

Casas sin muros
Juan Villoro



Casas sin muros

Juan Villoro

Pensemos en una curva tan larga que es percibida como una recta. Un camino sin alteración visible, que, sin embargo, sutilmente se desvía. Borges logra esa definición del laberinto a partir del tamaño del espacio. Para que una curva parezca una recta debe ser larguísima, acaso infinita. Ciertos laberintos dependen de la escala. Pero en la terminología que tanto le gusta a Rem Koolhaas –las ciudades como las tallas de ropa–, también hay laberintos *small*, que tienen que ver con los muros que impiden la percepción del espacio de manera continua; son muros hechos para interrumpir el entendimiento; no se ven como espacios que demarcan sino como espacios que aparentemente desembocan en otros sitios y lo que hacen es confundir a quienes ahí se encuentran. Otros laberintos son *extra-large*, como el que describía antes. La escala es ahí una forma de la confusión. Son tan grandes que cuesta trabajo percibir su forma.

Una de las descripciones más famosas de Borges busca captar el mundo entero, resumirlo en un párrafo a partir de un objeto misterioso que se encuentra en un desván: el *aleph*. Ese objeto condensa todos los puntos geográficos, es un mapa de los mapas, concentra el mundo sin disminución de tamaño. Al contemplar el *aleph* sucede un efecto óptico: el espectador ve a escala normal cualquier lugar del “inconcebible universo”. Es un mapa en tercera dimensión que suplanta a todos los lugares. Entre las muchas cosas que se avistan, aparece una ciudad, descrita como un “laberinto roto” (se trata de Londres). La ciudad en su conjunto es vista como una zona de extravío.

La idea de laberinto como espacio de misterio y desorientación es esencial a la inventiva literaria. Puede tratarse de un lugar muy pequeño, como el laberinto de Creta donde Teseo entra a matar al Minotauro (otro asunto tratado por Borges en su relato “La casa de Asterión”). Esta versión del laberinto lo presenta como un espacio relativamente reducido, donde el desafío consiste en encontrar al adversario, matarlo y salir de ahí. Como ustedes saben, para volver sobre sus

Juan Villoro va néixer al Districte Federal de Mèxic el 24 de setembre del 1956. Després d'estudiar sociologia a la Universitat Autònoma Metropolitana (UAM) i assistir al Taller de Conte d'Augusto Monterroso, del 1976 al 1977 va ser becarí a l'Institut Nacional de Belles Arts (INBA) en l'àrea de narrativa. Va conduir el programa de Radió Educació *El lado oscuro de la luna* del 1977 al 1981, i del 1980 al 1981 va ser cap d'activitats culturals de la UAM. Agregat cultural a l'ambaixada de Mèxic a Berlín entre el 1981 i el 1984, en la que llavors era la República Democràtica Alemanya, col·laborador en publicacions com *Cambio*, *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, *El País*, *Letra Internacional*, *ABC*, *Diario 16*, *Crisis*, *El Malpensante*, *Letras Libres*, *Proceso y Vuelta*, va ser també cap de redacció de *Pauta* i director de *La Jornada Semanal*, suplement cultural del diari *La Jornada*, del 1995 al 1998.

Nos hemos ido acostumbrando cultural y psicológicamente a la ciudad difusa. Pero a principios del siglo XX las primeras macrópolis desconcertaban por su tamaño, por su intensidad de vida y por la posibilidad de anonimato de sus habitantes.



pasos, Teseo necesita el hilo que le deja Ariadna. Gracias a este recurso vuelve al punto de partida.

En la literatura hay laberintos de esta naturaleza, laberintos que podríamos llamar “acotados”, y otros tan extensos que se confunden con las ciudades. El paisaje urbano es un tema definitivo en la imaginación literaria, especialmente a partir del siglo XX, con el surgimiento de las megalópolis y las *macropolis*. En ciertas novelas, el protagonista absoluto de la trama es precisamente una ciudad. Son los casos de *Petersburgo*, del ruso Andrei Biely; *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos, reconstrucción coral de Nueva York; *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, *Adán Buenosayre*, de Leopoldo Marechal. Se trata de novelas polifónicas donde el gran personaje es la ciudad y sus habitantes. Estas narraciones no tienen un solo hilo conductor; los personajes se intersectan a través de numerosos hilos, como si siguieran la pista a otras tantas Ariadnas. La narración recoge voces simultáneas que hablan a distancia. En algunas de ellas es decisivo el uso del teléfono.

Estas novelas procuran entender la ciudad como un todo que aún puede ser abarcado. La ciudad es percibida en sus páginas como algo caótico y desmesurado, pero que aún tiene un perfil unitario.

A principios del siglo XX la literatura reacciona contra un elemento desconcertante: el papel deshumanizador de las ciudades. Hoy en día estamos acostumbrados a ciudades de escala casi infinita, lo que los topógrafos llaman “mancha urbana”. Quienes venimos de megalópolis como México, Distrito Federal, incluso estamos acostumbrados a un asombro superior: la ciudad de escala incierta. Cuando el escritor alemán Günter Grass estuvo en México, preguntó cuántos habitantes tenía la capital. Esperaba,

como buen alemán, una respuesta estadísticamente precisa y se topó con esta vaguedad: “ahora tiene entre dieciséis y dieciocho millones”. ¡El margen de error era del tamaño del Berlín Occidental, la ciudad donde él vivía!

Las estadísticas en una ciudad como el Distrito Federal son siempre conjeturales; nuestro margen de error es del tamaño de Barcelona y eso nos parece tolerable. Nos hemos ido acostumbrando cultural y psicológicamente a la ciudad difusa. Pero a principios del siglo XX las primeras macrópolis desconcertaban por su tamaño, por su intensidad de vida y por la posibilidad de anonimato de sus habitantes. Hay una historia de Edgar Allan Poe, *William Wilson*, que trata de un hombre que se confunde a sí mismo con otro en la multitud. En el entorno urbano, salir a la intemperie significa ser rodeado por desconocidos. La experiencia de estar circundado por gente extraña es históricamente novedosa. El hombre, incluyendo al habitante de grandes espacios de la antigüedad como Roma o Atenas, estaba acostumbrado a vivir con gente más o menos conocida. La experiencia de ser un *otro*, alguien ajeno, es bastante nueva y desconcertó a quienes la vivieron como algo que habría de repetirse, una nueva forma de la costumbre. De ahí que en las novelas que menciono, cuya base es la gran ciudad, la concepción de lo urbano sea básicamente enajenante. Estamos ante una ciudad que desgasta a los hombres. No es casual que Robert Musil describiera Viena de un modo escatológico como “Kakania”. Por su parte, Karl Kraus describe a esa misma ciudad, que a nosotros nos puede parecer bastante burguesa y ordenada, como el “laboratorio para el fin de los tiempos”. Por otro lado, James Joyce bautiza a Dublín, que también podría parecer una ciudad llevadera hoy en día, con una triple D: *Dear Dirty Dublin* (querida y sucia Dublin). En esa misma cuerda de amor-odio, Borges resume en un par de versos



su relación con Buenos Aires: “No nos une el amor sino el espanto / será por eso que la quiero tanto”.

En Döblin, Biely, Dos Passos o Musil, la imagen de la ciudad moderna es la de una ciudad enajenante. Sin embargo, poco a poco, la literatura fue haciendo las paces con la idea de lo urbano y encontró en el diseño de las ciudades un principio civilizatorio. No me refiero necesariamente a las urbes contemporáneas, sino a la idea de ciudad, lo que Dostoievski llamó la *tribu accidental*. Llegados de muchos lugares, distintas personas aceptan el azar de vivir juntas en un espacio definido, como una tribu nómada que se vuelve repentinamente sedentaria, un grupo heterogéneo, de procedencias diversas, destinado a mantener cierta tensión, pero también a soportarse.

En el entendimiento de la ciudad como espacio civilizatorio hay momentos literarios sumamente hermosos. Nuevamente me referiré a Borges y a su relato “Historia del guerrero y de la cautiva”. Se trata de un texto ubicado en Ravena en el siglo VI. Es la historia de un bárbaro que llega a acabar con ese paisaje civilizado. Antes de acometer la destrucción de la ciudad, decide recorrerla. En forma sorprendente, es civilizado por las calles, se educa en ellas. Pocas descripciones más entrañables de la ciudad como artificio racional que ésta de Borges. Se refiere a Droctulft, el bárbaro, y dice: “Ve el día y los cipreses y el mármol. Ve un conjunto que es múltiple sin desorden. Ve una ciudad, un organismo hecho de estatuas, de templos, de jardines, de habitaciones, de gradas, de jarrones, de capiteles, de espacios regulares y abiertos. Ninguna de esas fábricas (lo sé) lo impresiona por bella; lo tocan como ahora nos tocaría una maquinaria compleja, cuyo fin ignoramos, pero en cuyo diseño se adivinara una inteligencia inmortal. Quizá le basta ver un solo arco, con una

incomprensible inscripción en eternas letras romanas. Brusca-mente lo ciega y lo renueva esa revelación: la ciudad. Sabe que en ella será un perro, o un niño y que no empezará siquiera a entenderla, pero sabe también que ella vale más que sus dioses”. Ilustrado por la ciudad, Droctulft cambia de bando. Al respecto, comenta Borges “no se trata de un traidor, sino de un converso”. Sus rudimentos intelectuales no le permiten acomodar el paisaje en una tradición, pero entiende que aquello lo excede. Está ante un mecanismo superior a su propia cultura y por lo tanto, entiende que no puede destruirlo.

La literatura ha ensayado interesantes reconciliaciones con la idea de ciudad. Una de ellas es *Las ciudades invisibles*, de Italo Calvino. A mi modo de ver, el antecedente de ese libro fue la reflexión sobre la utopía de Fourier. Calvino escribió un prólogo para *El nuevo mundo amoroso*, donde Fourier imagina la ciudad ideal, un falansterio equitativo donde todo el mundo hace lo que desea. Por ejemplo, los niños, como son naturalmente escatológicos, se encargan de la recolección de la basura; les divierte jugar con los desechos; además, para que no se aburran, van disfrazados con trajes de húsares, viven una especie de *chiqui park* móvil, recogiendo basura por todas partes. Fourier logra una descripción de una ciudad extraordinariamente bella y muy bien imaginada, con detalles caprichosos como el mar, que sabe a limonada. Sin embargo, al leer esa utopía, Calvino se quedó con la sensación de que era un mundo inerte, muerto de antemano, incapaz de perdurar en la imaginación, imposible de ser recordado con nostalgia. Calvino advierte entonces una de las carencias de los utopistas: su obra puede ser descrita, dibujada, definida, pero nunca parece realmente vivida; no transmite la sensación de experiencia. Por definición, la utopía es un espacio inhabitado, inexistente. Alfonso Reyes surgió traducir

la voz "utopía" como "no hay tal lugar". En consecuencia, carece de uso y de pasado.

Con la utopía sucede como con ciertos escenarios de la ciencia ficción. A veces las películas del futuro no nos convencen porque las locaciones son demasiado nuevas, están recién estrenadas. Para ser convincente, una representación del futuro también debe incluir elementos del pasado. Es uno de los grandes logros escenográficos y arquitectónicos de la película *Brazil*. Ahí el futuro está usado, incluso contiene tecnologías anteriores a la nuestra. Por ejemplo, los ordenadores son como antiguas máquinas de escribir. Es un guiño muy interesante para sugerir que puede haber una sociedad superior a la nuestra en muchas cosas y que sin embargo tenga, como cualquier otra sociedad, elementos de la antigüedad, elementos atávicos, arcaicos, un desorden de épocas.

La locación de *Brazil* es convincente por tratarse de un futuro que ya fue vivido y por lo tanto parece real. Calvino opera con un principio equivalente para escribir *Las ciudades invisibles*. Se trata de una muy productiva reacción a la melancolía que le dejó la lectura de Fourier, la reconciliación con la esconografía imposible.

El libro trata de ciudades que ha recorrido Marco Polo. Para matar el aburrimiento de Kublai Kan, emperador de los tártaros, el viajero veneciano describe los sitios a los que ha ido. Cuando se le acaba el repertorio, inventa ciudades. El principio rector de esta invención es que toda ciudad tiene una lógica, responde a algún principio oculto o secreto que la anima. Si uno entiende el principio rector de una ciudad, puede describirla. Por ejemplo, puede haber una ciudad duplicada, donde todo tiene que ocurrir dos veces, una ciudad en espejo; o una ciudad donde todo se pospone, hecha para no ser atravesada...

Otro impulso para escribir este libro fue la novela *Las ciudades del mundo*, de su maestro Elio Vittorini. Ahí, cada pueblo de Sicilia equivale a otra ciudad del mundo: en Scicli está Jerusalén. Vittorini procura sustituir la traza y la vida de una ciudad en cualquier otra ciudad. Es un ejercicio equivalente al de un Meccano, donde un modelo macro puede tener una versión mínima.

En *Las ciudades invisibles*, Calvino narra ciudades que obedecen a una articulación de sentido y comenta que el catálogo de las formas es infinito y que seguirán existiendo ciudades hasta que cada forma encuentre su ciudad. Por supuesto, este catálogo comprende también las ciudades sin forma, como Tokio-Yokohama, sin confines ni delimitaciones precisos, desperdigadas en forma sucesiva. Una variante curiosa de este principio es lo que el novelista inglés J. G. Ballard llama la "ciudad lineal" y que es un invento de la posguerra europea: la proliferación de hoteles y condominios que recorre la costa mediterránea de España a Grecia.

Las ciudades invisibles practica un ejercicio de reconciliación con un espacio que durante mucho tiempo había sido visto por la



Cada nuevo material otorga relevancia a una edad previa, honra lo perdido, la nostalgia, la vida pretérita. Lo mismo ocurre con la literatura, que busca espacios cargados de tiempo.





literatura como en entorno de la deshumanización, donde el anonimato puede ser pernicioso. En un giro significativo, convierte a las ciudades imaginarias en espacios del deseo. Todas tienen nombre de mujer y todas han sido ideadas desde el anhelo. No han sido ejecutadas en la realidad, pero son contadas como si ya hubieran sido vividas y como si hubieran sido perdidas, abandonadas. Son evocadas desde la nostalgia como algo que sucedió. Es la diferencia esencial con la inhabitada utopía de Fourier.

Quizá esta experiencia es familiar a todo arquitecto que vuelve al cabo de un tiempo a un edificio que construyó y encuentra ahí huellas de vida, manchas de tiempo, un desgaste que lo carga de sentido: el espacio tiene otra manera de valer por el uso que se le ha conferido. Toda edificación es lastimada, pero también ennoblecida por el uso. La historia misma de los materiales transmite el prestigio de lo que fue anterior: el ladrillo prestigia a la roca, el concreto al ladrillo, el plástico al concreto. Cada nuevo material otorga relevancia a una edad previa, honra lo perdido, la nostalgia, la vida pretérita. Lo mismo ocurre con la literatura, que busca espacios cargados de tiempo.

Llegamos al tema de la casa. La literatura está llena de viviendas que han sido el espacio axial de novelas. Podríamos hacer una enciclopedia de tramas que en su título aluden a la idea de un hogar, desde *La Cabaña del tío Tom* hasta *La casa de cartón* de Martín Adán, pasando por *La casa verde* de Mario Vargas Llosa, *La casa en la colina* de Cesare Pavese, *La casa en la arena* de Juan Carlos Onetti, *Una casa para Mr. Biswas* de V. S. Naipaul... La literatura está repleta de casas porque no hay manera de escribir sin composición de lugar, sin ubicación precisa.

La literatura es un arte visual con la diferencia que las imágenes, los planos, los mapas, no aparecen de manera gráfica sino simbólica. La vista no se produce en los ojos sino en el cerebro. Es una composición de lo que entra por los ojos. En la literatura, lo que entra por los ojos son letras, signos, y eso se recompone en imágenes mentales. Cuando un libro nos atrapa, no estamos atentos a la superficie óptica -la tipografía o la calidad del papel- ni decimos "¡qué letra Bodoni de punto 8!"; por el contrario, vemos lo que esas letras configuran: una persecución, una escena de horror, un naufragio, un sitio.

La composición de lugar es tan importante que en sus clases de literatura, Vladimir Nabokov pedía a sus alumnos que trazaran el mapa de la vivienda donde se desarrolla *La metamorfosis*, de Franz Kafka. En su siempre contundente opinión, quien no prestara atención a la vivienda de la familia Samsa, no entendía nada.

La metamorfosis parte de una frase hecha: "Me siento como un bicho". Lo significativo es que Kafka interpreta esto en sentido literal. Gregor amanece convertido en un bicho sin que sus parientes sepan que se trata de él. Se ha discutido mucho de qué tipo de bicho se trata. Kafka se refiere a él como *Ungeziefer*, "alimaña". Nabokov, que era entomólogo y cazador de mariposas,



dice que se refiere a un pequeño escarabajo que solía vivir en las vigas de las viviendas de Praga. El caso es que se trata de un insecto, y este insecto se desplaza por un circuito muy reducido, un piso que deja de ser su hogar y se convierte en un presidio para él. La vivienda de los Samsa se vuelve tan amenazante como la ciudad en la novela del siglo XX. Podríamos decir que hay una transposición cultural significativa entre esta vivienda y la ciudad como amenazas. Le departamento está en un edificio, al lado de otros; se trata, pues, de una vivienda compartida, ya no es la casa de la familia con chimenea, apartada en un espacio unitario, sino que es un piso anónimo entre otros pisos, un "barrio vertical". Por obra de una "transformación" (el título de Kafka es justamente éste: *Die Verwandlung*), el espacio doméstico se vuelve enajenante. Transformado en insecto, Gregor encuentra que incluso su familia le resulta anónima. Las relaciones impersonales propias de la vida urbana son llevadas a casa. ¿Puede haber enajenación superior a la de ser el otro, el ajeno, en tu propia carne, despertar como un bicho que van a acabar tirado a la basura? Un tema esencial de Kafka es la invasión de la esfera privada. En *El proceso*, Joseph K es arrestado en su cama. Para Gregor, la única manera de salir de ese espacio es asumirse como desecho para salir con la basura.

La vivienda resulta esencial para establecer un lugar; sin embargo, para un personaje estar quieto representa siempre un desa-



fío. Contar una historia significa aliviar la inmovilidad, encontrar un decurso, un trayecto. ¿Es posible escribir una buena historia con un personaje inmóvil? El desafío es literario, pero también es existencial. Recordemos que Pascal decía que la tragedia de un hombre comienza cuando no puede estar solo en su cuarto. En tiempos de la realidad virtual, los teléfonos móviles, el ordenador, estar solo en un cuarto y sin conexión en red, nos parece una pesadilla, una prefiguración de la cárcel.

En el siglo XVIII el saboyano Xavier de Maistre escribió un opúsculo llamado *Diario alrededor de mi cuarto*. Era la época en la que los viajes ilustraban y los ilustrados hacían grandes travesías de conocimiento. Goethe fue a Italia, Humboldt a América, Voltaire se reunía con Casanova en una carreta... En ese momento de descubrimiento y de viajes ilustrados, Maistre decide hacer un viaje alrededor de su cuarto. Es la contrafigura del Siglo de las Luces, el recluso voluntario que estudia el universo desde su habitación, prefigurando a los *hikikomoris* japoneses, los adolescentes que se encierran durante meses y sólo se relacionan con la pantalla del ordenador.

¿Qué se imagina desde un cuarto, qué se piensa desde ahí? Una de las cosas más interesantes del documental *¿Cuánto pesa su edificio, señor Foster?* es que permite suponer que toda la obra del arquitecto sale de una ventana de Manchester. De niño, Fors-

ter vivía en un lugar anodino, un suburbio industrial donde veía pasar el tren. La posibilidad de escapar, de evadirse de ese espacio reductor, poco vinculado con la estética, era el humo negro del ferrocarril. Ese humo se convertiría en los trazos al carbón de sus diseños, el espacio de fuga de un arquitecto que imaginaria otros mundos.

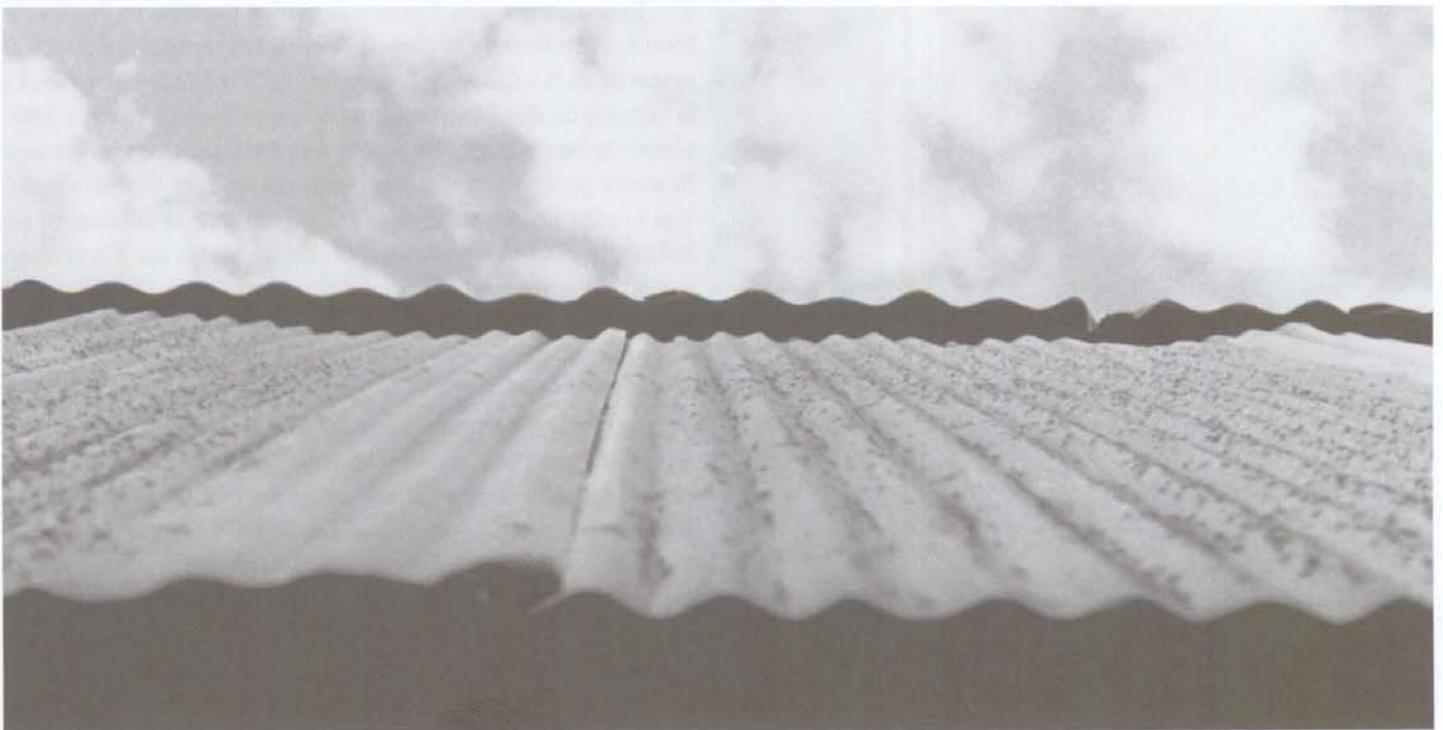
Muchas veces un cuarto literario existe como un desafío para salir de ahí o para imaginar otra cosa. El enclaustramiento de Gregor Samsa se convierte en otros autores en un reto para escapar. La novela de Adolfo Bioy Casares *Plan de evasión* se ubica en una celda. Es una vivienda forzada porque se trata de una prisión. Eso exacerba la voluntad de escapar en la imaginación. El protagonista concibe métodos de fuga imaginarios. Si el espacio de fuga de Norman Foster es el de una ventana por la que circula el humo, el del protagonista de Bioy Casares es aún más reducido: un muro donde inventa una ventana.

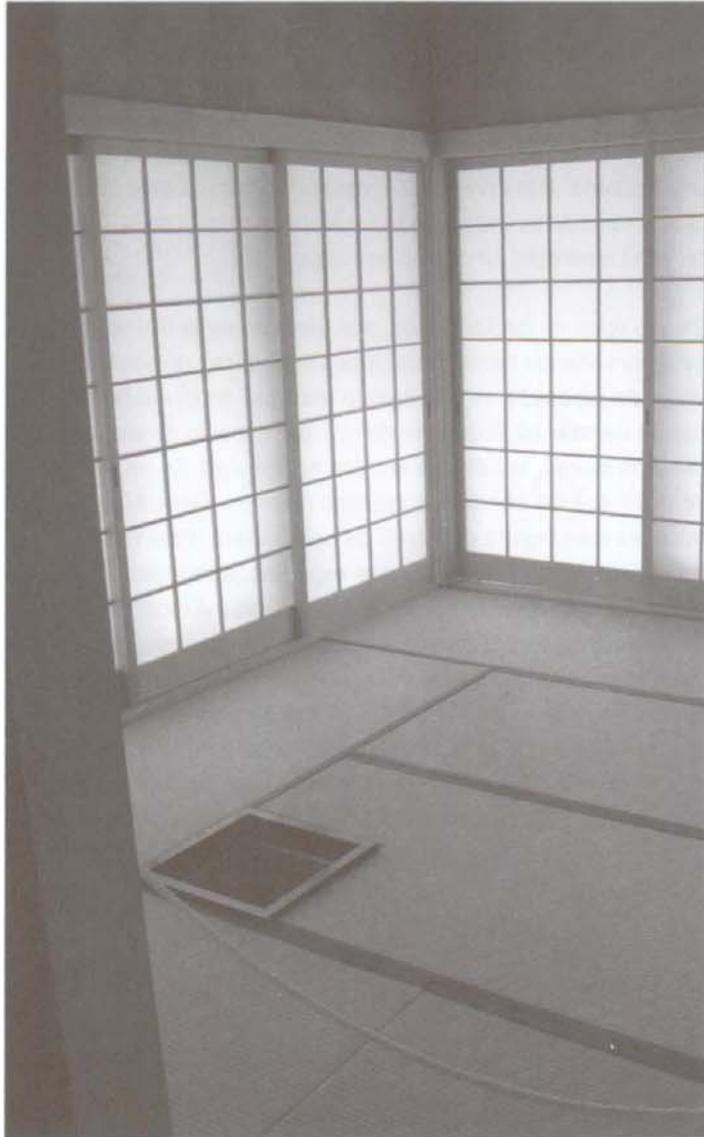
El cuarto también ha dado lugar a otras estrategias narrativas. Una de ellas es el acertijo: el cuarto como espacio cerrado, donde el enigma estriba en quién entró ahí. Estamos ante un tema policíaco por excelencia. ¿Quién pudo ingresar en el cuarto que aparentemente estaba blindado? *El misterio del cuarto amarillo*, de Gaston Leroux, trata de esto. Podríamos decir que la multi-

leída novela de Stieg Larsson, *Los hombres que odiaban a las mujeres*, tiene su origen en esta idea. Trata de un crimen que ocurre en una pequeña isla, en el momento en que la isla está aislada por un accidente. Nadie puede entrar ni salir de ahí. Hay un número limitado de gente. En esa circunstancia desaparece una persona. ¿Un crimen? ¿Un escape? Estamos ante la idea del cuarto cerrado llevada a un espacio un poco más amplio, un islote, en el momento en que no hay acceso ahí.

En espacios no occidentales, por ejemplo en la literatura japonesa, la vivienda tiene gradaciones simbólicas reveladoras. Una vivienda japonesa es un espacio múltiple en la medida en que puede constar básicamente de un solo espacio donde las paredes, los muros, las divisiones son opcionales. Es una casa que se desliza. Esto obedece a muchas razones. Siendo un país sísmico, es más seguro construir de esa manera. Pero también hay una gradación simbólica en los espacios japoneses. Por ejemplo, en el teatro Kabuki se suele representar el momento en que un samurái debe practicarse el harakiri. De acuerdo con la tradición, se le permite escribir y leer un último poema. Ciertas precisiones simbólicas en el harakiri que tienen que ver con el espacio. Puede ocurrir en la terraza de la casa o intra-muros. Quien recibe el derecho a morir adentro de la casa, lo hace con mayor honor. Lo mismo ocurre en la gradación de lugares que pueden

Muchas veces un cuarto literario existe como un desafío para salir de ahí o para imaginar otra cosa.





ser visitados en la casa. En Oriente, toda casa prefigura un orden no ajeno al poder. Acaso esto se remonte a la arquitectura china y la Ciudad Prohibida de Pekín, metáfora de la autoridad.

En principio, una casa japonesa podría ser fácilmente recorrida, pero ese espacio reducido puede ser afectado por paredes que surgen según la voluntad del dueño. Visitar cada espacio se convierte en asunto de mérito.

La casa de las mujeres dormidas, de Kawabata, presenta un espacio desconcertante, un sitio al que los ancianos van a dormir con mujeres jóvenes. No se trata de un prostíbulo, o sólo se trata en la medida en que la convivencia transitoria incluye una sensualidad no necesariamente compartida. Kawabata crea un recinto de ensueño donde el acto común de dormir adquiere una inquietante carga emocional; se trata de una afirmación fantasmal de la vida: estar junto a una chica que se encuentra mentalmente en otro espacio.

Otras posibilidades de la trama tienen que ver con la transgresión de una recámara, la invasión de una zona que no debe ser visitada. La ópera de Béla Bartók *El castillo de Barba Azul*, con libreto de Béla Balász, deriva su fuerza de un cuarto clausurado. Barba Azul ha sido un seductor impenitente e invita a una nueva víctima a su castillo. Le dice que puede recorrer todas sus posesiones menos una. Naturalmente, ese espacio prohibido es el que le interesa a la mujer. Comete el error de abrir la puerta y se entera de que ahí están las anteriores esposas del dueño de palacio, que han sido asesinadas. Entiende que ésa será su suerte. Más que las artes del seductor, lo que la retuvo en ese sitio amenazante fue la curiosidad de conocer la habitación secreta.

Otra sugerente estrategia narrativa es la vivienda con vida propia. Esto aparece con frecuencia en los cuentos de hadas, la literatura de terror y la ciencia ficción. Un ejemplo modélico al respecto es "La Caída de la casa Usher", de Edgar Allan Poe. Es la historia de dos hermanos que han vivido una situación posiblemente incestuosa. Ella muere y es enterrada de una manera bastante *gore* en la casa; luego regresa del más allá para reclamar la vida del hermano. Cuando finalmente se funden en un abrazo, la casa que les había servido de teatro para la reunión y que nunca abandonaban, se desmorona sobre ellos. Estaban determinados por la casa y al mismo tiempo la determinaban, eran uno con ella.

Una variante moderna del tema se debe al más célebre traductor de Edgar Allan Poe, Julio Cortázar. Me refiero al relato "Casa tomada", historia de una casona donde los inquilinos sienten que algo los repele. No hay un elemento sobrenatural que responda a las reglas de la historia de terror clásica; no hay un monstruo, un espectro, un ruido, no hay cadenas que se arrastren, no hay nada de esto. Simple y sencillamente algo los obliga a cerrar un cuarto tras otro. La casa se va apoderando de sus habitantes. Las puertas se clausuran sucesivamente hasta que los personajes salen



a la calle y arrojan la llave por una alcantarilla. En una curiosa reversión de los hechos, la gente es invadida por el espacio.

La tentación de la casa animada ha dado lugar a notables historias fantásticas. Pere Calders escribió *La rebelión de los objetos*, donde los aparatos cotidianos cobran vida propia. Con frecuencia, los electrodomésticos parecen actuar según su voluntad. La incapacidad de comprender los objetos de los que dependemos dio lugar a esta parábola de Calders.

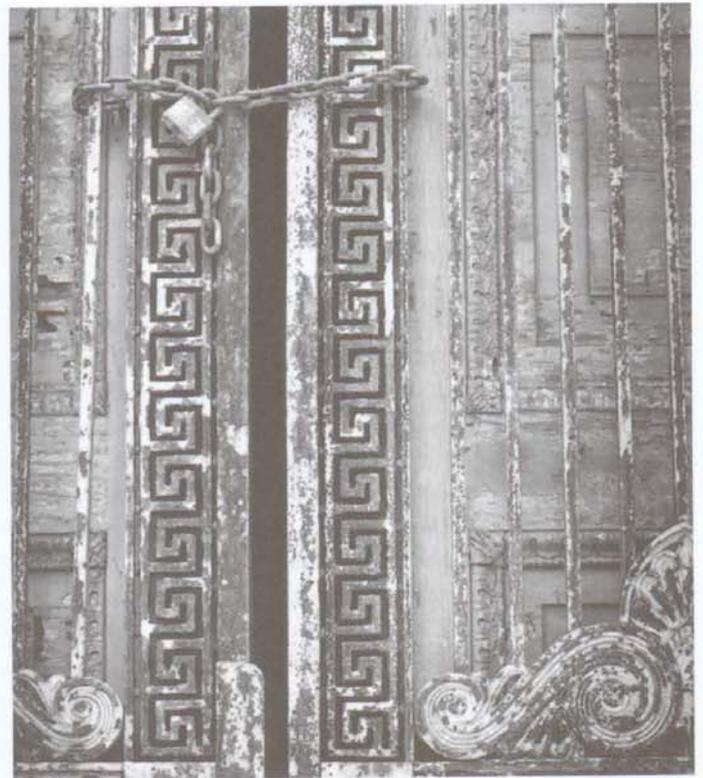
Pero no siempre es necesario que las cosas se animen para sentir que algo extraño sucede en el espacio de siempre. Basta salir de viaje por un tiempo y dejarle la casa a otras personas. Al regresar, encontramos los muebles en otro sitio. Es posible que se vean mejor así, pero nos parece extraño que se hayan "movido". La decoración ha sido intervenida: es otra y es la misma.

Ordenar la casa o reorganizar su uso y su sentido, puede llevar a circunstancias narrativas que van del desconcierto a la perturbación. Cuando Humbert Humbert recorre la casa que le muestra Dolores Haze, en la que piensa hospedarse como inquilino, descubre detalles que le repelen. La dicharachera anfitriona, ha decorado el sitio con baratijas que trajo de su luna de miel en México. Además, abundan las señas de descuido. Cuando revisa el baño, Humbert descubre un pelo en la bañera "en forma de signo de interrogación". Ese detalle lo convence de salir de ahí. Poco después, cuando contempla a Lolita en el jardín, cambia de opinión: esa sede de la vulgaridad se ha transformado en paraíso.

La literatura fantástica o de terror se ha apoyado mucho en la utilidad, desde las puertas que rechinan hasta los cuadros con retratos que siguen al visitante con la mirada, pasando por telarañas estratégicamente colocadas a una altura que acaricia el rostro de los visitantes. Decorar la casa es una estrategia narrativa.

En su novela *Estrella distante*, Roberto Bolaño se ocupa de un sitio perturbador, una casa que sirvió como centro cultural y para hacer torturas durante la dictadura chilena. La coexistencia del arte y el ultraje resulta inquietante. Es muy fácil, y en el fondo simplista, pensar que un villano es siempre una persona vulgar, de mal gusto. Más complejo resulta aceptar que puede ser un gran coleccionista de arte, una persona refinada que lee a Rilke por la mañana y va al campo de concentración por la tarde, como ocurrió con varios comandantes Nazis. El refinamiento puede convivir con la barbarie. Ernst Jünger se sentó a la mesa de los asesinos (la expresión es de Thomas Mann) y al mismo tiempo dejó impecables piezas literarias, entre ellas una parábola sobre la dominación aniquiladora (*En los acantilados de mármol*).

El enigma del mal que coexiste con un espíritu sofisticado es causa de sostenido desvelo. Tal es el tema de *Estrella distinta*. ¿En qué medida la alta cultura puede coexistir con el oprobio? Bolaño cuenta la historia de un poeta de vanguardia que participa en actos de ruptura, aprende a pilotar aviones y traza poe-



mas en el cielo con la cauda de su aeroplano. Al mismo tiempo, mantiene turbias actividades como represor. En una ocasión organiza una muestra de fotos en la que se confirma como un esteta de la crueldad. Muestra hermosos cuerpos lastimados. Lo más grave de su corrosiva manera de entender el arte es que no deja de estar comprometida con la belleza. ¿Hasta qué punto lo monstruoso puede ser estético? Esta pregunta atraviesa la inquietante novela de Bolaño.

El primer indicio de que Carlos Wieder, protagonista de la trama, es un villano llega cuando muestra su casa. No se trata de un espacio acogedor. Tampoco representa un obvio museo del horror, semejante a la “Casa de los Sustos” de un parque temático. Las recámaras inquietan sin que se sepa muy bien por qué. El narrador expresa perfectamente su ansiedad: le parece estar en una casa *preparada*. No sabe lo que ocurrirá ahí y carece de datos para precisarlo, pero no le queda duda de que ciertos muebles y ciertos utensilios aguardan ahí para cumplir una función siniestra. Se trata de una de las mejores descripciones del espanto cuyo mérito es, precisamente, la indefinición. El sitio ha sido *preparado*, una lógica alterna (dañina, tal vez enferma) ampara la decoración.

Hasta ese momento, Carlos Wieder era visto como un tipo que participaba en un taller literario, alguien un poco raro, si se quiere, pero como puede serlo cualquiera que desee escribir. La casa transforma por completo la idea que tenemos de él. La decoración no es abigarrada. Hay cierto minimalismo en el orden de las cosas. Los utensilios no son armas ni herramientas; son enseres vagos que esperan un uso, objetos indefinidos que prefiguran algo posiblemente cruel.

Definir a un personaje por sus cosas produce una rara elocuencia, revela un comportamiento interior a través de la exterioridad. En su relato “*There are more Things*”, Borges cuenta la historia de un hombre que entra a la casa de un monstruo. No sabe cómo es el habitante de ese espacio, pero ve sus desaforadas pertenencias. Con minucioso temor, imagina cómo será la criatura a la que esas cosas le resulten normales. El espanto llega por vía indirecta, a partir de las cosas del monstruo. Al final del relato, se escucha la llegada del inquilino. El protagonista lo percibe al otro lado de la puerta y se acerca ahí. ¿Cómo será la bestia que ha prefigurado a partir de sus objetos? En la última línea, Borges dice: “La curiosidad pudo más que el miedo y no cerré los ojos”. Ignoramos el efecto definitivo que provoca el inquilino de esa casa, pero lo percibimos por sus indescifrables muebles.

Bolaño decanta este recurso. No describe un abigarrado bazar de objetos temibles; se limita a enunciar que ahí pasará algo, que esos trozos de madera o metal pueden tener una función. Es un momento de quiebre en el texto. Hasta ese punto, el clima de la novela es ominoso; a partir de entonces, se vuelve paranoico.

Una casa visitada por sorpresa puede producir el terror de lo ajeno o permitir el ingreso afectivo a un mundo distinto. Curiosamente, el sentido de pertenencia que explora la literatura tiene que ver con casas que, sin ser monstruosas o sin estar *preparadas*, en el sentido de Bolaño, resultan entrañables por la desordenada manera en que se han teñido de la vida de sus habitantes.

Rara vez una buena trama ocurre en una casa de diseño, decorada con esmero. Por lo general, para que un florero se vuelva literario tiene que tener una fisura. Juan Carlos Onetti es el gran maestro de los cuartos en penumbra, impregnados del roto destino de sus habitantes. Si uno toma un vaso ahí, encuentra una mancha de lipstick en el vidrio; si alza un cenicero, recoge decenas de colillas retorcidas. Al presentar objetos tan devastados como los personajes, Onetti establece una sintonía emocional entre las personas y el espacio.

Las viviendas destrozadas producen mejores historias y, paradójicamente, aprendemos a amar los espacios que habitamos, aunque sirvan para el horror. Al regresar al campo de concentración de Buchenwald, donde estuvo preso en su juventud, Jorge Semprún dejó una de las descripciones más inquietantes de un infierno habitable. Cuando le preguntaron qué pensaba de su regreso, contestó: “Sentí que volvía a casa”. Esto no eliminaba el oprobio de haber estado ahí; expresaba que en ese sitio había quedado una parte decisiva de su experiencia.

A propósito de la caída de la República Democrática Alemana, comentó Günter de Bruyn: “¿Puede alguien entender la tristeza que suscita la desaparición de un orden reprochable?”. Al novelista no le interesaba preservar el socialismo alemán, pero ahí había estado su patria, su casa; no podía dejar de extrañarse ahí. Esta paradoja explica la condición entrañable que puede adquirir cualquier espacio.

La impresión de Semprún es compartida por Ballard. El novelista inglés regresó en 1992 al campo de prisioneros de Shanghai donde pasó una parte decisiva de su infancia. Al volver entendió que era el sitio donde había sido más feliz. Para él, la guerra fue el momento en que pudo liberarse de sus padres, la escuela, los rigores de la vida adulta. Paradójicamente, el encierro le permitió una vida más libre. Pero sólo lo comprendió al regresar como adulto y ver los barracones donde vivió con una ilusión de la que en la vejez se sabía incapaz.

Muy distinto es el caso de Dostoievski y su encierro en Siberia. En *Memorias de la casa muerta* describe el campo de prisioneros como un “sepulcro de los vivos”. Sin embargo, los inclementes y absurdos rigores de esos barracones (donde se debía dormir del lado izquierdo porque supuestamente Cristo dormía así), no le impiden buscar un último saldo de dignidad y confianza en el prójimo. Dostoievski y Semprún resisten a pesar del encierro; Ballard lo hace gracias a él.



El ser humano tiene una incontenible pulsión violenta, depredadora, y cuando todo es perfecto, no hay forma de desahogar tensiones.



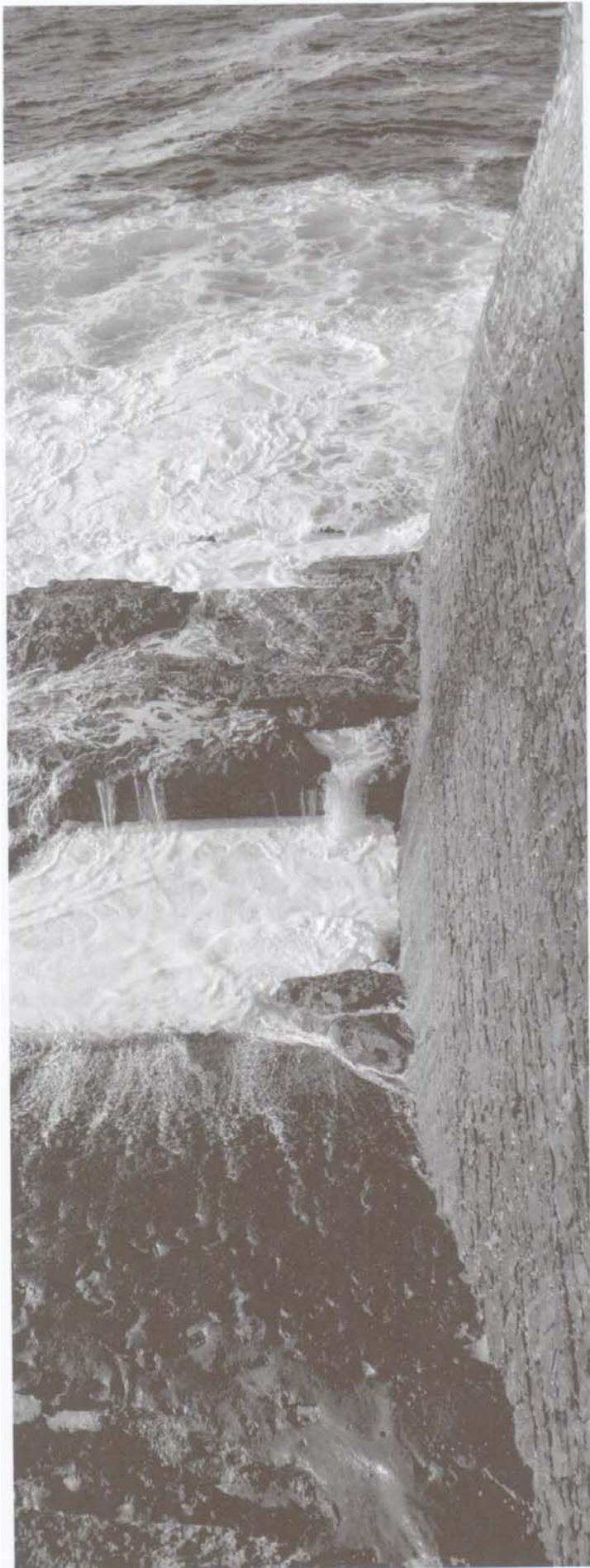
Solaris, la novela del polaco Stanislaw Lem, ofrece una variante radical de la nostalgia que produce el sitio donde se ha vivido. El protagonista está en el espacio exterior, muy lejos del sistema solar. Ha llegado a un planeta habitado por un océano inteligente. La naturaleza es la única criatura viva con la que puede interactuar. Como en la *Odisea*, el personaje piensa en su casa. Sabe, no sólo que se encuentra lejos, sino que ha desaparecido. Ha viajado a la velocidad de la luz; el mundo que quiso y que fue suyo murió durante su trayecto. Y sin embargo, aún se siente conectado a ese espacio. Para matar la angustia, frota un precario talismán traído de su mundo: las llaves de su casa. Pensar en el hogar contruye un reconfortante espacio mental.

La idea de confort colinda con la de protección. La casa suele representar el afecto íntimo y también el refugio. Sobreviviente del encierro, J. G. Ballard exploró la seguridad artificial que se busca en un edificio.

Su novela *High Rise* (Rascacielos) ocurre dentro de un edificio que ha crecido en forma vertiginosa al modo de una especie de ciudad. Distintas capas de poder, distintas economías, distintos tipos de relaciones se han reproducido ahí. El espacio no sirve para sustraerse de la ciudad sino para renovar sus posibilidades de estratificación.

Otra variante del espacio que aspira a la seguridad son las *gated communities*, fraccionamientos encapsulados como una burbuja, que cada vez se ven más en los barrios ricos del tercer mundo. Pero Europa tampoco es ajena a la concepción del bienestar como aislamiento. En *Millennium people*, traducida al castellano como *Milenio negro*, Ballard cuenta la vida de una *gated community* en las afueras Londres. No se trata de un enclave particularmente lujoso, sino de una fantasía para la clase media que desea vivir al margen de los desastres urbanos. En ese lugar autorregulado, todo parece resuelto. Sin embargo, el ser humano tiene una incontenible pulsión violenta, depredadora, y cuando todo es perfecto, no hay forma de desahogar tensiones. En la concepción ballardiana del mundo, la agresividad es parte sustancial de la conducta humana. Querer erradicarla por completo resulta peligroso, pues aparece por otra vía. El hombre debe aprender a lidiar con su violencia, no a negarla. En *Milenio negro*, la calma chicha lleva a la agresión recreativa. La clase media se divierte vandalizando. Los personajes hacen actos de terrorismo como formas de la picardía. A partir del desarrollo de una arquitectura "invulnerable", que se pretende refractaria a la violencia, Ballard logró una extraña mezcla narrativa, la de un Dickens terrorífico. Los habitantes del fraccionamiento han huido del crimen para desembocar en una situación donde la única amenidad consiste en delinquir.

El mismo tema se desarrolla en forma más amplia en *Noches de cocaína* y *Super-Cannes*, novelas ubicadas en urbanizaciones idílicas de la Costa Azul. La moraleja de Ballard: crear espacios



urbanos pensados para que nunca exista una crisis es la mejor forma de fomentar la crisis.

Los escenarios de *Noches de cocaína* y *Super-Cannes* son comunidades inteligentes, sustentables, alimentadas por energía solar. Ahí, la clasificación de la basura es perfecta, la vigilancia es impecable, todo está supervisado por video, no puede haber delitos, ya que todos serían localizados de inmediato y archivados en un sistema de circuito cerrado, todas las casas tienen piscina, en fin, el paraíso convertido en arquitectura.

Incluso se impide el tedio de la monotonía. Las casas tienen variantes calculadas para no aburrir con la repetición; no son construcciones en serie; han sido cuidadosamente diseñadas para preservar una identidad arquitectónica.

En esta zona que aspira a la perfección, alguien se vuelve loco y la violencia estalla en niveles inconmensurables. Lo decisivo es que todo proviene de la idea arquitectónica de jugar al jardín del Edén, al paraíso supervigilado.

La hipótesis de Ballard es que, a fuerza de regulación, el hombre pierde energías de espontaneidad y busca canalizarlas por otra parte.

Para el ser humano, el peligro ejerce una atracción. Pretender erradicarlo del todo puede provocar que regrese por una vía insospechada. Ballard extrema estas posibilidades, pues se trata de un narrador paranoico (todos lo somos en cierto grado en la medida en que sospechamos que en determinada escena hay "algo más" que puede transformarla en una historia). Lo cierto es que el peligro está presente en la conducta humana de múltiples maneras. La gente compra arañas venenosas o perros de pelea, practica deportes extremos, come cosas dañinas...

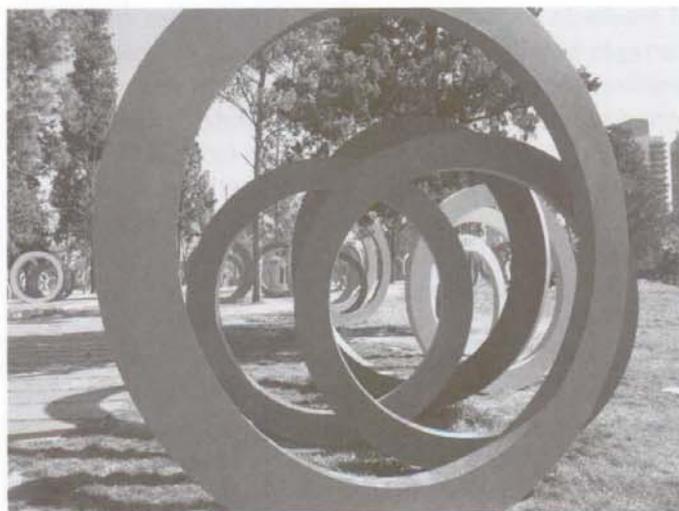
En una ocasión asistí a un encuentro donde se proyectaban cortometrajes de publicidad. En el anuncio de un whisky aparecía un vaso donde, por unos segundos, se mostraban hielos en forma de calavera. El mensaje subliminal era bastante obvio: "bebe esto y morirás". Así subió la venta de ese whisky. Supongo que no entre todos los consumidores, pero sí entre los que desean jugar a la ruleta rusa. Ballard reflexiona sobre esto y alerta sobre el riesgo de que las casas, los fraccionamientos y las ciudades aspiren a suprimir del todo los impulsos agresivos. El resultado puede ser la hibernación de la violencia.

Pasemos a espacios más seductores. El novelista barcelonés Juan Trejo escribió la novela *El fin de la guerra fría*, donde aparece un célebre arquitecto, competidor de Jean Nouvel, Norman Foster y otros superstars de la arquitectura. El arquitecto se llama Slavoj Apeyron; trabaja en San Francisco y es contratado por una ciudad que ama la arquitectura de diseño, Barcelona, para hacer un restaurante top que ofrece comida japonesa. Vale la

pena detenerse en esta recreación literaria del espacio: “Resultaba difícil hablar, en sentido estricto, de paredes o separaciones. Se tenía la sensación de estar en un único espacio y, a un tiempo, en un lugar íntimo, recogido, en el que sólo estaban presentes los integrantes de una misma mesa; el número máximo de comensales por reserva era doce. No había ángulos, los espacios de transición entre salas —por llamarlas de algún modo— eran curvos, lo cual transmitía una sensación de curiosa fluidez, tanto si se iba de un lugar a otro como si se observaban desde la mesa. No había ventanas al exterior, y la luz, atmosférica y cambiante, parecía provenir siempre del otro lado de la separación más próxima. No se estaba estrictamente en penumbra, sino que la luz, jamás escasa, parecía provenir de todas partes y de ningún punto en concreto. La luz creaba un clima de cavidad interna, uterina o cerebral, pero no resultaba claustrofóbico, debido por un lado a la pseudotransparencia de las separaciones, por otro a las ondulaciones de los espacios de transición y, por último, al juego de luces cambiantes. La cuestión de las luces era uno de los puntos destacados. La iluminación de cada sala cambiaba según los platos que iban sirviéndose, adaptándose a la comida y a la bebida y, en gran medida, prolongando la sensación del gusto a través de la vista... E incluso del tacto, pues la climatización, también individualizada, podía variar según el menú. Todo lo cual convertía una comida en una experiencia total, envolvente. Además, el hecho de sentir próximos los cambios de luz de las salas anexas aportaba un plus sensitivo, de cercanía, de aprehensión de la experiencia ajena, de intercambio enriquecedor: no podía saberse qué estaban comiendo los vecinos de sala, pero de algún modo se tenía presente su experiencia sensitiva y eso aumentaba la potencia de la propia.” Naturalmente, en algún momento de la trama, este arquitecto entra en contacto con Ferran Adrià. Con su minuciosa descripción del restaurante, Trejo demuestra hasta qué punto la literatura depende de recrear espacios.

Paso a lo que yo escribo. En mi obra de teatro *Muerte parcial*, el protagonista es un vendedor de casas. A lo largo de la trama, compara a las personas con casas vendibles; a unas debería subirles el precio, a otras, bajárselo. La obra termina con la venta de una casa, que corresponde al escenario donde ha ocurrido la trama.

Mi novela *Materia dispuesta* es protagonizada por un arquitecto de la escuela mexicana de arquitectura, discípulo de Luis Barragán, quien trabajó con colores terrosos y tenía una fuerte influencia mediterránea, árabe y también prehispánica. La novela narra la historia de un pícaro que se sirve políticamente de la arquitectura típica o nacionalista para llevarla a niveles macros. Uno de los grandes temas de la arquitectura es la escala. Hay cosas que funcionan maravillosamente en pequeño volumen y se vuelven ridículas en gran escala. Por ejemplo, el *art nouveau* francés. Un estadio estilo *art nouveau* sería ridículo, un despropósito colosal. Esa arquitectura de recoleta coquetería no resiste el gigantismo.



El arquitecto de *Materia dispuesta* aprovecha los criterios de Barragán para llevarlos a unos niveles monumentales. Ciertos arquitectos mexicanos (Legorreta, por ejemplo) han incurrido en esto. Sin desprenderse de la elegante matriz de Barragán, han creado espacios enormes que unas veces funcionan y otras no. Legorreta es un extraordinario arquitecto de hoteles, ordenados en torno a plazoletas y piscinas, con terrazas que dan al mar. En cambio, fracasa en la verticalidad, de una solidez y contundencia que no se presta para sus estructuras tipo hacienda campestre.

En otra novela, *El disparo de argón*, ensayé un retrato de la ciudad de México a partir de un barrio que en cierta forma la resume. Dada la imposibilidad de captar una magalópolis en su totalidad (la misma ciudad que Carlos Fuentes aún pudo entender como un todo en 1958, cuando escribió *La región más transparente*), traté de explorar su funcionamiento a través de un fragmento, algo equivalente a conocer el mar a partir de una isla. San Lorenzo, el sitio de la trama, es una colonia imaginaria, trazada en retícula, como la parrilla en la que ardió el mártir que le da nombre. Pertenece a la parte de la ciudad que algunos urbanistas llaman “ciudad intermedia”. No llega a ser la periferia pero tampoco pertenece al casco antiguo. Se trata de un remoto puesto de diligencias que con el tiempo se convirtió en un espacio urbano. Un espacio que se ubica en torno a una clínica oftalmológica.

Siempre me ha atraído un concepto al que suelen referirse los arquitectos: los edificios que “hacen ciudad”. Es lo que planteaba Borges en su descripción de Ravena: el espacio civilizatorio que dialoga consigo mismo a través de plazas, escalinatas o balaustradas, los edificios que “hacen ciudad”.

En ocasiones, ciertas construcciones no permiten esta armoniosa articulación de sentido, pero transforman decisivamente el entorno. Es lo que ocurre en el barrio de San Lorenzo de *El disparo de argón* con la llegada una clínica oftalmológica. La vida del lugar comienza a girar en torno al más importante de sus edificios. Hay una fonda de tacos que se llama El Taco de Ojo, que alude a la clínica vecina y al refrán que usamos en México darse gusto con la mirada. Todas las tiendas del barrio tienen que ver con los ojos; se venden prótesis, hay farmacias, tintorerías donde se lavan las batas de los médicos, la colonia se convierte en una expansión de la clínica. Me interesa mucho la forma en que un edificio altera la vida circundante.

Mi hospital está inspirado en la Clínica Barraquer, espacio al que fui a parar por accidente hace muchos años. Me intrigó que en una clínica para la vista lo primero que contemplara el paciente fuera un jeroglífico egipcio, el ojo de Osiris. Barraquer lo colocó en la entrada de su edificio porque creía en la visión en un doble sentido, óptico y trascendente, la vista como registro y revelación de la realidad. Un gesto decisivo fue colocar un símbolo en la entrada, que se puede ver en una doble lectura. Si no te curas viendo el ojo de Osiris, puedes pasar al vestíbulo donde están los signos y solicitar cita con un médico.

La honestidad de los constructores, los ingenieros, los calculistas y los arquitectos se aprecia después de los terremotos.

La Clínica Barraquer es una casa de los símbolos. Los interiores tienen pisos ajedrezados, luces matizadas y columnas oscuras, cosa muy rara en un hospital. Normalmente, la característica de la arquitectura sanitaria es la claridad. Uno de los rasgos del Hospital del Mar en Barcelona, edificio que me gusta mucho, es la transparencia arquitectónica, que tiene que ver con ese emplazamiento a orillas del océano, pero también con un principio ético de higiene (en la medida en que algo es transparente, está limpio). En cambio, la Clínica Barraquer es de una elegancia totalmente oscura.

Como *El disparo de Argón* es una novela sobre la vista, los signos son muy importantes. El fundador de mi clínica se llama Antonio Suárez y es un presunto discípulo de Barraquer. En vez de la simbología egipcia y del zodiaco, él coloca signos prehispánicos y claves de la Tabla Periódica de los Elementos: “Suárez se empeñó en que su edificio, como el del eminente Barraquer, tuviera una atmósfera secreta, reverencial, lograda con pisos ajedrezados, columnas revestidas de uralita, luces indirectas, ojos de agua en los patios interiores y muros de gres; también en que fuera una casa de los signos, aunque se permitió algunos cambios respecto el modelo original. En la entrada, en vez del ojo de Osiris, colocó el ojo de Tezcatlipoca. En el vestíbulo de espera, no rindió homenaje a los símbolos del zodiaco, sino a los gases esquivos que permitieron el rayo láser. El vestíbulo es un círculo rodeado por los balcones de los distintos pisos; a lo alto, un tragaluz filtra el cielo en un falso invierno. En el frontispicio del primer nivel están los nombres en español de los gases nobles: El Inactivo, El Oculto, El Nuevo, El Solar, El Extranjero y El Emanado. Bajo cada nombre sale un pasillo. El Oculto lleva a los quirófanos y los cuartos de los pacientes, El Extranjero a consulta externa, El Solar a la alberca en la azotea, El Nuevo a los laboratorios y el banco de ojos, El Emanado a la sala de rayos láser y El Inactivo a la oficina del doctor Antonio Suárez. Nada más típico del Maestro que reservarse ese elemento. ‘El que no

trabaja', insinúa la inscripción y sin embargo se trata del argón que activa nuestros rayos láser y llena las bombillas luminosas de la química. Suárez decidió que su camino tuviera un nombre inerte para los legos y lleno de asociaciones para los iniciados. El logotipo de la clínica, cosido en todas las batas, es a un tiempo la más simple representación de un ojo y la valencia química del argón: Ar . Esta descripción del espacio prefigura el espíritu y el ambiente de la novela.

Quisiera terminar incluyendo un poema. Vengo de un país de terremotos. La arquitectura es para nosotros una forma de supervivencia: la apreciamos especialmente cuando no se viene abajo. El poeta Ezra Pound dijo: "con usura, no hay casa de buena piedra". La honestidad de los constructores, los ingenieros, los calculistas y los arquitectos se aprecia después de los terremotos. En mi libro *8.8: El miedo en el espejo*, sobre el terremoto en Chile, digo que los seísmos son inspectores de la honestidad. Cuando las casas se desploman, recordamos que "con usura no hay casa de buena piedra".

En febrero de 2010 sobreviví al que entonces fue el sexto temblor más fuerte de la historia. Afortunadamente, la arquitectura chilena es una forma del prodigio y salimos a salvo. Estaba en un séptimo piso y sobreviví a la sacudida. Gracias a los arquitectos chilenos me encuentro aquí. Para celebrar mi "residencia en la Tierra", terminé con un poema de Pablo Neruda, la "Oda al edificio":

*El hombre
separará la luz de las tinieblas
y así
como venció su orgullo vano
e implantó su sistema
para que se elevara el edificio
seguirá construyendo
la rosa colectiva,
reunirá en la tierra
el material huraño de la dicha
y con razón y acero
irá creciendo
el edificio de todos los hombres*

Muchas gracias ●



“Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, (que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima), se alcanzasen aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de “tuyo” y “mío” [...] los valientes alcornoques despedían de sí, sin otro artificio que el de su cortesía, sus anchas y livianas cortezas, con que e comenzaron a cubrir las casas, sobre rústicas estacas sustentadas, no más que para defensa de las inclemencias del cielo...”

Discurs de Don Quijote de la Mancha.
Capítol XI, El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha,
Miguel de Cervantes