportados fuera de sí, transferidos, los cuerpos vivos se vacían como por los ojos. [...] La masiva entrada de informaciones, el flujo incesante de mensajes, se topan con el movimiento inverso: la evacuación, en el seno mismo de los cuerpos de toda vida y deseo.” Lefebvre, *La producción del espacio*, p. 154.

La ensayista va buscando, para representar la ciudad, espacios que escapen de su lógica.²⁷⁹ Fuera de la dinámica del tránsito y el consumo, los relingos emergen como pequeñas islas accidentales de libertad.²⁸⁰ No es casual que la ensayista titule así su séptimo texto, pues con ellos alude a un espacio de la ciudad sin uso preciso. En contraposición con los no lugares,²⁸¹ que existen únicamente con un fin específico; el relingo es un lugar en medio de los no lugares. Aunque a primera vista podría parecer lo contrario, éste existe sólo para sí, no es para nada ni para nadie, y por lo tanto sus posibilidades son infinitas. Es un espacio producido fuera de la dinámica urbana, resultado de la eventualidad, el relingo es un espacio apropiable, un lugar del paraíso en obras. El escenario urbano se compone de ruinas y relingos, ésta es la ciudad que los ensayistas escriben, la ciudad-texto de su imaginario.

La descripción del espacio se centra, entonces, en un cuadrángulo urbano, un relingo sin propósito, que Luiselli retoma y convierte en el nodo de la descripción; es como si, de pronto, todos los grandes espacios que menciona giraran en torno al relingo, o por lo menos lo observaran desde su superioridad, deseando tal vez convertirse en otro espacio sin sentido.

Un grupo de arquitectos con buenas intenciones trató por un tiempo de otorgarle un uso específico al triángulo de la ensayista: ser la Casa de Artes y Oficios para Sordos, una

²⁷⁹ “La ciudad (estallada) se «privatiza» no menos superficialmente gracias al mobiliario urbano, al «diseño» [y] a la confección de entornos artificiales.” Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, p. 265.

²⁸⁰ Un relingo es “un espacio residual, como los que surgen debajo de los puentes de alto flujo vehicular, que puede tener diferentes orígenes. La incógnita del relingo es su uso: con frecuencia es la respuesta habitacional para un desamparado o un ambulante.” Sandra Álvarez Hernández, *Premio Abraham Zabudovsky, 2009. Centro Cultural de Sordos*, p. 59.

²⁸¹ “El mundo de la globalización económica y tecnológica es el mundo del tránsito y de la circulación —destacándose todo ello sobre un trasfondo de consumo—. Los aeropuertos, las cadenas hoteleras, las autopistas, los supermercados (...) son no lugares en la medida en que su principal vocación no es territorial, no consiste en crear identidades singulares, relaciones simbólicas y patrimonios comunes, sino más bien en facilitar la circulación (y por ello el consumo) en un mundo de dimensiones planetarias.” Marc Augé, *op. cit.*, p. 101.

población también excluida y marginada, que bien podría apropiarse de él, aunque es su sinsentido, su inutilidad lo que lo hace significativo. Sin embargo, este intento de apropiación se quedará en eso... Existe probablemente otro futuro para ese espacio “malemployado”.

La descripción de la ciudad en el ensayo *Relingos* se hace a partir de tres recursos distintos. El primero es situarnos en el espacio que el lector/habitante de la ciudad de México conoce: el Paseo de la Reforma; pero en vez de nombrar hoteles y monumentos, la ensayista centra nuestra atención en los espacios vacíos que existen entre el cruce entre Reforma, Hidalgo y Eje 1. Espacios en los que probablemente nunca hemos reparado, no hay nada que ver ni hacer ahí. Esos espacios no existen a nuestra mirada. Sin embargo, la ensayista los hace presentes en su ausencia, y los muestra al mundo. He aquí una nueva forma de percibir y representar el espacio: los lugares donde no hay nada también son ciudad: reparar en ellos es sin duda el trabajo del ensayista que logra trascender la mirada cotidiana para otorgar sentido a lo invisible.²⁸²

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.²⁸³

Y a la par que atrae nuestra atención, Luiselli es incisiva con la ciudad; el pasado imperial ya no existe, la ciudad ahora está chimuela, como una anciana en decrepitud sin seguro dental. Hay en esta cita de Luiselli la sencillez de un estilo que ejerce la crítica con palabras simples, pero determinantes: *la ciudad está en decadencia*.

²⁸² “El acto de entender o de juzgar sobre algún fenómeno o manifestación del acontecer lleva a un permanente enlace dador de sentido entre el lenguaje y el mundo. El ensayista sería de este modo un ‘especialista’ del entender y del decir sobre su entender, que ofrece, como producto de su acto intelectual, no sólo un conjunto suelto de opiniones sino una obra nueva y organizada que representa artísticamente a su vez, desde su especificidad, aquello por él juzgado.” Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, p. 23.

²⁸³ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 73.

La localización espacial²⁸⁴ y la enumeración son en estos ensayos estrategias para describir el espacio. La ciudad literaria se construye a partir de referentes espaciales, así como también con el acto de llenar esos referentes de movimiento y vida. Enumerar los tipos de habitantes que es posible encontrar en un espacio, y sobre todo en un espacio como el centro, impregna automáticamente al lugar de movimiento, lo vivifica.

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.²⁸⁵

El segundo recurso que utiliza Luiselli es la recuperación del espacio para explicar el origen de esos residuos urbanos. La ensayista evoca entonces cómo es que se amplió el Paseo de la Reforma para dar lugar a lo que conocemos hoy:

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 la 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 triángulos o trapecoides, 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.²⁸⁶

El tercer recurso es transportar al lector a un relinco específico. Mientras menciona lugares emblemáticos de la ciudad: el metro Hidalgo, la iglesia de San Judas Tadeo, la estatua de Francisco Zarco, la autora va dando indicaciones, basándose en la imagen ambiental común para la mayoría de los habitantes,²⁸⁷ a la par que narra su propio camino, el andar que la llevó a descubrir un relinco, que a su vez la hizo pensar en otros, dando lugar a la reflexión

²⁸⁴ “La localización produce la veracidad del texto, procura su verosimilitud y constituye a la vez la «realidad». Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, p. 184.

²⁸⁵ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 73.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 73.

²⁸⁷ Hallar el camino es la función original de la imagen ambiental y la base sobre la que es posible que se hayan fundado sus asociaciones emotivas. Pero la imagen no sólo es válida en este sentido inmediato en que sirve como mapa para la dirección del movimiento, en un sentido más amplio puede cumplir la función de contexto general dentro del cual el individuo puede actuar o al que puede asociar su conocimiento.” Kevin Lynch, *op. cit.*, pp. 151 – 152.

y a la escritura sobre los espacios vacíos. El ensayo es en buena medida una descripción de la ciudad y al mismo tiempo una guía para encontrar el relingo en medio del caos, una narración de la experiencia y una invitación a buscar y ver lo que ella ha visto. La ciudad se representa a partir de la mirada de ese otro que nos la cuenta, que nos dice cómo usarla y que, como nosotros, también se pierde en esta ciudad donde todos dan indicaciones:

Saliendo de 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 toalla, a lavarse la cara y cuerpo bajo la estatua de Francisco Zarco. Esa misma plaza se convierte, a cierta hora de la tarde, en cancha de fútbol rápido, y los domingos a medio día, se vuelve a transformar en sede de una tertulia de sordomudos que salen de la misa para sordos de San Judas.²⁸⁸

Luiselli nos ubica en la ciudad al mencionar la estación del metro, la iglesia de San Judas Tadeo, por todos conocida, y el altar de la Virgen de Guadalupe. Sin embargo, no se queda en la simple localización, y amplía su descripción al nombrar tanto a los sujetos como a los objetos que es posible encontrar en el relingo: los indigentes, una fuente, la estatua de Francisco Zarco, etc. La ensayista elabora toda una pintura de ese espacio de la ciudad, en una afán de mostrar al lector la imagen de un espacio que, de acuerdo a su hipótesis, probablemente nunca ha visto, pues los relingos son los grandes olvidados de urbanización.

El espacio, o más bien este espacio de la ciudad, se representa en su esplendor. Es justo su indefinición, su no utilidad, el hecho de que haya quedado allí sin propósito alguno, o al menos no un propósito que alguien recuerde, permite que los habitantes se apropien de él y le den múltiples usos –una cancha de fútbol es imprescindible. No es un espacio etiquetado, no hay determinación, sólo posibilidades de producir y ocupar. Y así es como Luiselli nos lo muestra; nos ha regalado a los lectores las grietas del sistema, los

²⁸⁸ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 74.

lugares en contraposición a los *no lugares* que nos invaden. No sólo los ha mostrado, sino que también, al nombrarlos, ha producido ella misma un espacio de ciudad que escapa a la lógica, y que nos regala con su texto. Por un tiempo podremos apropiarnos de éste, antes de que la dinámica del consumo se apropie de los «sobrantes».²⁸⁹

Ecfrasis (la fotografía)

Villoro se enfoca en describir la ciudad desde sus ornatos, desde imágenes fragmentarias del espacio decorado inconscientemente por sus habitantes. Es así como la ciudad del ensayista se vislumbra en los detalles, se compone en las miniaturas, porque el acto de adornar es una forma de apropiación por parte de los sujetos, que han encontrado resquicios en medio de tanta determinación; posibilidad de movimiento a pesar de los marcos de acción preestablecidos, de las señalizaciones que limitan la existencia.

El ensayo permite al escritor saltar del todo a la parte y viceversa, pues coexisten ambos en su presente; la ciudad puede ser, al mismo tiempo, la inmensidad o sus pequeñas *instalaciones*. Villoro hace uso de esta característica de la escritura para componer los espacios de representación a partir de distintos enfoques. Va recogiendo fragmentos de ciudad que confirmen su mirada. El ensayista percibe la ciudad a través de las *instalaciones involuntarias*, que fueron descubiertas por el fotógrafo Francisco Mata Rosas, quien se dio a la tarea de inmortalizar su estética accidental.²⁹⁰ Éstas, espontáneas e inútiles, están siempre ahí, esperando que alguien las mire para existir en el paisaje. Es entonces que la del fotógrafo, problemática y curiosa, la que las busca en cada recorrido, y es ella también

²⁸⁹ “...la ciudad tradicional ha muerto, asesinada por el desarrollo capitalista desenfrenado, víctima de una necesidad insaciable de disponer de capital sobre-acumulado, ávido de inversión en crecimiento urbano raudo e ilimitado.” David Harvey, *op. cit.*, p. 13

²⁹⁰ Véase “Instalaciones involuntarias” en el sitio web del fotógrafo Francisco Mata Rosas:
<http://www.franciscomata.com.mx/instalaciones_involuntarias.html>

quien las encuentra para mostrárselas a otros, primero a Villoro que las mira e interpreta, y después a nosotros, lectores del ensayo.

Villoro ejemplifica con las instalaciones su propia búsqueda sobre la urbe, pero también, al ir señalando lo que encuentra en su camino, lo que hace es enfocar las instalaciones y aislarlas de su contexto, donde no es posible reparar en su abundancia. Los ornatos en el exterior del espacio urbano lo transforman de un sitio meramente funcional a un espacio vivido y estéticamente percibido.²⁹¹ Se construye así una nueva representación de la ciudad, un escenario que ilumina lo insignificante, la escenografía sobrante que le da sentido:

Lo primero que veo al salir de mi casa es, precisamente, una instalación accidental: un cable de luz del que cuelga un par de zapatos. En la siguiente calle, un rectángulo de césped ha sido cubierto por botellas de agua que lo protegen de las intenciones escatológicas de los perros, un poco más allá, el tronco de un árbol está tapizado de chicles. Resulta imposible recorrer la ciudad sin encontrar muestras de una extraña pasión decorativa.²⁹²

Como en todo proceso efrástico, existe en el ensayo de Villoro una doble interpretación-representación del espacio urbano. Por un lado encontramos las fotografías de Mata Rosas –los zapatos colgando, las botellas de agua en el pasto, el tronco lleno de chicles– primeras operaciones artísticas que “alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar”, pues las fotografías “son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión.”²⁹³ Y por otro lado se encuentra el ensayista que mira las fotografías, y que a partir de ellas no sólo construye su propia interpretación de la ciudad, sino que comienza a habitarla buscando esas instalaciones que han cobrado un nuevo significado frente a sus ojos.

²⁹¹ El espacio vivido “es el espacio de la imaginación y lo simbólico dentro de una existencia material. El espacio de usuarios y habitantes, donde se profundiza en la búsqueda de nuevas posibilidades de realidad espacial.” Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, p. 16.

²⁹² Villoro, “El olvido...”, p. 167.

²⁹³ Susan Sontag, *Sobre fotografía*, trad. Carlos Gardini, México, Alfaguara, 2006, p. 15.

Las fotografías traen a presente la ausencia, y le entregan a quien las mira una interpretación visual del mundo. El lector no sabe a ciencia cierta si el ensayista está viendo esos espacios de la ciudad o está en realidad describiendo una fotografía; sin embargo, aunque esto, en términos de experiencia, puede ser determinante, para la representación del espacio la diferencia es mínima en cuanto que el objeto representado es, finalmente, la ciudad de México. Lo que hay que contemplar no es necesariamente cuál es el producto final de esa representación, el texto que produce espacio, sino las operaciones que Villoro lleva a cabo en cada caso, pues describir otro objeto artístico, que a su vez ha enmarcado la realidad desde la mirada de otro, involucra también un movimiento ecfrástico dentro del texto. La ecfrasis, nuevamente, “se define como la representación verbal de una representación visual, [donde] la presencia de una representación visual en un texto verbal establece una relación que Peter Wagner (1996, 17) ha llamado *intermedialidad*.”²⁹⁴ Justamente ésta es la relación que el ensayo establece con las fotografías de Mata Rosas: una relación donde es imposible separar lo visual de lo textual, pues al citar²⁹⁵ las fotografías Villoro construye un *iconotexto*, donde “la representación visual [...] al entrar en relaciones significantes con el verbal le añade a este último formas de significación sintética que son del orden de lo icónico y de lo plástico”.²⁹⁶

²⁹⁴ Luz Aurora Pimentel, “Ecfrasis y lecturas iconotextuales”, en *Poligrafías* (México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM), núm. IV (2005), pp. 205 – 215. p. 283.

²⁹⁵ “Esto ocurre aun en la forma más simple y abreviada de la ecfrasis, la citación, en la que ni siquiera se puede hablar de un trabajo descriptivo de transposición, selección, reorganización y transformación del objeto plástico en un objeto verbal. En su forma de alusión de cita –con frecuencia un símil o una analogía que puede incluir el nombre del cuadro–, al exfrasis como ejercicio descriptivo es sólo en potencia, pero es un potencial que se realiza plenamente en las ecfrasis más extendidas que construyen una suerte de objeto plástico verbal (valga la paradoja) que entra en complejas relaciones de identidad y otredad con el objeto plástico del que se quiere representación y con el texto/contexto en el que la ecfrasis ha sido inscrita.” Luz Aurora Pimentel, *ibid.*, pp. 283 - 284.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 283.

Las fotografías se convierten en el ensayo en imágenes verbales que representan lo que el lenguaje visual representaba. Y si bien Villoro no hace una descripción detallada de éstas, y como dije antes por momentos no sabemos si está hablando de ellas o de lo que él vio en sus recorridos urbanos –aunque el lector con un poco de curiosidad puede ir al archivo de Mata Rosas y descubrir que los tenis, las botellas y los chicles están ahí–, lo importante es no sólo qué cantidad de marcas apuntan a las imágenes de Mata Rosas, sino la referencialidad que, de acuerdo a Robillard, “designa el uso que se hace en el texto verbal de la mención de la obra artística. Se trata de una categoría que se ocupa de ver hasta qué punto se utiliza la referencia de la obra plástica.”²⁹⁷ Villoro construye toda una imagen de la ciudad a partir de las fotografías, que determinan su forma de percibir y describir el espacio urbano.

Después de las imágenes de Mata Rosas, las instalaciones accidentales que ve Villoro son revaloradas dentro del texto, pues ambas se convierten de pronto en la representación visual –fijada y enmarcada dentro de los parámetros de la fotografía– de fragmentos de ciudad que posibilitan al ensayista reflexionar sobre el espacio en su totalidad. Es por esta razón que las descripciones de Villoro son fundamentales pues, en tanto fragmentos, contienen toda la esencia de la ciudad (de ésta y tal vez de otras que se adscriben a la era del consumo):

De pronto en un estacionamiento descubres una lavadora llena de cabezas de muñecas. Alguien decidió que se veía mejor así. Si la pieza se exhibiera en la Bienal de Venecia, pertenecería por contexto al arte conceptual. En la ciudad de México tiene otro sentido, entre otras cosas porque la ciudad entera se parece mucho a estas instalaciones.²⁹⁸

Instalaciones que testimonian, por un lado, la era de la acumulación y el consumo, pues se componen principalmente de objetos inservibles, que responden a la lógica del «suicidio»,

²⁹⁷ Irene Artigas, *op. cit.*, p. 65.

²⁹⁸ Villoro, “El olvido...”, p.167.

como condición de posibilidad a la aceleración del mercado y la inflación de los precios. Sin embargo, estos objetos, convertidos en instalaciones, se oponen a su destrucción definitiva, permaneciendo en el espacio como otra cosa, otorgándole una lógica distinta a la de la desaparición o el exterminio.²⁹⁹

Las fotografías de Mata Rosas muestran este carácter de la ciudad de México, y el ensayista las lee para imaginar una propuesta de escape frente a la saturación. La imagen capta un hecho cotidiano, aunque siempre a partir de la experiencia y la aculturación del fotógrafo,³⁰⁰ y el ensayista utiliza esta imagen para pensar otras posibilidades de sentido. Villoro observa la ciudad y sus fotografías, dialoga con ellas mientras las describe, y al hacerlo va produciendo un nuevo espacio imaginado, pues creamos el mundo en el diálogo entre las imágenes visuales y las imágenes verbales que retratan la inmensidad, lo intransitable, el caos;³⁰¹ sin embargo, lo importante será el proceso a través del cual es posible saltar de la mera representación a la invención de un mundo nuevo.³⁰²

Imagen mapa

La mapoteca es un fragmento donde la ciudad pretende estar contenida en su totalidad, pues es en sus representaciones visuales donde supondríamos que es posible abarcar todo el espacio que la constituye. La descripción de la propia mapoteca en el ensayo se torna, a

²⁹⁹ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 34.

³⁰⁰ “But if vision itself is a product of experience and acculturation –including the experience of making pictures –then what we are matching against pictorial representations is not any sort of naked reality, but a world already clothed in our systems of representation.” Mitchell, “What is an image?”, p. 525.

³⁰¹ “El resultado combinado de una dominación política muy potente, de un impulso de las fuerzas productivas y de un control insuficiente de los mercados no es otro que un caos espacial en todas sus escalas.” Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, p. 120.

³⁰² “Las calles de la ciudad son un estacionamiento que a veces se mueve. Nada más lógico que ahí un cementerio de automóvil parezca una unidad habitacional. En una instalación accidental captada por Mata Rosas, los coches se encaraman unos a otros como metáforas de los barrios que vendrán.” Villoro, “El olvido...”, p. 170.

partir de ciertas evocaciones, en una metonimia de la ciudad, aunque siempre está presente el edificio que la contiene. La mapoteca es entonces la sinécdoque como estrategia ensayística, con la cual es posible construir, a partir de su descripción, una imagen verosímil, sin la avasalladora e irrealizable tarea de abarcar todo el mundo urbano, pues éste es el espacio donde se acumula todo el polvo de la ciudad. Fiel a su destino imaginario, la mapoteca es el sitio donde se guarda y se restaura el tiempo imperceptible para la memoria: si no fuera por el recuerdo espacial de una existencia previa, nuestra memoria sería incapaz de localizarla en el tiempo. Es posible entonces imaginar que la mapoteca constituye la memoria espacial de la ciudad, el sitio donde idealmente sería posible *localizar* las etapas de su existencia.³⁰³ El polvo es la acumulación de la historia sobre el edificio y sobre la ciudad, es tiempo transcurrido desde su primera existencia:

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 ese fuera su destino, su lugar natural. Si es cierto lo que dice Brodsky, «el polvo es la carne del tiempo», la mapoteca es el espacio en donde se guarda y se restaura el tiempo de esta ciudad.³⁰⁴

Y sin embargo, la ensayista no encuentra lo que busca: no existe ese primer trazo. La ausencia de un mapa de la ciudad es sin duda su mejor representación espacial: el caos y la no planeación de un espacio que se multiplica descomunalmente, pues fue trazado sobre la tierra, por lo que él mismo se constituyó como su propio plano. La imagen de las «ruinas del mapa desmesurado», que Luiselli retoma de Borges, remonta no sólo a lo inabarcable, sino a la decadencia de ese inabarcable que habitamos, una decadencia en construcción

³⁰³ Bachelard ha mostrado cómo sólo el espacio permite albergar el recuerdo: “Aquí el espacio lo es todo, porque el tiempo no anima ya la memoria. La memoria —¡cosa extraña!— no registra la duración concreta, la duración en el sentido bergsonian. No se puede revivir las duraciones abolidas. Sólo es posible pensarlas, pensarlas sobre la línea de un tiempo abstracto privado de todo espesor. Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias. El inconsciente reside. Los recuerdos son inmóviles, tanto más sólidos cuando más especializados. [...] Para el conocimiento de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas, la localización de nuestra intimidad en los espacios.” Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 39 – 40.

³⁰⁴ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 27.

infinita, pues la ciudad está determinada por el habitar o, de acuerdo con Heidegger,³⁰⁵ por el construir, que es ya en sí mismo un habitar. Al mismo tiempo somos tanto los habitantes como los edificadores del espacio: las víctimas y los culpables, simultáneamente, del engendro urbano. La producción espacial se da entonces tanto en el ámbito concreto como en el de la experiencia. La experiencia del espacio vivido, transmitida desde la ausencia de un trazo de mayor especialización que los surcos sobre la tierra, es sin duda una experiencia del caos. Por tal motivo no es extraño que los ensayistas piensen la ciudad desde esta categoría, pues éste parece ser un elemento constitutivo que no pueden sortear ni siquiera las representaciones visuales que apelan a la exactitud: “Habitamos, como los descendientes de aquel imperio que describía Borges, «las ruinas de un mapa desmesurado».”³⁰⁶

Ya instalada en la mapoteca la ensayista hablará de otros mapas que contribuyen a edificar el caos de la ciudad representada, el caos de la ciudad textual: “Lo que en realidad hace que un mapa sea un mapa es su cualidad de representar una situación local.”³⁰⁷ En este ensayo lo que Luiselli hace es describir los mapas, por lo que, igual que Villoro, realiza una operación efrástica en la que la imagen del mapa se convierte en una imagen textual en el ensayo. Es así como el objeto que solía representar a la ciudad de es interpretado por la ensayista a partir de su contexto, y re-significado con el lenguaje, pues “nuestra experiencia

³⁰⁵ “Así pues, el habitar sería en cada caso el fin que preside todo construir. Habitar y construir están el uno con respecto al otro en la relación de fin a medio. Ahora bien, mientras únicamente pensemos estos estamos tomando el habitar y el construir como dos actividades separadas, y en esto estamos representando algo que es correcto. Sin embargo, al mismo tiempo, con el esquema medio – fin estamos desfigurando las relaciones esenciales. Porque construir no es sólo medio y camino para el habitar, el construir es en sí mismo ya el habitar.” Martín Heidegger, *Construir, habitar, pensar*, p. 1.

³⁰⁶ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 29.

³⁰⁷ Buisseret, *apud*. Clara Lois, “Imagen cartográfica e imaginarios geográficos. Los lugares y las formas de los mapas en nuestra cultura visual” en *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales* (Barcelona), vol. XIII, núm. 298 (1 de septiembre de 2009), p. 7

cartográfica está indisolublemente unida a nuestra experiencia espacial.”³⁰⁸ Al hablar de él, la ensayista hace que el lector se imagine, no la ciudad, sino la representación visual de ésta. El mapa contiene, en cierta medida, la memoria científica de la urbe, pues en él se exponen sus trazos y medidas. Pero estos cambian con el tiempo y los mapas deben ajustarse a la transformación natural del objeto representado.

En este ensayo aparecen dos estadios distintos de los mapas urbanos: uno se refiere a los primeros años de existencia del centro de la Nueva España. Sus mapas son ‘reducciones cartesianas del espacio’ que tratan de proyectar una ciudad en un territorio ocupado en su mayoría por agua. Estas reducciones se relacionan con las ciudades barrocas³⁰⁹ que se fundaron en el Nuevo Mundo:

Una ciudad, previamente a su aparición en la realidad, debía existir en una representación simbólica que obviamente sólo podían asegurar los signos, las palabras, que traducían la voluntad de edificarla en aplicación de normas y, subsidiariamente, los diagramas gráficos que las diseñaban en los planos, aunque con más frecuencia, en la imagen mental que de esos planos tenían los fundadores, los que podían sufrir correcciones derivadas del lugar o de prácticas inexpertas.³¹⁰

Ciudades primero trazadas en papel, como un acto civilizatorio del territorio de ocupación, proyección intelectual del futuro utópico, ordenamiento de la naturaleza, fundación de lugares nuevos. El poder de la letra en la ciudad no sólo se relacionaba con el órgano del Imperio burocrático, sino justo con estos momentos fundacionales de ciudades y territorios a partir del trazo de mapas y el establecimiento de normas:

³⁰⁸ *Ibid.*, 13.

³⁰⁹ “Al atravesar el Atlántico no sólo habían pasado de un continente viejo a uno presuntamente nuevo, sino que habían atravesado el muro del tiempo e ingresado al capitalismo expansivo y ecuménico, todavía cargado del misionismo medieval. Aunque preparado por el espíritu renacentista que lo diseñó, este modo de la cultura universal que se abre paso en el siglo XVI sólo adquiriría su perfeccionamiento en las monarquías absolutas de los estados nacionales europeos, a cuyo servicio militante se plegaron las Iglesias, concentrando rigidamente la totalidad del poder en una corte, a partir de la cual se disciplinaba jerárquicamente la sociedad. La ciudad fue el más preciado punto de inserción en la realidad de esta configuración cultural y nos deparó un modelo urbano de secular duración: la *ciudad barroca*.” Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984, p. 2.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 8.

La traslación del orden social a una realidad física, en el caso de la fundación de las ciudades, implicaba el previo diseño urbanístico mediante los lenguajes simbólicos de la cultura sujetos a concepción racional. Pero a ésta se le exigía que además de componer un diseño, previera el futuro. De hecho el diseño debía ser orientado por el resultado que se habría de obtener en el futuro.³¹¹

Las apreciaciones que hace Luiselli de estas representaciones espaciales de la capital dialogan tanto con Ángel Rama como con las formas anteriores de apropiación y representación espacial:

Los primeros mapas que aún se conservan de la ciudad de México son el de Nüremberg, 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 (pero no simples) como *haikus*. 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.³¹²

Este diálogo se establece no sólo por el carácter curioso de la ensayista que acude a la mapoteca en busca de dichas representaciones, sino por la necesidad de comprensión de una realidad que ha sido rebasada por el caos. El segundo estadio de los mapas de la ciudad es la indescifrable Guía Roji. Que el mapa de la ciudad de México actualmente no sea nada más que una mancha, habla de la imposibilidad de crear una representación espacial de la ciudad. A diferencia de otras ciudades que conservan un trazado lógico, ya sea por cuestiones de urbanismo o porque los propios recursos naturales las contienen por ejemplo “numerosas concentraciones metropolitanas han crecido en torno a un río, que se convierte en un elemento estructurador que condiciona el desarrollo y la ordenación urbana”,³¹³ esta ciudad se ha desbordado de la cuenca, y ni siquiera los mapas, mecanismos eficaces de abstracción espacial, lograr sortear los laberintos. La Guía Roji, entre la abstracción espacial y la representación, termina siendo el mejor retrato de esta ciudad: una mancha. Y

³¹¹ *Ibid.*, p. 6.

³¹² Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 32.

³¹³ Rocío Peñalta Catalán, “Un elemento de la naturaleza en el paisaje urbano: el río”, p. 36.

ésta podría condensar no sólo la imagen que la urbe proyecta, sino aquella que hemos construido desde la experiencia y la memoria. No obstante, en términos de utilidad el mapa no logra su objetivo. La *Guía Roji*, igual que la crónica y el ensayo, apela a la fragmentación del espacio, la ciudad consiste de pronto en hojas y hojas de calles rojas y azules que no terminan de ser todas las venas y arterias de la urbe. Un mapa que lo es todo y a la vez nada: una mancha como aquella primer silueta acuática de la ciudad: “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.”³¹⁴

La *Guía Roji* aparece también en los ensayos de Juan Villoro, donde es parodiada como un listado gigante de calles y calles que se repiten a lo largo de todo el plano, haciendo aún más difícil habitar el desorden:

En México, las estadísticas son cosa de lotería y las calles repiten sus nombres como si así pulieran la gloria de los héroes. Quien abra el popular plano de la capital conocido como *Guía Roji* encontrará 179 calles Zapata, 215 Juárez, 269 Hidalgo, lo cual basta para construir unas veinte urbes suficientemente patrióticas. En nuestro mapa movedizo ni siquiera las estatuas son estables.³¹⁵

Esta parodia de la nomenclatura es un lugar común en los discursos sobre la ciudad de México. En el 2012 la película *Mi universo en minúsculas*³¹⁶ hace de la repetición de los nombres de las calles el punto de partida para construir el relato. Esta situación surrealista, donde un solo nombre designa múltiples calles que se encuentran en distintos sitios dispersos por la ciudad es la excusa perfecta para iniciar el recorrido. La ciudad se convierte en el personaje principal de la película, y aparece retratada en su inmensidad y confusión, en una historia que sólo adquiere sentido porque la ciudad existe, y porque en ella hay por lo menos 269 calles llamadas Hidalgo. Tanto el ensayista como el cineasta

³¹⁴ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 32.

³¹⁵ Juan Villoro, “El eterno retorno a la mujer barbuda”, p. 25.

³¹⁶ Hatuey Vivero (dirección), Ana Mata e Inti Aldasoro (guión), *Mi universo en minúsculas*, México, 2011.

recuperan este rasgo de la ciudad para pensarla y representarla, pues rompe con la lógica del nombre propio que designa un espacio determinado. *Hidalgo* es de pronto como decir *calle*, y uno tiene que especificar la colonia y la delegación para volver a anclar el nombre al referente.³¹⁷

Tanto Luiselli como Villoro representan la ciudad a partir de la ausencia de un mapa o trazo urbano, pues frente al caos que es la ciudad el punto de comparación no puede ser más que la ausencia. Esta imposibilidad de crear un mapa de la ciudad da cuenta del despojo del espacio público y de la alienación de los habitantes, pues una “ciudad alienada es, en primer lugar, un espacio en el que la gente es incapaz de construir mentalmente mapas, en tanto que el espacio público urbano representa su propia posición con relación a la totalidad urbana en que se encuentran.”³¹⁸ Construir un mapa de la ciudad sería entonces un primer paso para la desalienación, pues supondría la recuperación del sentido de orientación y la articulación de un conjunto de prácticas espaciales que los habitantes puedan retener en la memoria.³¹⁹ ¿Acaso no son los ensayos una suerte de mapa que pauta un recorrido por el espacio? ¿No podrían ser éstos, en su afán de otorgar sentido al mundo, un intento de [re]producir y ordenar el espacio? ¿Qué otra cosa hace el ensayo además de señalar la ausencia?

³¹⁷ Es preciso resaltar la importancia que tiene dentro del cine la elección de escenarios urbanos reales, pues sólo así llegaremos a comprender por qué el ensayo y la película no sólo remiten a representaciones similares, sino que en términos de creación ambos buscan construir desde una aproximación similar una forma nueva de pensar el mundo: “Evidentemente no es lo mismo erigir un decorado cinematográfico a partir de un escenario imaginario, ficticio o incluso real, que escoger, de entre los posibles paisajes urbanos, uno para rodar escenas de un filme. Esta opción, además de evidenciar el gusto por lo cotidiano y una preocupación social, exige también un acercamiento cuerpo a cuerpo a la textura urbana, un contacto directo con la materialidad espacial y sensible de lo urbano. El cineasta acepta nuevos desafíos técnicos a la hora de filmar (iluminación, encuadres, ángulos, etc.), pero sobre todo un modo nuevo de pensar y mirar el espacio de la ciudad, que se adapta a las realidades geográficas urbanas e indaga a partir de ellas.” Pilar Andrade Boué, “La ciudad proyectada: el cine”, en *Ciudad en obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y las artes*, Bern, Peter Lang, 2010, p. 352.

³¹⁸ Jordi Borja y Zaida Muxi, *op. cit.*, p. 62.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 63.

En el caso de Luiselli, como vimos, ésta es una *ausencia originaria* que vaticinó todos los males de la ciudad, mientras que en Villoro ésta es una característica perpetua que tanto imposibilita la representación como explica la heterogeneidad de la urbe. Villoro construye la representación desde esa falta de orden e imagina la ciudad como múltiples ciudades que no necesariamente se corresponden unas con otras. Para hacer esto el ensayista nombra fragmentos de la ciudad y los compara con el imaginario de lugares lejanos, que bien podrían dar una idea no sólo del aspecto físico de la ciudad, sino de este divorcio insalvable entre sus partes. Una comparación simple que le permite describir el espacio urbano utilizando el “nombre propio” como recurso lingüístico, es en realidad un desafío a las leyes del espacio y la temporalidad, pues a partir de ella Villoro muestra que esas realidades, tan alejadas unas de otras, están en realidad contenidas en un mismo espacio geográfico, inimaginable por su multiplicidad, irrepresentable como una totalidad: la ciudad de México.

La idea de orden o de traza urbana unitaria es ajena a un sitio que opera como una asamblea de ciudades. El barrio de Santa Fe, donde se concentra el capital, podría ser un suburbio de Houston, en la misma medida en que la zona de Chalco podría integrar una degradada periferia de Pakistán.³²⁰

La ciudad se representa como una “asamblea de ciudades”, es muchas cosas al mismo tiempo, muchas ciudades en un espacio que las fronteras invisibles no fueron capaces de contener. En su representación espacial Villoro evidencia las diferencias sociales, la desigualdad; la degradación de Chalco y la opulencia de Santa Fe son testimonio de la segregación urbana, de la expulsión de cientos de pobres a las periferias, de la función del urbanismo dentro de la lógica del capital, etc.³²¹ En su descripción del espacio queda en

³²⁰ Juan Villoro, “El olvido...”, p. 163.

³²¹ “Otras dinámicas existente, aún más potentes, son las del urbanismo de productos, la sumisión al mercado, la obsesión por la competitividad, la fuerza económica de la iniciativa privada y la debilidad política de la vida pública. Podemos contemplar cómo se pretende hacer ciudades a partir de parques temáticos, ciudades

claro que la ciudad no crece bajo el principio del orden espacial, sino económico; por eso es tan importante que el ensayista mencione estos sitios como puntos de comparación, pues lo que hace es no sólo describir el espacio, sino también mostrar la concentración del capital y el progreso en una zona específica –que por motivos evidentes asocia con Estados Unidos–, y la pobreza de esa otra zona que relaciona con un país en guerra. ¿Cómo crear una imagen de este sitio que logre abarcarlo todo? Tan solo imaginarlo se asemeja a lo imposible: somos incapaces de concebir el infinito; nos movemos en *zonas, espacios habitables, recorridos específicos*.³²²

La ciudad se representa entonces en su contradicción insalvable, en tanto es flujo y es parálisis; es el tránsito que la caracteriza, pero también la imposibilidad del mismo. Y por esa razón el ensayista afirma que los capitalinos han dejado de concebir la ciudad como un espacio producido o por producirse, para colocarse en la lógica del tiempo que mide, condiciona y califica nuestros movimientos por la urbe.³²³ La vida pensada en un presente perpetuo que nos restringe a vivir supeditados al tiempo: tiempo de traslado, de demora, de inmovilidad: “Hoy en día, moverse por [...] la ciudad de México es un ejercicio que se asocia más con el tiempo que con el espacio.”³²⁴

empresariales, barrios cerrados, infraestructuras al servicio del vehículo privado e individual, las zonas de viviendas segregadas por clases sociales, plazas y monumentos enrejados, etc., y observamos con preocupación cómo se crean bloques conservadores en las zonas de ciudad hecha y equipada, con los miedos e intereses que se oponen a los cambios y a las mezclas. Es el espacio público el que paga la factura de los «productos urbanos».” Jordi Borja y Zaida Muxi, *op. cit.*, p. 19.

³²² “Me pregunté si mi hija hubiera podido trazar un mapa, no digamos amplio, sino siquiera aproximado de la ciudad de México, donde ha vivido en los últimos tres años. En modo alguno, su vida se estructura en torno a espacios cerrados y medios de transporte.” Juan Villoro, “El olvido...”, p. 164.

³²³ “El tiempo vivido pierde forma e interés social salvo por lo que respecta al tiempo de trabajo. El espacio económico subordina al tiempo; en cuanto al espacio político, lo expele como amenaza y peligro (para el poder). La primacía de la esfera económica y más aún de la política implica la supremacía del espacio sobre el tiempo, más próximo aún, más fundamental que el espacio. El tiempo, ese «vivir» esencial, es bien entre los bienes, no es visible para nosotros, no se deja leer. Tampoco puede ser construido. Pero se consume, se agota y eso es todo.” Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, p. 151.

³²⁴ Juan Villoro, “El olvido...”, p. 162.

No es extraño entonces que Villoro represente la ciudad como una “marea detenida e intransitable”: la cartografía de lo imposible, del hubiera, de las realidades paralelas a las que nos es negado el acceso. Nuevamente es la ausencia de mapa, de trazo, lo que nos impide conocer la urbe, apropiarnos de ella. No hay representaciones posibles, solo mediciones temporales que expanden la totalidad al infinito:

¿Cómo orientarse entonces en un sitio sin señas de referencia? El aire capitalino es recorrido por helicópteros que informan de la situación vial y los muchos lugares por los que resulta imposible avanzar. Para quienes se desplazan en coche la cartografía de la ciudad de México es un paisaje conjetural que llega a través de la radio [...]. El testigo de la ciudad de México percibe una marea detenida e intransitable, donde un helicóptero hace las veces de foro extraviado en las alturas y aconseja usar «vías alternas», nombre que otorgamos a la realidad paralela a la que no podremos acceder.³²⁵

“Vivimos en un imperfecto paraíso que no puede verse a sí mismo”, afirma Villoro, y en sintonía con Luiselli, quien ha representado la urbe como *un paraíso en obras*, piensa la ciudad en construcción perpetua. La capital de México huye del presente de la existencia, pues nunca *es*, sino que siempre *será*. En plena manufactura: la ciudad va en camino de ser ciudad, pero el camino es infinito, la meta imposible. Sin un mapa que establezca los lineamientos de la obra, la ciudad crece sin rumbo: a todas partes, en todas direcciones. Incontenible, un eterno hacerse la determina. ¿Cómo pensar aquello que aún no es? ¿Cómo nombrar la inmensidad en la incompletud? Villoro ha encontrado la respuesta en *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino,³²⁶ y aunque él habla desde la ficción, el ensayista se

³²⁵ *Ibid.*, p. 164.

³²⁶ “El que llega a Tecla poco ve de la ciudad, detrás de las empalizadas de tablas, las defensas de arpillera, los andamios, las armazones metálicas, los puentes de madera colgados de cables o sostenidos por caballetes, las escaleras de mano, los terlices. A la pregunta: ¿Por qué se hace tan larga la construcción de Tecla?, los habitantes, sin dejar de levantar cubos, de bajar plomadas, de mover de arriba abajo largas brochas responden: Para que no empiece la destrucción. E interrogados sobre si temen que apenas quitados los andamios la ciudad empiece a resquebrajarse y caiga en pedazos, añaden de prisa, en voz baja: No sólo la ciudad. Si insatisfecho con la respuesta alguien pega el ojo en la rendija de una valla, ve grúas que suben otras grúas, armazones que cubren otras armazones, vigas que apuntalan otras vigas.

–¿Qué sentido tienen vuestras obras? –pregunta–. ¿Cuál es el fin de una ciudad en construcción sino una ciudad? ¿Dónde está el plano que seguís, el proyecto?

–Te lo mostraremos apenas termine la jornada; ahora no podemos interrumpir –responden.

apropia de la parábola del texto, y la transfiere a su propio proceso de interpretación. La ciudad de México, como la ciudad de Calvino, sí tiene un mapa, un mapa “caótico” e infinito que rebasa nuestro entendimiento. La urbe se inserta en el orden del cosmos: crecerá de acuerdo al plano que le ha sido concedido. No podremos detenerla, pues es superior a nosotros, pero la ciudad sí tiene un plan, un trazado que hemos de seguir aun sin comprenderlo. Ella es parte de los misterios del universo, parar es imposible:

Una de las parábolas que Italo Calvino incluye en *Las ciudades invisibles* se aplica cabalmente a México, D.F. Durante años legiones de albañiles levantan muros y terraplenes que parecen seguir los caprichos de un Dios demente. La ciudad es un delirio de la edificación. Llega un día en que los hombres temen a la arena y al cemento. Construir se ha vuelto una desmesura. ¿Puede haber un propósito en ese empeño sin desconcierto [...]? Cuando la última lámpara se extingue, los constructores contemplan la bóveda celeste. Entonces entienden el proyecto. En lo alto, brilla el mapa de la ciudad.³²⁷

La ciudad es todos los tiempos, todos los espacios: la totalidad del universo. Sólo con la parábola de Calvino, Villoro logra representar y explicar(se) el mundo, pues es en este diálogo donde adquiere sentido. Las palabras de otro le muestran lo que había estado buscando, nuevamente la intertextualidad de la ciudad se hace presente en el texto; el ensayo es también un acto de lectura,³²⁸ y el mundo un texto que se lee interpretativamente para dotarlo de sentido. “Un lector para lectores”,³²⁹ el ensayo despliega su lectura, y nos propone, en la amistad, una interpretación plausible del *paraíso*: si el mapa de la ciudad es la bóveda celeste, nuestra vida en este infierno tiene sentido. La ficción incide directamente en la forma en que habitamos el mundo: la ciudad y sus representaciones se construyen mutuamente.

El trabajo cesa al atardecer. Cae la noche sobre las obras. Es una noche estrellada.

–Éste es el proyecto –dicen.” Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela, 2007, p. 136.

³²⁷ Juan Villoro, “El eterno retorno...” pp. 36 – 37.

³²⁸ “...la propia escritura del ensayo es en cierto modo el despliegue de un acto de lectura. Necesario es ver así al propio ensayista como lector. El ensayo es también la escritura de una lectura y la lectura de una escritura.” Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, p. 126.

³²⁹ *Ibid.*, p. 131.

Inventar la ciudad

El ensayista piensa y representa la ciudad dentro del texto para entregarnos no sólo una muestra de ese proceso sino una ciudad análoga construida a partir de la escritura.³³⁰ Esta nueva ciudad, la ciudad literaria, que remite constantemente a la real pero que nunca es la misma, influye en ella y la transforma; la interpretación del mundo da como resultado la invención de otro que construye realidad porque dota de sentido al espacio preexistente.³³¹ Inventar la ciudad implica crear nuevos significados que modifiquen nuestra manera de habitarla, pensarla, y concebirla; lo que a su vez nos permite imaginar otro mundo posible. Tanto indefinición como cúmulo de horizontes, la ciudad en el ensayo es la posibilidad de producción de espacios distintos, de hacer presente, de significar, de existir en el mundo. Inventar la ciudad ensayándola implica construir un discurso crítico que exponga los límites epistemológicos de los discursos que componen el mundo, y a su vez, plantear nuevos horizontes. Por lo tanto, inventar la ciudad es apropiación y producción del espacio, en términos reales e imaginarios, pues tanto en la escritura como en la lectura se (re)compone el universo de significaciones que sustenta al mundo. Ensayar la ciudad –inventarla– consiste también en cumplir con “nuestra tarea política, [de] imaginar y reconstruir un tipo diferente de ciudad”,³³² que podamos (todos) ocupar de nuevo.

³³⁰ La ‘ciudad análoga’ es la ciudad que surge de la combinación imaginaria de las huellas culturales de su historia —sus *loci*—, decantados por la memoria, el uso o la tradición artística.” Adrián Gorelik, *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, pp. 145 - 146.

³³¹ “La escritura urbana remite a la ciudad real en un implícito reconocimiento de que existe un mundo más allá del texto. No obstante, la ciudad literaria no constituye solamente una representación de la ciudad real. Propone a su vez imaginarios distintos en los que se cruza el afán reformista, la fantasía modernizadora, el desencanto anticipado. La ciudad literaria es una forma de la imaginación a partir de la realidad. La literatura configura ciudades imaginarias; es un espacio donde ese otro espacio (la ciudad) adquiere forma: la ciudad como escritura, el texto como tema literario. Es un paisaje en el que se inscribe la historia, pero también los compromisos —estéticos, políticos, éticos— del artista.” Jezreel Salazar, *La ciudad como texto. La crónica urbana de Carlos Monsiváis*, p. 16.

³³² David Harvey, *op. cit.*, pp. 13 - 14.

Al inventar la ciudad los ensayistas proponen estrategias para la apropiación e interpretación del espacio urbano: Luiselli escribe un mapa–ensayo que propone nuevos recorridos, nuevos espacios, nuevas formas de ver la urbe; el mapa muestra su *pedaleo del pensar*, pues ante la imposibilidad de caminarla, la bicicleta se convierte en el medio del ensayo, transporte desde el cual la ensayista recorre, piensa e interpreta el espacio urbano. Y Villoro construye una metáfora –imposible– de la *ciudad monstruo*: una *Galería de galerías*. El espacio urbano, tocado por la estética, exhibe las pequeñas *instalaciones adicionales* que los habitantes componen: inventar la ciudad es crearle otros sentidos al mundo.

Cartografía de las calles

Como planteamos en el capítulo anterior, un mapa es la reescritura del mundo a partir de la mirada del cartógrafo, que interpreta la realidad y la plasma en su *texto*. Igual que el ensayo, el mapa es “un sistema de significados a través del cual se comunica, reproduce, experimenta y explora un orden social”³³³, un fragmento de mundo. Lo que en él se representa se adscribe tanto al terreno de lo visible: paisajes y fenómenos topográficos, como al mundo invisible de lo social y lo ideológico. El mapa es una construcción de la realidad, “*producto tanto de las mentes individuales como de los valores culturales más amplios en sociedades específicas.*”³³⁴ Esto quiere decir que, igual que el ensayo, el mapa se inscribe en su contexto de producción, y es en este contexto como ha de leerse. El contexto del cartógrafo, el contexto de otros mapas y el contexto de la sociedad³³⁵ determinan al mapa de la misma forma en que el ensayista, sus lecturas y la realidad que lo

³³³ J. B. Harley, *La nueva naturaleza de los mapas. En sayos sobre la historia de la cartografía*, Ciudad de México, FCE, 2006, p. 73.

³³⁴ *Ibid.*, p. 62.

³³⁵ *Ibid.*, p. 64.

circunda son esenciales en la escritura del texto,³³⁶ y ambos han de leerse desde esta perspectiva para comprender cabalmente los significados que construyen.

Ante la ausencia de un mapa que represente la ciudad de manera apropiada, los ensayos de Luiselli, reunidos en el libro *Papeles falsos*, se presentan como un mapa-ensayo. En éste, por unos instantes, es posible observar la ciudad como un espacio bidimensional, a escala y abstracto, lo que posibilita su aprehensión y comprensión reflexiva. “Al igual que otros textos, los mapas usan signos para representar al mundo”³³⁷ y, como el ensayo, están cargados de valor, pues “tanto en la selectividad de su contenido como en sus signos y estilos de representación, los mapas son una manera de concebir, articular y estructurar el mundo.”³³⁸ Los fragmentos de ciudad que aparecen representados, el estilo de pensarla y de escribirla y el sentido que el texto construye constituyen un mapa, “una analogía de una porción de mundo hecha a la medida del ojo”,³³⁹ que le otorgan al lector la posibilidad de mirar la totalidad en el fragmento, construir recorridos posibles, imaginar y apropiarse de ese nuevo sentido del mundo.

Los nombres de las calles y avenidas que la ensayista utiliza como subtítulos, y que fueron analizados en *Representar la ciudad*, van construyendo el trazado del mapa. Las calles mencionadas comienzan a poblar el lienzo blanco, líneas rectas y curvas nos muestran caminos posibles. El mapa-ensayo es una invitación al movimiento tanto físico

³³⁶ “Como se ha dicho más de una vez, bajo la forma de una paradoja, el ‘contenido’ del texto está fuera de él mientras que, inversamente, el ‘afuera’ del texto, para que sea tal, es ya en rigor el resultado de un recorte propiciado por el mismo texto, y de este modo un ‘adentro’. [...] Cuando ingresamos al mundo del texto, entramos a un sistema muy complejo permanentemente vinculado al contexto que lo rodea, y que incluye elementos que están tanto dentro como fuera de aquél. Tal, por ejemplo, el caso del sistema de citas, comentarios y menciones: los textos con que dialoga y polemiza el ensayo, una visión de mundo específica que todo texto necesariamente contiene y que, como mostró Bajtin, puede a su vez encontrarse condensada en un *cronotopo*, en la traducción espacial del tiempo, y en una cierta idea de posición que la persona ocupa en él.” Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, p. 110.

³³⁷ J. B. Harley, *op. cit.*, p. 62.

³³⁸ *Ibid.*, p. 80.

³³⁹ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 26.

como imaginario, pues la referencia ancla al ensayo a un espacio que es posible explorar en la realidad.³⁴⁰

La lectura se convierte en el proceso de ir dibujando la ciudad. El ensayo se torna visual en la medida en que vamos imaginando el recorrido, inevitablemente, en una representación que nos permite reducir a escala los espacios mencionados y observar, desde esa distancia, el camino del texto. Pero no es éste el único momento en el que aparece la representación cartográfica, pues el texto mismo es un mapa, para cuya elaboración se selecciona y representa elementos de la realidad topográfica, y los incorpora como señalizaciones que reconstruyen a escala el espacio urbano. Los lugares que nombra no sólo representan la ciudad real y construyen, a partir de la descripción, la ciudad literaria, sino que son un recorrido a través del espacio y la memoria, que postula un nuevo trazado urbano. El ensayo revela una forma de ser en el mundo condicionada por el espacio, pero también una nueva forma de ser del espacio, determinada por el uso que se hace de éste. El recorrido es una apropiación y a la vez una reflexión espacial que, al construir un mapa, renuncia a la condición de ruptura entre cuerpo y espacio, y reconstruye la capacidad del cuerpo de organizar preceptivamente el espacio, autoubicarse y *cartografiar su posición en el mundo*.³⁴¹

³⁴⁰ “Gracias al lenguaje poético, la imaginación mientras más nos desvíe de lo que llamamos realidad, más nos aproxima a la esencia de la realidad que no es ya el mundo de los objetos manipulables, sino el mundo en el cual nacimos y en el cual intentamos orientarnos al proyectarle lo que para nosotros es posible. El lenguaje poético se constituye entonces como una de estas posibilidades como un neutro que incluye tanto la referencia al mundo como la autonomía del mismo y nos permite en el sentido más estricto del ‘término’ habitar dicho mundo.” Irene Artigas, *op. cit.*, p. 118.

³⁴¹ “Como señala Jameson, el hiperespacio posmoderno lleva a la ruptura entre cuerpo y espacio urbano exterior pues ‘ha conseguido trascender definitivamente la capacidad del cuerpo humano individual para autoubicarse, para organizar preceptivamente el espacio de sus mediaciones, y para cartografiar cognitivamente su posición en un mundo exterior representable.’” Sarissa Carneiro, “La (Pos)moderna Tenochtitlán: notas sobre la ciudad en *Materia dispuesta* de Juan Villoro”, en *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*, Barcelona, Candaya, 2011, pp. 293 – 294.

Igual que un mapa, el mapa-ensayo puede ser interpretado desde el análisis iconográfico de Panofsky, que Harley retoma para postular una lectura novedosa de las representaciones cartográficas del mundo. Este análisis pretende descubrir los diferentes significados de una imagen, los que son clasificados en tres tipos distintos: 1) un tema primario o natural, 2) un tema secundario o convencional y 3) un estrato simbólico de significado,³⁴² que se relaciona con la dimensión hermenéutica de los principios de la cartografía. Es en este último nivel donde la interpretación se aboca a los sistemas de valores, las ideologías, el conocimiento, etc., que rigen una sociedad.

En el mapa-ensayo los subtítulos funcionan como los símbolos convencionales de un mapa, aquellos que se utilizan para representar árboles, montañas, asentamientos, etc., y que en el lenguaje verbal son equivalentes al sustantivo.³⁴³ Enunciados indicativos o nombres propios que van trazando la realidad topográfica a una escala asequible. Si pensamos en el caso del mapa de una ciudad, estos símbolos son tanto las líneas de las calles como sus nombres, los edificios emblemáticos, los parques, etc. El espacio de la ciudad contenido en los letreros que marcan su uso, su desuso, sus posibilidades: *Paso peatonal, Guarde su distancia, Alto...*

En el caso de Luiselli, y en sintonía con la ciudad que va edificando en su texto, son también las señalizaciones del *paraíso en obras*, letreros que destacan ciertas actividades propias de la urbe: *Hombres trabajando, Puente en reparación, Utilice vías alternas, Obra suspendida, Se usará grúa...* Estos significados primarios, que a lo largo del libro funcionan como subtítulos, actuarán como conjunto en el tercer nivel de lectura.

³⁴² *Ibid.*, p. 75.

³⁴³ Andrews, "Introducción", en J.B. Harley, *ibid.*, p. 26.

El segundo nivel de interpretación corresponde a la representación de la ciudad que Luiselli construye en su texto, y que fue analizada en el segundo capítulo de esta tesis. La imagen de un *paraíso en obras* concuerda, en esta lectura, con la identidad del lugar representado, aunque esta identidad funcione, no como una descripción tajante y definitiva, sino como la posibilidad de dotar de un nuevo sentido al mundo.

Sin embargo, el tercer nivel es sin duda el más interesante, pues abarca los valores, las ideologías, los mitos, etc., interpretados y plasmados por la ensayista en su texto. En este nivel encontramos tanto los sentidos del mundo que el mapa-ensayo retoma, como los que va construyendo en la escritura. “Cada mapa es un manifiesto de un conjunto de [postulados] acerca del mundo”, contruidos a partir de procesos intelectuales que buscan interpretar la realidad y dotarla de sentido. La ciudad surge entonces como la representación de un sistema económico e ideológico que regula la vida de los seres humanos;³⁴⁴ “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.”³⁴⁵ Y como un espacio donde la diferencia entre lo público y lo privado se desdibuja a cada instante, pues:

Vivimos en un mundo donde hace tiempo ocurrió una inversión completa del estatus de la calle como espacio público, y el de la casa como el lugar privado por excelencia, y en este truke 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 [...], sólo nos queda erigir pequeñas y fugaces intimidades en espacios ajenos.³⁴⁶

³⁴⁴ La ciudad “es una máquina, en efecto, pero es algo más y mejor que una máquina: una máquina apropiada para cierto uso –el de un grupo social–. Como segunda naturaleza, como espacio producido, la ciudad ha conservado igualmente (en el curso de su explosión incluso) ciertos rasgos de la naturaleza, en particular la importancia atribuida al uso.” Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, p. 378.

³⁴⁵ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 91.

³⁴⁶ *Ibid.*, pp. 95 – 96.

Estos “espacios ajenos” son las palabras de otros que hacemos nuestras, los mapas de otros que (re)andamos como propios, las imágenes visuales que en la escritura intermedial se transforman en imágenes verbales del texto, los sentidos de otros que en la lectura le dan sentido a aquello que también es nuestro: el ensayo como un espacio ajeno donde se construye la intimidad de la lectura, donde es posible estar con nosotros mismos y con otros, habitar un mismo *plano bidimensional* para imaginar nuevos significados del mundo.³⁴⁷

Eso es justamente el ensayo-mapa que la ensayista construye a partir de su experiencia corporal de la ciudad y su contexto. A través del cuerpo se vive, se observa y se produce el mundo. La ciudad, a pesar de todas sus prohibiciones, es también el espacio del cuerpo, de la afirmación de la vida,³⁴⁸ por lo que sin éste no es posible siquiera pensarla: debe haber cuerpos para que existan ciudades. Sin embargo, ante los ritmos impuestos en el actual estilo de vida, es necesario llevar a cabo una “reapropiación del cuerpo, ligada a [una] reapropiación del espacio como [parte] integrante de todo proyecto revolucionario”,³⁴⁹ que permita desarticular las dinámicas de producción³⁵⁰ y consumo,³⁵¹ para volver a habitar los espacios en el sentido de “reintroducir a los sujetos en la producción (social) del espacio y de la vida urbana.”³⁵² En otras palabras, es necesario generar estrategias que nos permitan romper con la lógica alienante del caos, y

³⁴⁷ “Las palabras están y no están en el espacio: hablan del espacio y lo cubren. El discurso sobre el espacio implica una verdad del espacio, que no puede proceder de un lugar situado en el espacio, sino en un lugar imaginario y real, es decir «surreal», y no obstante concreto y conceptual.” Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, p. 291.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 246.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 215.

³⁵⁰ “... la empresa de producción controla los comportamientos del mercado, dirige y modela las actitudes sociales y las necesidades. Es, o al menos tiende a ser, la dictadura total del orden de producción.” Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 71.

³⁵¹ “ El consumo es un poderosos elemento de control social porque logra atomizar a los individuos consumidores.” *Ibid.*, p. 88.

³⁵² Ion Martínez Lorea. “Henri Lefebvre y los espacios de lo posible” en Henri Lefebvre, *op. cit.*, p. 46

reaprehender en la reflexión, pero también en la práctica, la ciudad como horizonte de lo posible.³⁵³ El ensayo es, sin duda, un generador de estrategias pues, como dotador de sentido, contribuye a la ardua tarea de habitar el mundo.

El cuerpo en la *ciudad monstruo* está condicionado a los ritmos de la urbe: “...nadie en esta ciudad tiene derecho a la velocidad del paseo”;³⁵⁴ su libertad es coartada por la dinámica que le impone cierto ritmo de vida, el cual no responde a sus necesidades, sino a las exigencias del mercado. *El tiempo es dinero*, dicen por ahí, y el tiempo del ocio, del relajamiento no existe más que regulado por las mismas estructuras que ven al cuerpo no sólo como herramienta de producción, sino como máquina de consumo: en la ciudad de México nadie tiene derecho a la velocidad o al ritmo del paseo, pues nadie tiene derecho a perder el tiempo.³⁵⁵ Sin embargo, existe un medio a través del cual el habitante logra burlar esta prohibición implícita, y hacerse de una libertad extraordinaria: *la invisibilidad*. En el ensayo, la bicicleta se convierte en la posibilidad de escapar de toda vigilancia impuesta:

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 del vehículo lo coloca al margen de toda vigilancia.³⁵⁶

Es curioso que el texto plantee la invisibilidad como un ideal a alcanzar en el paseo en bicicleta. ¿Qué sucede en el anonimato de la invisibilidad que hemos, con tanto ahínco, de

³⁵³ “La *utopía concreta* no puede ser entendida como espontaneidad absoluta, ya que ésta anula el pensamiento, la capacidad inventiva. La utopía es una condición para la existencia del pensamiento, dirá Lefebvre. Sin *utopía*, sin exploración de *lo posible* no hay pensamiento. Este pensamiento debe conectar con las prácticas de los usuarios y de los habitantes, con la intervención de los ciudadanos en el *espacio (urbano)*. *Lo posible* se encuentra según Lefebvre en lo *urbano*. *Lo urbano, lo posible* en tanto que virtualidad, que anticipación, en tanto que realidad no consumada. Realidad haciéndose y por hacerse e impugnación permanente de lo hecho.” Ion Martínez Lorea, *ibid.*, p. 27.

³⁵⁴ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 39.

³⁵⁵ “El aparente desdoblamiento en tiempo de trabajo y tiempo de ocio, en el que este último inaugura la esfera trascendente de la libertad, es un mito. [...] La «alienación» del ocio es más profunda: lo esencial no es que esté directamente subordinado al tiempo de trabajo, sino que está ligado a la imposibilidad de perder el propio tiempo.” Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 191.

³⁵⁶ Valeria Luiselli, *op. cit.*, pp. 39 – 40.

buscarla? ¿Es acaso que lo que en verdad buscamos es *la libertad*? ¿De qué nos despoja la megalópolis? Justamente del ritmo de la vida, del espacio, del cuerpo, por lo que se hace imprescindible la reapropiación de estos elementos para, por unos instantes, *ser libres*.

Hay en el andar en bicicleta un apoderamiento de los ritmos del cuerpo, del tiempo y del espacio que lo constituye: “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.”³⁵⁷ La bicicleta se exhibe en el ensayo como la posibilidad de *abandonarse*; el tiempo del ocio, el tiempo “perdido”, se torna asequible: “... el ciclista es suficientemente invisible como para lograr lo que el peatón no puede: pasear en soledad y abandonarse al curso de sus meditaciones,”³⁵⁸ que también se ven estimuladas en el paseo: “La bicicleta no sólo es noble con el ritmo del cuerpo: también es generosa con el pensamiento.”³⁵⁹ Justamente éstas son las razones por las cuales la ensayista propone la bicicleta como medio para indagar la ciudad. Frente a la imposibilidad de conocerla caminando, como lo ha expuesto al hablar de Walter Benjamin, la bicicleta se torna en nuevo recurso para recorrer y pensar el espacio urbano. Si caminar las ciudades era estimulante para Baudelaire y Robert Walser, «apologistas» del paseo que construyeron en el *camino del pensar* una poética, Luiselli adopta el *pedaleo del pensamiento* como principio generador de su escritura. El movimiento continúa siendo fundamental para estimular la reflexión urbana: caminar, andar en bicicleta; la ciudad debe recorrerse, aunque sea fragmentariamente, debe habitarse, ocuparse, vivirse.

Si el mapa es la superficie bidimensional por la cual el pensamiento puede andar a sus anchas, imaginando todos los recorridos posibles, la bicicleta le otorga al que la monta

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 40.

³⁵⁸ *Idem.*

³⁵⁹ *Idem.*

«una rara libertad equiparable a la imaginación», pues en ella todos los recorridos posibles se tornan reales. Experiencia sensorial/corporal del espacio, pedalear la bicicleta como apropiación que transmuta en libertad; el paseo no tiene un fin concreto, un objetivo marcado como lo tienen el resto de nuestros trayectos y actividades en la urbe, él es un fin en sí mismo, y por eso escapa de toda lógica impuesta:

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 *biciclista* 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.³⁶⁰

El *biciclista* recorre las calles por el placer del recorrido, y se convierte, en el ensayo, en el nuevo *flâneur* de las ciudades. Reinterpretando los paseos de la modernidad,³⁶¹ y adaptándolos a la realidad espacio-temporal de la ciudad monstruo, la ensayista propone una forma novedosa de habitar, observar y recorrer el espacio desde el cuerpo. Hecho fundamental que hace posible aprehender sensorialmente el mundo, y, simultáneamente, interpretarlo. Es un desplazamiento doble que, en este caso, se traduce en un texto.³⁶² Un desplazamiento físico/sensorial y un desplazamiento intelectual, desinteresado y placentero,³⁶³ que culmina en la creación de nuevos sentidos:

El *biciclista*, 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

³⁶⁰ *Ibid.*, pp. 40 - 41.

³⁶¹ “Los apologistas del paseo han enaltecido el acto de caminar a 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 Wasler al inicio de su paseo.” *Ibid.*, p. 39.

³⁶² “En el momento en el cual el ensayista despliega su punto de vista, se perfilan varios elementos clave: su mirada interpretativa refiere al mundo, el mundo reinterpretado refiere a su mirada, pero ambas instancias se traducen a la vez en un texto, el del ensayo, que las incluye y las comprende a ambas, que tienen su propia consistencia y legalidad y que por otra parte pone en evidencia la matriz interpretativa que da sentido al conjunto.” Liliana Weinberg. *Situación del ensayo*, p. 45.

³⁶³ “El espacio del placer, que sería el auténtico espacio *apropiado*, no existe aún.” Henri Lefebvre. *La producción del espacio*, p. 215.

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.³⁶⁴

Una nueva ciudad nace en la mirada del que monta en bicicleta, pues el ángulo de observación es distinto del que va a pie o en automóvil: “La mirada de la bicicleta permite una forma particular de ver [...]. 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 de pasar por alto lo innecesario.”³⁶⁵ La ensayista nos extiende una invitación a ver el mundo de manera distinta. Interpretativa y cuidadosa, la mirada en bicicleta es también la mirada del ensayo, que incorpora el movimiento y nos muestra el *pedaleo del pensar* de la escritora:

Me subo a la bicicleta y salgo a la calle. [...] 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. [...] Me subo a la bicicleta y recorro el camino de vuelta a casa.³⁶⁶

Luiselli es ella misma una *bicicletista* que piensa la ciudad desde la libertad de la bicicleta: el cuerpo se apropia del espacio y del tiempo, y de pronto se torna posible pensar el mundo, hacerlo asequible, transformarlo... pues no hay transformación (revolución) que no pase primero por el cuerpo. Espacio y herramienta productora del mismo, el cuerpo marca la pauta para hacer habitable el mundo; y el ensayo, justamente, nos propone partir de él, en su conjunto, como principio de búsqueda y generador de posibilidades. Una nueva ciudad se compone en el texto, y un nuevo personaje la habita, la produce: el *bicicletista* le otorga un nuevo sentido al hasta entonces ‘intransitable’ espacio urbano, y crea un mapa nuevo en su recorrido.

³⁶⁴ Valeria Luiselli, *op. cit.*, p. 41.

³⁶⁵ *Ibid.*, pp. 41 – 42.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 55.

Espacio (galería)

Preguntarse sobre cómo representar la ciudad, y al mismo tiempo cuestionar las representaciones anteriores que se han hecho de ésta, es en Villoro el punto de partida para concebir el espacio de una manera distinta, para inventar una nueva ciudad y transformar el mundo dotándolo de otro sentido y otra estética, creados a partir de la interpretación y la escritura. En el ensayo, Villoro no sólo busca retratar y transmitir el significado de su experiencia, sino disolver los sentidos. Trae a presente conceptos preformados y los modifica; parte del caos como imagen cotidiana de la ciudad, buscando otras representaciones posibles que permitan reinterpretar la ciudad, en un afán de apropiación e invención del espacio producido, tanto en el terreno material como en el de las significaciones. Cuestiona a Monsiváis y a Gruzinski porque él está a punto de proponer algo distinto, pues sus preguntas lo llevan a encontrar nuevos horizontes. El ensayo es tanto reflexión y representación de la realidad, como la creación de nociones novedosas que (re)configuran el mundo, Villoro encontrará este sentido recorriendo la ciudad y dialogando con otros discursos:

¿Qué sentido de la estética dimana de un amasijo como la ciudad de México, donde solo unos cuantos barrios antiguos conservan el diseño habitable para la vida común? La representación más común y eficaz de este territorio es la del caos. Fue ahí donde Carlos Monsiváis encontró que la vida se articulaba en «rituales del caos» y donde Serge Gruzinski se refirió a la proliferación de lo multitudinario como «caos de dobles». Pero la descripción de la ciudad como caótica no implica por fuerza una crítica ni un lamento desesperado. Se trata, más bien, de un retrato de su peculiar condición operativa.³⁶⁷

Un retrato que no necesariamente le otorga sentido. ¿Cuál es entonces la labor de aquel que piensa las ciudades? Un acercamiento crítico, más que un retrato fiel, es lo que busca

³⁶⁷ Juan Villoro, "El olvido", p. 166.

construir Villoro en su texto,³⁶⁸ y aunque no esté explicitado como tal, es posible encontrar en esta cita una ligera crítica al acercamiento que tienen los otros autores a la ciudad: un acercamiento *común pero eficaz*. ¿Eficaz para quién? ¿Qué posibilidades otorga hacerlo de una manera distinta? Villoro propone entonces pensar la ciudad a partir de sus posibilidades estéticas.

La estética de la megalópolis se relaciona con las *instalaciones adicionales* del fotógrafo Mata Rosas,³⁶⁹ analizadas en el capítulo anterior como formas de representación de la ciudad que se insertan en el ensayo a partir de distintos procesos ecfrásticos. Esta estética está compuesta de la intervención que los propios habitantes hacen en el mundo urbano: un acto de presencia que les permite apropiarse del espacio y dejar constancia de su propia existencia.³⁷⁰

A pesar del desconcierto, la megalópolis suele ser tocada por la estética. En la mayoría de los casos, no se trata de proyectos de artistas ni de iniciativas de gobierno. Los habitantes hacen suya la calle en la medida en que la alteran y dejan ahí su huella. Rara vez estos gestos se inscriben en una estética codificada por el arte moderno. Su principio rector consiste en hacer acto de presencia: «estuve aquí», dejar una impronta, [...], testimonio de que el inconmensurable espacio pudo ser atravesado.³⁷¹

³⁶⁸ “...abstrayéndose momentáneamente de su destino proyectivo, la interpretación debe extrañarse de la lógica naturalizada de la realidad, violentarla, porque para poder comprender la ciudad es necesario atravesarla con hipótesis ‘interesantes’, es decir críticas: volver a construirla como el detective o como el extranjero.” Adrián Gorelik, *Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana*, p. 114.

³⁶⁹ “La noción que articula estas espontáneas muestras estéticas es la de «instalación adicional». Con ese nombre, el fotógrafo Francisco Mata Rosas ha captado objetos que el habitante anónimo organiza con un sentido más hedónico que utilitario.” Juan Villoro, “El olvido...”, p. 167.

³⁷⁰ “Habitar, apropiarse del espacio consistiría en consecuencia en adoptarlo, usarlo, transformarlo y verter sobre él la afectividad del usuario, la imaginación habitante; práctica creativa que afirma la limitada potencialidad humana al reconocerse en la obra creada, otorgando al espacio sus múltiples dimensiones perdidas. Lo transfuncional, lo lúdico y lo simbólico.” Emilio Martínez Gutiérrez. “Ciudad, espacio y cotidianidad en el pensamiento de Henri Lefebvre” Emilio Martínez Gutiérrez, “Ciudad, espacio y cotidianidad en el pensamiento de Henri Lefebvre”, en *La producción del espacio*, p. 45.

³⁷¹ Juan Villoro, “El olvido...”, p. 166.

Reinterpretar la apropiación de los habitantes, primero desde la fotografía y después desde el ensayo, posibilita concebir ambas representaciones como espacios de representación que Henri Lefebvre cataloga como mecanismos de producción espacial.³⁷²

Y, aunque la acción en sí es ya un hecho estético que no requiere ni de la fotografía ni del ensayo para constituirse como tal, el ojo del ensayista le otorga un sentido distinto, que no se relaciona con una cuestión valorativa de las *instalaciones*, sino simplemente con la interpretación que éste hace del acontecimiento. Es la lectura del ensayista la que posibilita transformar la idea de caos consolidada en las representaciones urbanas, en una imagen diferente de la ciudad de México. Esta imagen implica pensar que no se trata únicamente de la apropiación del espacio en claves materiales: colocar objetos al azar en determinado espacio, sino de un mecanismo de producción espacial: la megalópolis fabricada estéticamente tanto por sus habitantes, como por el que la fotografía, por el que la interpreta y por el que la lee en los textos. Por ello podemos considerar al ensayo también como un espacio de representación en el que, desde la reflexión y el lenguaje, el texto configura y da sentido al mundo. Con cada interpretación novedosa, con cada significación propuesta una nueva ciudad surge en el imaginario. Un imaginario que crea la ciudad y a la vez es creado por ésta, pues el *universo de representaciones* “no sólo tiene como tema la ciudad, sino que *produce* la ciudad, en el doble sentido: que es producido por la ciudad, y que la produce”.³⁷³

Las instalaciones espontáneas dependen menos de una vocación artística que de un afán de expresar identidad. Aunque alguien decide que eso se ve bien (o «bonito»), su motivación esencial no es mostrar una destreza sino resignificar la basura por medio de un arreglo

³⁷² “Los *espacios de representación* es decir, el espacio *vivido* a través de las imágenes y los símbolos que lo acompañan, y de ahí, pues, el espacio de los «habitantes», de los «usuarios», pero también el de ciertos artistas [...] Se trata del espacio dominado, esto es, pasivamente experimentado, que la imaginación desea modificar y tomar. Recubre el espacio físico utilizando simbólicamente sus objetos.” Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, p. 98.

³⁷³ Adrián Gorelik., “Historia de la ciudad e historia intelectual”, p. 210.

donde la estética no es un fin expresivo sino un medio de conservación. Como el embalsamador o el taxidermista, el instalador accidental requiere de un desperdicio para ponerle punto final y sustraerlo al trabajo demoledor del tiempo. Ante los saldos de la vida diaria, el habitante inventa objetos mixtos, desordena en forma personal el caos y así se expresa.³⁷⁴

¿Qué ciudad produce *–inventar–* el ensayo de Villoro? Las instalaciones adicionales superan la lógica contemporánea del desperdicio, no sólo al utilizar los objetos más tiempo que el establecido por el mercado, sino al re-significar su existencia, superando la dinámica de la utilidad,³⁷⁵ “la vida útil de los objetos resulta cada vez más corta, su rotación comercial se acelera incesantemente, su obsolencia se planifica cuidadosamente.”³⁷⁶ En medio del caos los habitantes re-significan la destrucción y les otorgan a los objetos inservibles un extraño papel de ornato con el cual su ciclo de vida se despliega. Podríamos describir su actuar con las mismas palabras que Nicolas Bourriaud utiliza para hablar de los artistas contemporáneos: “para ellos no existe página en blanco, o tela virgen, o material que trabajar, el caos preexiste y ellos operan desde su centro.”

A partir de estas aproximaciones estéticas-urbanas, Villoro concibe/piensa es espacio de la ciudad como una galería por excelencia, donde simultáneamente se exhiben múltiples manifestaciones estéticas relacionadas con el principio de identidad y de presencia en el mundo, y que consiguen, incluso a pesar de ellas mismas, uno de los propósitos centrales del arte, el objeto único:

³⁷⁴ Juan Villoro, “El olvido...”, p. 168.

³⁷⁵ Para existir la sociedad de consumo “tiene necesidad de sus objetos o, más precisamente, tiene necesidad de *destruirlos*. El uso de los objetos sólo lleva a su *pérdida lenta*. El valor creado es mucho más intenso cuando se produce su *pérdida violenta*. Por ello, la destrucción continúa siendo la alternativa fundamental a la producción; el consumo no es más que un término intermedio entre ambas. En el consumo hay una tendencia profunda a superarse, a transfigurarse en la destrucción. Allí es donde adquiere todo su sentido. La mayor parte del tiempo, en la cotidianidad actual, el consumo está subordinado, como gasto dirigido, al orden de productividad. Ésta es la razón de que generalmente los objetos estén allí *por defecto* y de que su abundancia misma signifique paradójicamente la escasez. Las existencias son la redundancia de la falta, el signo de la angustia. Sólo en la destrucción los objetos están allí *por exceso* y, al desaparecer, testimonian la riqueza.” Jean Baudrillard, *op. cit.*, pp. 35 – 36.

³⁷⁶ Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 90.

La singularidad [del arte] no depende hoy ni de materiales preciosos ni de la mano única del artista, sino de la instauración de un acontecimiento estético, por el encuentro entre un individuo y ciertas formas: la producción de un nuevo *pliegue*, para emplear un término deleuziano, que crea un accidente en el paisaje regulado de la cultura. La singularidad es del orden del acontecimiento, porque abre el camino a réplicas, a variantes; pero también retoma el hilo de la modernidad, puesto que constituye una ruptura, una discontinuidad en el paisaje liso del presente.³⁷⁷

En medio del caos y de la destrucción, los habitantes re-significan la devastación, y les otorgan a los objetos inservibles un extraño papel de ornato: “en un mundo saturado de objetos, sólo queda la posibilidad de combinar por la ausencia.”³⁷⁸ Villoro utiliza estas manifestaciones estéticas para pensar la ciudad, si no alejada del caos –lo cual es imposible– por lo menos separada del caos como característica unívoca de su ser, y la convierte en otra cosa: una *Galería de galerías*, donde la vida se hace posible pues no está condenada ya a la destrucción sistemática:³⁷⁹ “El avasallante deterioro urbano ha traído así un placer compensatorio: si algo se descompone puede servir de adorno. Como todo sucumbirá, nada más atesorable que lo ya demolido.”³⁸⁰

La reconfiguración y re-significación genera nuevos usos y ciclos de vida para los objetos, pero también para la ciudad, que encuentra en esta producción espacial la posibilidad de reinventarse fuera de la lógica del sistema; el urbanismo estetizante, la lógica del consumo, la privatización del espacio público³⁸¹ se ven revertidos en el espacio de

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 82.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 99.

³⁷⁹ “Los escritos de Hannah Arendt dan un buen ejemplo de esa jerarquización de las cosas por su grado de *solidez*. ‘La cultura se ve amenazada cuando a todos los objetos y las cosas del mundo, producidos en el presente o en el pasado, se los trata como meras funciones del proceso vital de la sociedad, como si se encontraran ahí sólo para satisfacer alguna necesidad.’ En otros términos, el arte debe resistir absolutamente el proceso del consumo, afirma ella: ‘Un objeto es cultural según la duración de su permanencia: su carácter duradero es exactamente lo opuesto a su carácter funcional.’”³⁷⁹ *Ibid.*, pp. 94 – 95.

³⁸⁰ Juan Villoro, “El olvido...”, p. 168.

³⁸¹ “El funcionalismo predominante en el urbanismo moderno descalificó pronto el espacio público al asignarle usos específicos. En unos casos se confundió con la vialidad, en otros se sometió a las necesidades del «orden público». En casos más afortunados se priorizó la monumentalidad, el «embellecimiento urbano». O se vinculó a la actividad comercial. Y en casos menos afortunados se utilizó como mecanismo de segregación social, bien para excluir, bien para concentrar (por medios, por ejemplo, de la accesibilidad o de la falta de ella). En ocasiones los procedimientos jurídicos burocráticos han llevado a considerar que el

representación al concebir la ciudad como una *galería*. El ensayista reinventa el mundo en su texto:

Galería de galerías, la ciudad de México se alza sobre basamentos prehispánicos y practica a diario la arqueología exprés de la chatarra: lo que se rompió ayer alcanza hoy la eternidad, se sustrae a la cronología porque está al margen del uso y sólo cumple la función de ser visto. En su condición de resto, las instalaciones espontáneas dicen mucho más de lo que dijeron en su versión original [...]. El instalador accidental convierte la basura en un retablo duradero que comenta la fugacidad del entorno.³⁸²

El todo es la *galería*, que a su vez contiene múltiples espacios de exhibición artística. Ésta es la poética del ensayista, no sólo para pensar, sino para inventar la ciudad de México: *Galería de galerías* la nombra, y entonces el caos y la basura adquieren otro sentido. La imagen de una galería no sólo institucionaliza el caos, sino que posibilita volver a mirar las *instalaciones* y pensar que, sin duda, hay un principio estético que produce espontáneamente el espacio urbano, que la identidad de los habitantes se muestra en esta producción, así como los procesos de resistencia que van generando frente a la imposición del tiempo y del consumo. Y si bien, como ya dije, son los habitantes los que generan estas estrategias y son ellos los que transforman el espacio, es el ensayista quien hace visible el significado de estas *instalaciones* en su texto, para después construir él otra interpretación, otro sentido de la ciudad: un nuevo espacio surge tras la lectura del ensayo, porque el espacio del desecho se ha convertido, mediante un proceso de comparación (las instalaciones de los museos y las instalaciones adicionales de la ciudad) en una galería. El ensayo nos muestra cómo es que habitamos un espacio lleno de posibilidades, pues, siendo una ciudad-galería, cualquiera puede exhibir en sus espacios, cualquiera puede re-significar

espacio público ideal es el que está prácticamente vacío, donde no se puede hacer nada.” Jordi Borja y Zaida Muxi, *op. cit.*, pp. 46 – 47.

³⁸² Juan Villoro, “El olvido...”, p. 169.

su mundo: “Ante los saldos de la vida diaria, el habitante inventa objetos mixtos, desordena en forma personal el caos y así se expresa.”³⁸³

Ciudad del reciclaje, de la (re)producción del desecho: “En la ciudad donde todo se destruye, alguien decide que lo inservible, lo que no da para más, se transforme en seña, presencia que acompaña, talismán tribal.”³⁸⁴ Pensada desde un régimen precario de la estética, las transformaciones del espacio social se hacen evidentes. Fortuitas, inconscientes, las *instalaciones involuntarias* se comportan como objetos artísticos “nacidos del exceso general [...], se adaptan a lo que ya es el paisaje urbano, un medio ambiente precario, atestado y movedizo”,³⁸⁵ y lo transforman. El ensayo coloca en el centro de lo que es la ciudad dichas alteraciones al espacio naturalizado, y muestra cómo no son sólo en un fenómeno social o en una aproximación estética, sino en la posibilidad de los habitantes de cambiar su mundo:

Se trataría pues, en el horizonte, en el límite de lo posible, de producir el espacio de la especie humana, como obra colectiva, a semejanza de lo que se decía y todavía se dice «arte», pero un arte que ya no tiene sentido referido al «objeto» aislado por y para lo individual. Crear (producir) el espacio planetario como soporte social de una vida metamorfoseada, abierta a las múltiples posibilidades.³⁸⁶

El espacio producido desde el arte comunitario, desde la convivencia y la vida social nos permitirá edificar otras ciudades donde la vida vuelva a ser posible. Este análisis del ensayo apunta a (re)descubrir las posibilidades inventivas de la literatura, y a señalar la importante relación entre el mundo y la escritura del mundo.

³⁸³ *Ibid.*, p. 168.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 168.

³⁸⁵ Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 100.

³⁸⁶ Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, p. 451.

Conclusiones

La ciudad es un ensayo, no sólo porque está contenida en los textos o porque éstos construyen ciudades literarias, que modifican y producen el espacio urbano, sino porque es posible concebirla también como un ensayo permanente de la vida. Es un proceso, un camino del vivir (y del con/vivir), es producción, creación estética, experiencia de mundo, y es un texto que se lee y se interpreta para encontrarle y dotar de sentido. Los espacios de representación producen ciudad, pero sin ésta ellos no serían factibles. El ensayo hace ciudad, la ciudad hace ensayo, en un constante devenir que no remite a otra cosa que a la vida misma.³⁸⁷

El ensayo es “un lugar de enunciación situado entre lo público y lo íntimo: un espacio libre y laico de intelección intelectual”; un espacio de encuentro donde “su vocación de sociabilidad y diálogo [...], su plasticidad, su ductilidad, su capacidad de cambio y transformación, de puesta en relación de distintas órbitas y saberes, le han permitido incluso pasar de los territorios agotados y fronteras genéricas a los archipiélagos de infinitos recorridos y a las formaciones sin orillas.”³⁸⁸ Y como el ensayo, la ciudad es un espacio que “supone simultaneidad de encuentros, convergencia de comunicaciones e informaciones, conocimiento y reconocimiento así como confrontación de diferencias (también ideológicas y políticas). Es el lugar del deseo”,³⁸⁹ del diálogo, de la experiencia de

³⁸⁷ “...la historia de la ciudad y sus representaciones se producen mutuamente. No hay ciudad sin representaciones de ella, y las representaciones no solo decodifican el texto urbano en conocimiento social, sino que inciden en el propio sentido de la transformación material de la ciudad.” Adrián Gorelik, *Miradas sobre Buenos Aires*, pp. 12 – 13.

“Según Monsiváis, el papel de la escritura es vital en la producción espacial, en la definición cultural de la urbe y en el imaginario que se construye a su alrededor.” Jezreel Salazar, *La ciudad como texto. La crónica urbana de Carlos Monsiváis*, p. 31.

³⁸⁸ Liliana Weinberg, *El ensayo en busca del sentido*, pp. 11 – 12.

³⁸⁹ Ion Martínez Lorea, *op. cit.*, p. 20.

mundo. La ciudad es un proceso, un horizonte, una práctica;³⁹⁰ el ensayo es “*tiempo apalabrado* que se da como búsqueda de sentido [...]; aspira siempre a ser preliminar y exploratorio como un viaje.”³⁹¹ Ambos son el espacio de la utopía, entendida como la exploración de lo posible, pues “sin *utopía*, sin exploración de lo posible no hay pensamiento.”³⁹²

El ensayo es reflexión e interpretación de esa vida que a lo largo de la tesis hemos nombrado como camino del pensar, como experiencia, como memoria, como producción del espacio. Todos los conceptos utilizados remiten a nuestro ser en el mundo, finalmente la realidad se puede asir porque construimos discursos sobre ésta: la ciudad es *una mujer barbuda, una mancha de agua, un mapa celeste...*

Sin embargo, estos discursos no son absolutos; el ensayo nunca será la última verdad, sino la revelación de interpretaciones posibles, construidas desde la mirada del que escribe. El ensayo plantea nuevos problemas y deja la puerta abierta a otras interpretaciones del mundo, pues es siempre una lectura y una escritura en proceso, abierta, provisional. Como la ciudad, no termina nunca de hacerse, es un «paraíso en obras» que camina hacia el horizonte, aunque –o porque– éste se aleje siempre.

Los textos aquí estudiados nos entregan una configuración estética de la experiencia urbana, que en la lectura se transforma en “un diálogo participativo de lo social y lo comunitario.”³⁹³ En este diálogo se transmiten saberes de vida que modifican nuestro comportamiento en la «realidad»; por eso el ensayo puede generar, no sólo imaginarios que doten de sentido acontecimientos y espacios, sino también estrategias que nos permitan

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 15.

³⁹¹ Liliana Weinberg. *El ensayo en busca del sentido*, p. 161.

³⁹² Ion Martínez Lorea, *op .cit.*, p. 27.

³⁹³ Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, p. 106.

habitar –(sobre)vivir– el mundo.³⁹⁴ Estos «saberes de vida» son también «saberes de convivencia», pues la ciudad es la multiplicidad de habitantes, de espacios, de experiencias. Re-significar la ciudad en el ensayo implica re-ordenar nuestra existencia.

Este análisis es una propuesta de lectura entre las múltiples posibles; es una invitación a pensar *la ciudad en el ensayo y el ensayo en la ciudad*, con el fin de construir conocimiento no sólo sobre la literatura, sino sobre la vida. La crítica literaria debe enfocarse en hablar sobre textos, pero los textos forman parte del mundo, y es nuestro deber asumir la *contextualidad* de la literatura, y construir, con ética y responsabilidad, interpretaciones que contribuyan a pensar el presente de nuestra existencia.

Como el ensayo, esta investigación no busca agotar la totalidad ni llegar a la verdad absoluta, es probable que existan otras interpretaciones, más o menos certeras, de lo aquí planteado; sin embargo, una sola lectura es ya un aporte sustancial al universo de significaciones que constituyen el mundo, pues la ciudad y la vida son –y no podría ser de otra manera– también sus discursos. La literatura es un saber de vida, un saber en la vida que impacta nuestro existir; es a partir de esa característica que surge este análisis, buscando, más que nada, cómo es que los textos hacen mundo.

Los ensayos analizados no responden preguntas concretas, sino que construyen alternativas en medio del caos espacial de la ciudad de México. El monstruo urbano se oculta tras la inmensidad: inabarcable e inaprehensible, la ciudad se resiste al pensamiento. Y, sin embargo, esta tesis plantea que el ensayo hace posible pensar la ciudad, pues es a partir de su poética del pensar, su fragmentariedad, su carácter inconcluso, etc., que puede

³⁹⁴ “Siempre la literatura implica el probar experimentalmente saberes de vida, y también el resultado de este experimento vuelve a producir un nuevo saber de la vida y en la vida.” Ottmar Ette, *La filología como ciencia de la vida*, en Ottmar Ette y Sergio Ugalde, coords., Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2015, p. 26.

aproximarse al objeto de estudio e iluminar durante unos instantes la totalidad. Es en la reflexión ensayística, tanto en la que está contenida en los textos, como en la que posibilita su existencia, donde Luiselli introduce la bicicleta como medio para pensar y concebir la urbe, y es en esta misma reflexión donde Villoro construye una *Galería de galerías*, en diálogo con otras expresiones artísticas. El ensayo es una forma de ver el mundo desde la mirada del que escribe, una mirada permeada por su contexto histórico, social y cultural, con el cual el ensayista dialoga, comparte, con/vive.

Es también desde la reflexión ensayística que se construye la lectura –crítica– de esta tesis, la cual se concibe como una búsqueda de relaciones e intercambios entre la realidad y los textos. Que la ciudad y sus representaciones se construyen mutuamente es el punto de partida para indagar en el ensayo de interpretación urbana, con el fin de proponer una lectura que vislumbre no sólo la posibilidad, sino la existencia de discursos que aproximen el mundo y lo hagan *vivable*. Inventar la ciudad para (re)hacerla nuestra, es en el ensayo, si no un fin último, una consecuencia de los procesos de interpretación exigidos tanto por el objeto de estudio como por el propio proceso ensayístico. Sin embargo, en esta fortuita invención, el ensayo despliega toda su capacidad creativa, pues traduce la reflexión y la representación, en una proyección estética del pensamiento que produce ciudad, que hace mundo.

Frente a la crisis del discurso, y la (in)cómoda negación de todo lo existente, el ensayo debe no sólo nombrar, sino también producir realidades habitables, saberes de vida, textos de mundo. Desde el amor y la responsabilidad por la palabra, el que escribe ha de encarar el silencio como forma de resistencia a las dinámicas *privatizadoras* del espacio, de los discursos, del cuerpo. El *pedaleo del pensar* que hace cuerpo en la ciudad y desde él produce el espacio, la construcción estética de la *ciudad monstruo* que alumbró la re-

apropiación espacial de los habitantes –concebidos sólo como usuarios en las dinámicas urbanas–, la superación del caos desde la parábola celeste y la construcción de un mapa que dote de sentido la metrópoli desbordada son tan sólo los primeros hallazgos de una búsqueda que ha de extenderse en todo momento. Esta tesis ha intentado leer el ensayo como apertura, como posibilidad, como propuesta, por lo que la búsqueda no ha llegado y no llegará a su fin. Lo aquí planteado es tan sólo un momento –que no un punto de partida– en el interminable camino de leer (inventar) el mundo, esperando –no desde el tedio, sino desde la esperanza– que se sumen siempre otras lecturas posibles, en colectividad, produciendo así «el espacio de la especie humana».

Bibliografía

- ABRAMS, M.H., *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y traducción crítica acerca del hecho literario* (1953), trad. de Gregorio Aráoz, Buenos Aires, Editorial Nova, 1962.
- ADORNO, T.W., “El ensayo como forma”, en *Notas de literatura* (1958), trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Barcelona, Ariel, 1962.
- ANDRADE BOUÉ, PILAR, “La ciudad proyectada: el cine”, en Eugenia Popeanga, coord., *Ciudad en obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y las artes*, Bern, Peter Lang, 2010.
- ARENAS CRUZ, MARÍA ELENA, *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1997.
- ARTIGAS, IRENE, *Galería de palabras: la variedad de la ecfrasis*, México, Bonilla Artiga Editores/UNAM/Iberoamericana, Veurvert, 2013.
- AUERBACH, ERICH, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (1942), trad. de Jesús Villanueva y E. Ímaz, México, FCE, 2011.
- AUGE, MARC, *El tiempo en ruinas*, trad. de Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar, Barcelona, Gedisa, 2003.
- _____, *Los «no lugares» espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*, trad. de Margarita Mizraji, Barcelona, Gedisa, 2000.
- BACHELARD, GASTON, *La poética del espacio*, trad. de Agustina de Champourcin, México, FCE, 1975.

- BAJTIN, MIJAIL, *Las fronteras del discurso: el problema de los géneros discursivos: el hablante en la novela*, trad. de Luisa Borovsky, Buenos Aires, Las cuarenta, 2011.
- _____, *Teoría y estética de la novela* (1975), trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente, Madrid, Taurus, 1989, pp. 237 – 410.
- BARTHES, ROLAND, “Semiología y urbanismo”, trad. de Ramón Alcalde, en *La aventura semiológica* (1985), Barcelona, Paidós, 1993.
- _____, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (1980), trad. de Joaquín Sala Sarahuja, Barcelona, Paidós, 1990.
- BAUDRILLARD, JEAN, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, trad. de Alcira Bixio, Madrid, Siglo XXI, 2009.
- BENJAMIN, WALTER, “Desembalando mi biblioteca”, *Senderos* (Colombia), vol. 5, núm. 24 (1992), pp. 394 – 399.
- _____, *Infancia en Berlín hacia mil novecientos* (1950), trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2011.
- _____, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), introd. de Bolívar Echeverría, trad. de Andrés E. Weikert, Ciudad de México, Editorial ÍTACA, 2003.
- BENSE, MAX, *Sobre el ensayo y su prosa*, trad. de Andrés L. Makert, Ciudad de México, CCyDEL – UNAM, 2004.
- BERMAN, MARSHALL, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, trad. de Andrea Morales Vidal, México, Siglo XXI, 2008.
- BLANCHOT, MAURICE, *La escritura del desastre*, trad. de Pierre de Place, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1990.
- BORGES, JORGE LUIS, “Funes el memorioso”, en *Ficciones*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

- BORJA, JORDI Y ZAIDA MUXI, *El espacio público: ciudad y ciudadanía*. Barcelona, Electa (Diputación de Barcelona), 2003.
- BOURRIAUD, NICOLAS, *Radicante*, trad. de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- CALVINO, ITALO, *Las ciudades invisibles* (1972), trad. de Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 2007.
- CASTORIADIS, CORNELIUS, *La institución imaginaria de la sociedad*, trad. de Antoni Vicens y Marco Aurelio Galmarini, México, Tusquets, 2013.
- CAVALLETTI, ANDREA, *Mitología de la seguridad. La ciudad biopolítica*, trad. de María Teresa D`Meza, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2010.
- COLOMBI, BEATRIZ, “El viaje y su relato”, *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos* (México), núm. 43 (2006), pp. 11 – 35.
- CORDA, ALEJANDRO ET AL., eds., *Metrópolis desbordadas: poder, memoria y culturas en el espacio urbano*, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana y CONACYT; Berlín, Freie Universität Berlin, 2011.
- DE CERTEAU, MICHEL, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, trad. de Alejandro Pescador, México, Universidad Iberoamericana e ITESO, 2000, p. 106.
- _____, *La invención de lo cotidiano. 2. Habitar, cocinar*, trad. de Alejandro Pescador, México, Universidad Iberoamericana e ITESO, 2000.
- CLÜVER, CLAUS, “Introductions to Intermedial Field. Intermediality and Interarts Studies, en Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn, Heidrun Führer (red.) *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, Intermedia Studies Press 1, 2007, pp. 19-37.

- CORTÁZAR, JULIO Y OMAR PREGO, *La fascinación de las palabras*, Buenos Aires, Alfaguara, 1997.
- ETTE, OTTMAR, “La filología como ciencia de la vida. Un escrito programático en el año de las humanidades”, en *La filología como ciencia de la vida*, Ottmar Ette y Sergio Ugalde, coords., Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2015, pp. 9 – 44.
- FEAL, NORBERTO, “La ficcionalización del territorio” *Bifurcaciones* [online], núm. 4, primavera 2005. www.bifurcaciones.cl/004/Feal.htm
- FRANCO, JEAN, “Estéticas urbanas: literatura y megalópolis”, en *Cultura en América Latina, deslindes de fin de siglo*, coord. Ignacio Díaz Ruiz, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- FRIEDBERG, ANNE, *The Virtual Window: from Alberti to Microsoft*, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology, 2006.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, *Imaginario urbano*, Buenos Aires, Eudeba, 2010.
- GARCÍA DE FUENTES, ANA Y DAVID ROMERO, “El espacio en el papel”, en *Diálogos sobre los espacios imaginados, percibidos y contruidos*, Ciudad de México, UNAM, 2012.
- GONZÁLEZ, ANÍBAL, *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983.
- GORELIK, ADRIÁN, “El Buenos Aires de Ezequiel Martínez Estrada”, *Tempo Social. Revista de sociología da USP* (São Paulo: Universidad de São Paulo), vol. 2, núm. 2 (noviembre 2009), pp. 35 – 59.
- _____, “Historia de la ciudad e historia intelectual”, *Prismas. Revista de historia intelectual*, núm. 3 (1999), pp. 209 – 223.

_____, “Imaginarios urbanos e imaginación urbana. Para un recorrido por los lugares comunes de los estudios culturales urbanos”, *Bifurcaciones* [online], núm. 1 (verano 2004). www.bifurcaciones.cl/001/Gorelik.htm

_____, *Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013.

GREEN, RICARDO, “Imaginando la ciudad: revisitando algunos conceptos claves” *Bifurcaciones* [online] (Chile), núm. 07 (julio 2008). www.bifurcaciones.cl/007/Editorial.htm

HARLEY, J.B, *La nueva naturaleza de los mapas. En sayos sobre la historia de la cartografía*, trad. de Leticia García Cortés, Ciudad de México, FCE, 2006.

HARVEY, DAVID, *Ciudades rebeldes: del derecho a la ciudad a la revolución urbana*, trad. de Juanmari Madariaga, Madrid, Akal, 2012.

KORHONEN, KUISMA, *Textual friendship: the essay as imposible encounter from Plato and Montaigne to Levinas and Derrida*, New York, Humanity Books, 2006.

LEFEBVRE, HENRI, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, trad. de Oscar Barahon y Uxoá Doyhambure, Ciudad de México FCE, 1983.

_____, *La producción del espacio*, trad. de Emilio Martínez, Madrid, Capitán Swing, 2013.

LINDÓN, ALICIA, “La ciudad y la vida urbana a través de los imaginarios urbanos”, *Revista EURE* (Santiago de Chile), vol. XXXIII, núm. 99 (agosto de 2007), pp. 7-16.

LOIS, CARLA, “Imagen cartográfica e imaginarios geográficos. Los lugares y las formas de los mapas en nuestra cultura visual” en *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales* (Barcelona), vol. XIII, núm. 298 (1 de septiembre de

2009).

LUISELLI, VALERIA, *Papeles falsos*, Ciudad de México, Sexto Piso, 2010.

LUKÁCS, GEORGE, “Sobre la esencia y forma del ensayo (carta a Leo Popper)” (1911), en *El alma y las formas. Teoría de la novela*, trad. de Manuel Sacristán, México, Grijalbo, 1985.

LYNCH, KEVIN, *La imagen de la ciudad*, trad. de Enrique Luis Revol, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2014.

MANDUJANO JACOBO, PILAR, “La crónica – ensayo en Juan José Tablada”, en *Segundo Congreso Internacional de Literatura. Literatura sin Fronteras*, Ciudad de México, Universidad Autónoma de México, 1999.

MARTÍNEZ, MARCOS, “Definiciones del concepto campo en semántica: antes y después de la lexemática de E. Coseriu”, *Odisea*, núm. 03 (2003), pp. 101 – 130.

MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL, *Radiografía de la pampa*, edición crítica, Leo Pollman, coord., España, Archivos, 1991.

MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, EMILIO, “Ciudad, espacio y cotidianidad en el pensamiento de Henri Lefebvre”, en Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing, 2013.

MARTÍNEZ LOREA, ION, “Henri Lefebvre y los espacios de lo posible”, en Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing, 2013.

_____, “Ekphrasis and the Other”, en *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1995, pp. 151-182.

_____, “What is an Image?”, en *New Literary History*, vol. 15, núm. 3 (Spring, 1984), pp. 503-537.

MONSIVÁIS, CARLOS, “*No sin nosotros*”. *Los días del terremoto 1985 -2005*, México, Era, 2005.

_____, *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, México, Era, 1980.

_____, *Apocalipstick*, México, Debate, 2010.

_____, *Los rituales del caos*, México, Profeco/ERA, 1995.

MONTAIGNE, MICHEL DE, *Michel de Montaigne: Ensayos completos (1589 – 1595)*, trad. de Almudena Montojo, Madrid, Cátedra, 2004.

MUÑOZ CARRABLES, DIEGO, “Espacios públicos de comunicación: calles y plazas”, en Eugenia Popeanga, coord., *Ciudad en obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y las artes*, Bern, Peter Lang, 2010.

NANCY, JEAN-LUC, *El sentido del mundo*, trad. de Jorge Manuel Casas, Buenos Aires, La Marca, 2003.

_____, *La ciudad a lo lejos*, trad. de Andrea Sosa Varrotti, Buenos Aires, Manantial, 2013.

PAZ, OCTAVIO, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 2004.

PEÑALTA CATALÁN, ROCÍO, “El espacio urbano: de la metáfora a la significación”, en Eugenia Popeanga coord., *Ciudad en obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y las artes*, Bern, Peter Lang, 2010.

_____, “Un elemento de la naturaleza en el paisaje urbano: el río”, en Eugenia Popeanga coord., *Ciudad en obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y las artes*, Bern, Peter Lang, 2010.

PICÓN SALAS, MARIANO, “Y va de ensayo”, en *Crisis, cambio, tradición. Ensayos sobre la forma de nuestra cultura*, Madrid-Caracas, Ediciones Edime, 1955.

PIMENTEL, LUZ AURORA, “Ecfrafrasis y lecturas iconotextuales”, *Poligrafías* (México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM), núm. IV (2005), pp. 205 – 215.

_____, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI y Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

_____, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 2002.

RAMA, ÁNGEL, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

RAMOS, JULIO, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, FCE, 1989.

REGUILLO, ROSANA, “Textos fronterizos. La crónica, una escritura a la intemperie” *Diálogos de la comunicación* (Lima, FELAFACS), núm. 58 (agosto 2000), pp. 58 – 65.

REYES, ALFONSO, “Visión de Anáhuac”, en *Visión de Anáhuac y otros ensayos*, presentación Sergio Pitol, prólogo Manuel Sol, 1ª ed., Xalapa, Universidad Veracruzana, 2006, pp. 31 – 58.

RICOEUR, PAUL, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido* (1976), trad. de Graciela Monges Nicolau, México, Siglo XXI y Universidad Iberoamericana, 2011.

_____, *Tiempo y narración* (1985), trad. de Agustín Neira, México, Siglo XXI, 2003.

ROMERO, JOSÉ LUIS, *Las ciudades y las ideas* (1976), Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

ROSSI, ALDO, *La arquitectura de la ciudad* (1966), trad. de Josep María Ferrer-Ferrer y Salvador Tarragó Cid, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1982.

- ROTKER, SUSANA, *La invención de la crónica*, México, FCE y Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005.
- RUIZ SÁNCHEZ, JUAN JOSÉ Y OSWALDO ZAVALA, eds., *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*, Barcelona, Candaya, 2011.
- SALAZAR, JEZREEL, “La crónica: una estética de la transgresión”, en *Razón y Palabra*, núm. 41 (31 /10 /2012), pp. 1 – 12.
- _____, *La ciudad como texto. La crónica urbana de Carlos Monsiváis*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2006.
- SANTIAGO, SILVIANO, *Las raíces y el laberinto de América Latina*, Buenos Aires, Corregidor, 2013.
- SARLO, BEATRIZ, “Del otro lado del horizonte”, en *El ensayo DE los escritores*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, pp. 16 – 31.
- _____, *La ciudad vista: mercancías y cultura urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.
- _____, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.
- SCHMIDT WELLE, FRIEDHELM, ET AL., *Trans/citar la urbe. Representaciones simbólicas de las metrópolis*, col. Transbordo 8, México, Herder, 2010.
- SIMMEL, GEORGE, “La metrópoli y la vida mental” (1903), en *Bifurcaciones* [online], trad. de Mathias Andalau, núm. 4 (primavera 2005).
- SMITH, NEIL, *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación*, trad. de Verónica Hendel, Madrid, Traficantes de sueños, 2012.
- SONTAG, SUSAN, *Sobre fotografía*, trad. Carlos Gardini, México, Alfaguara, 2006.
- SPERANZA, GRACIELA, *Atlas portátil de América Latina*, Madrid, Anagrama, 2012.

- STAROBINSKI, JEAN, “¿Es posible definir el ensayo?”, *Cuadernos hispanoamericanos* (Madrid), núm. 575 (mayo de 1998), pp. 31 – 40.
- VILLANUEVA, DARÍO, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- VILLORO, JUAN, “El eterno retorno a la mujer barbuda”, en *Diagonal sur*, Buenos Aires, Edhasa, 2007.
- _____, “El olvido. Un itinerario urbano en México, D.F.” *Nueva Sociedad*, núm. 212 (noviembre- diciembre de 2007).
- _____, “La crónica, ornitorrinco de la prosa”, *La Nación (Suplemento de cultura)* (Argentina), 22 de enero de 2006.
- VERDONK, PETER, “Painting, poetry, parallelism: ekphrasis, stylistics and cognitive poetics”, p. 233. *Language and Literature*, núm. 14 (agosto, 2005), pp. 231-244.
- WEINBERG, LILIANA, “El ensayo y la buena fe”, en *El ensayo: cruces y encuentros*, Diana Castilleja, Eugenia Houvenaghel y Dagmar Vandebosch, coords., Ginebra, Droz, 2012, pp. 21-46.
- _____, “El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma” *Cuadernos del CILHA*, 2007.
- _____, *El ensayo en busca del sentido*, Madrid, Iberoamericana y Vervuert, 2014.
- _____, *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI, 2007.
- _____, *Situación del ensayo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- WILLIAMS, RAYMOND, *Marxismo y literatura* (1977), trad. de Guillermo David, Buenos Aires, Las cuarenta, 2009.