



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
LITERATURA COMPARADA

Lecturas cartográficas y literarias: la Ciudad de México representada en mapas y novelas (1979-1989)

T E S I S

que para optar por el grado de
Maestra en Letras

Presenta

Orly Casandra Cortés Fernández

Tutora: Doctora Yanna Celina Hadatty Mora
Entidad de Adscripción: Instituto de Investigaciones Filológicas
Universidad Nacional Autónoma de México

México, D.F. noviembre de 2014

Esta tesis se realizó con el apoyo del programa de Becas Conacyt



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 mi brújula, Adán, por acompañarme en éste y todos los caminos.

Agradezco antes que nada a mi tutora, la Dra. Yanna Hadatty Mora, por su asesoría y enseñanzas.

Extiendo mi gratitud a las personas que leyeron esta tesis, por su tiempo y valiosos comentarios: Dra. Irene Artigas, Dra. Karen Cordero, Dra. Georgina García, Dra. Angélica Tornero.

A quienes me apoyaron con recomendaciones, entrevistas, lecturas, disquisiciones y valiosos materiales: Mtra. Mónica Mayer, Mtro. Víctor Muñoz, Mtro. José de Jesús Arenas, Dr. Vicente Quirarte, Lic. Marisol Argüelles y Víctor Lerma.

A la Coordinación del Programa de Maestría y Doctorado en Letras:

Dr. Germán Viveros Maldonado, Mtra. Brenda Franco, Mtro. Gabriel Ramos, Lic. Anabel Olivares, Rocío Marín, María del Ángel Fentanes y Candelaria Pineda

A mi familia: Yolanda Fernández, Raúl Cortés (†), Evelyn Cortés, Nora Cortés, Juan Pablo Hernández, Jaime García, Sofía García, Emiliano García y Adán Lerma por ser parte fundamental de mi vida y apoyarme siempre.

ÍNDICE

| | |
|----------------------------------|-----|
| Introducción | 1 |
| 1. Ruptura: la ciudad herida | 9 |
| 2. La metrópolis: ciudad ombligo | 37 |
| 3. El cuerpo urbano y humano | 59 |
| Conclusiones | 85 |
| Bibliografía | 95 |
| Apéndice 1 | 98 |
| Apéndice 2 | 101 |

INTRODUCCIÓN

El hombre es mudo, es la imagen la que habla.
Porque es evidente que la imagen sola puede
sostenerse al mismo paso que la naturaleza.
Boris Pasternak

La ciudad es un tema que fascina y que permite ser explorado a través de las representaciones del espacio urbano. Éstas pueden tomar forma de diversas expresiones, entre ellas las letras, la pintura, el cine o la fotografía, como en el caso de *El último lector* de Ricardo Piglia (2010), libro en el que rememora a un fotógrafo que elaboró una réplica de Buenos Aires dentro de su casa, "de modo que la ciudad real es la que esconde en su casa y la otra es sólo un espejismo o un recuerdo". Las representaciones de la ciudad tienen un estatus de realidad que facilita, a través de su lectura, un acercamiento del observador a diversas subjetividades urbanas con las cuales se puede elaborar una suma de conocimientos sobre el espacio representado: "La ciudad trata entonces sobre réplicas y representaciones, sobre la lectura y la percepción solitaria, sobre la presencia de lo que se ha perdido [...] sobre el modo de hacer visible lo invisible y fijar imágenes nítidas que ya no vemos pero que insisten todavía como fantasmas y viven entre nosotros" (Piglia: 2010).

Las representaciones sobre las cuales se vuelca la presente investigación no son fotografías, sino mapas artísticos y novelas. La ciudad cuyos fantasmas salen a la luz a lo largo de este análisis es la Ciudad de México¹ en los años de 1979 a 1989. La comparación

¹ En la presente investigación se considera que Ciudad de México es el nombre de la capital mexicana, por lo que la palabra Ciudad se escribe con mayúscula. El doctor Vicente Quirarte lo escribe así en su libro *Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992*. Pero quizá el motivo determinante para considerar esta la forma correcta de escribir el nombre de la metrópolis se encuentra en la *Constitución de los Estados Unidos Mexicanos* que en su artículo 44 establece lo siguiente, utilizando mayúscula en la palabra «ciudad»: "La Ciudad de México es el Distrito Federal, sede de los Poderes de la Unión y Capital de los Estados Unidos Mexicanos. Se compondrá del territorio que actualmente tiene y en el caso de que los poderes Federales se trasladen a otro lugar, se erigirá en el Estado del Valle de México con los límites y extensión que le asigne el Congreso General".

En las citas y títulos de obras donde el autor escribe «ciudad de México», con la palabra «ciudad» en minúscula, se respetó esa decisión.

entre dos diferentes expresiones, Literatura y Cartografía, permite explorar desde un punto de vista fenomenológico la capital mexicana: un espacio cuyas percepciones subjetivas pueden ser paradójicas ya que la muestran inasible, pero ofrecen la oportunidad de poseerla esporádicamente a través de visiones que se presentan con imágenes y palabras.

Esta exploración académica establece que el mito² de La Ciudad de México en la década de los ochenta se crea a través de la selección de marcos de realidad plasmados en novelas y mapas artísticos elaborados entre 1979 y 1989. El lector establece una relación de interpretación a partir de estas representaciones que también pueden ser observadas como una herramienta de poder o un instrumento para cuestionar el aparato de autoridad predominante. En palabras de Rubén Gallo "salir a caminar por las calles de la megalópolis sigue siendo la mejor manera de entender las complejidades culturales del D.F." (2005: 11), por lo que las obras seleccionadas para el *corpus* permiten que el observador tenga un acercamiento con la ciudad que se asemeja a un andar bajo el cual se cimientan los lugares, hitos y espacios de la capital mexicana, en otras palabras, las novelas y los mapas artísticos ofrecen diferentes perspectivas del contexto en el cual fueron creados.

Las obras literarias *El vampiro de la colonia Roma. Las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García* de Luis Zapata (1979) y *Sintiendo que el campo de batalla...* de Paco Ignacio Taibo II (1989), así como los mapas artísticos *Mapa de la Ciudad de México* de Víctor Muñoz (1981) y *Derrumbe* de Mónica Mayer (1986) representan el espacio urbano mediante el uso de palabras e imágenes artísticas.y muestran que la Ciudad de

² Para Roland Barthes (1999: 110) la mitología es parte de la semiología y de la ideología; la primera como ciencia formal y la segunda como ciencia histórica, es decir, estudia las ideas como forma y su significado dentro de un contexto social e histórico determinado. Para el autor, "el mito es un habla elegida por la historia: no surge de la «naturaleza» de las cosas" (108) y su forma no se ciñe necesariamente a la oralidad, ya que el discurso mítico puede encontrar diversos soportes verbales o visuales, como los son la fotografía o el cine. En otras palabras, " hasta los objetos podrán transformarse en habla, siempre que signifiquen algo" (109).

México es la suma de una infinidad de urbes. La selección del *corpus* se ciñó a los años de 1979 a 1989 por abarcar una época de grandes cambios a nivel mundial y nacional; además, la herida de los terremotos de 1985 revivida y multiplicada a través de la oralidad de los habitantes del país parece ser una cicatriz imposible de borrar.

La importancia de una lectura del espacio urbano en sus representaciones para el conocimiento de la Ciudad de México se puede ejemplificar con diversos análisis que sirvieron, entre muchos otros, como referentes para esta investigación. Por un lado, Teresita Quiroz Ávila realizó un estudio del mapa de la Ciudad de México de Emily Edwards, donde afirmó que el Distrito Federal es un espacio complejo que permite la concreción de la identidad del pueblo, y por lo tanto debe ser entendida "«como un todo que merece la pena conservarse» en conjunto y no únicamente sus monumentos o algunas de sus partes. Es un entramado de tiempos, culturas nuevas y antiguas que dan la definición del sitio y de su gente, la urbe acoge las diferentes épocas de una localidad" (2006: 20). Por su parte, Ángel Arias estableció la importancia del espacio de la capital mexicana en el análisis que hace de algunas obras de Agustín Yáñez: "Como gran museo viviente, la ciudad mantiene la memoria de una historia mitificada que, a pesar de todo, no consigue ocultar completamente las hondas tensiones subterráneas que marcan la construcción de una identidad siempre en conflicto" (55:2007). Además, las paradojas sobre las cuales se construye ideológica y espacialmente la Ciudad de México fueron expuestas por Yanna Hadatty en *La ciudad paroxista*:

En el repaso por las simbolizaciones de principios de los años veinte y principios de los años treinta en México, sorprende la constante polarización al imaginar la ciudad: las representaciones oscilan entre la visión del orden y la del caos, la construcción y la destrucción, el registro epifánico y el apocalíptico. Fotografías, caricaturas, planos, proclamas, grabados, pinturas, crónicas, poemas, narraciones, dibujos y escritos de planificación y urbanismo, imaginan, en sus diferentes lenguajes, representaciones del

deseo y del temor sobre la ciudad que se asume en ostensible proceso de transformación. Ciudad vertical u horizontal, representada por un erguido guerrero águila o por una configuración de círculos concéntricos segmentada por anuncios de ejes viales, urbe en que “no pasa nada” o en que todo cambia, el abanico que se despliega para representarla resulta extremadamente contradictorio. (2009: 13)

Vale la pena agregar que en una primera etapa de esta investigación, se buscó realizar un atlas literario de la Ciudad de México donde se mapearían los espacios de ficción en novelas e incluso en películas. El libro *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History* de Franco Moretti (2007) planteó la utilidad de las herramientas cartográficas y diagramas para la investigación literaria cuando se trabaja con *corpus* amplios, por lo que realizar un gran mapa del Distrito Federal marcando los lugares de ficción fue una posibilidad interesante.

Sin embargo, al estudiar a profundidad la disciplina cartográfica, resultó claro que el análisis debía enfocarse en comparar mapas con novelas, dejando de lado las intenciones de mapear espacios de ficción porque las piezas cartográficas, en especial las artísticas, se presentaron como discursos complejos e intrincados que ofrecen una amplia gama de visiones e interpretaciones para alguien que se interesa en analizar discursos comparables con la Literatura. Los mapas han sido desde hace milenios instrumentos por medio de los cuales se ejerce y asienta el poder (Harley; 2001). Al igual que los textos literarios, juegan con el pacto de ficción que se establece con el lector y presentan una realidad que por el breve momento de la lectura parece incuestionable. Los mapas artísticos, en particular, son una herramienta por medio de la cual se cuestiona el poder establecido, es decir, estas imágenes han reclamado la ilusión de objetividad de la Cartografía para cuestionar el dominio de la autoridad. Denis Wood, académico que ha volcado sus investigaciones a la importancia y transformaciones de la disciplina cartográfica afirma lo siguiente:

It's true that they've grown up bathed in many things, not all of which have become compulsive subjects of art-making, but the unique properties of the map make it an exceptionally apt subject for an art that, as it has become less and less enamored of traditional forms of representation, has grown increasingly critical. Maps have numerous attractions. In the first place, like paintings, maps are graphic artifacts [...] that is, both maps and paintings are more or less permanent, more or less graphic artifacts intended to shape the behavior of others. (2010:215)

Tanto *El vampiro de la colonia Roma. Las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García* como *Sintiendo que el campo de batalla...* formaron parte del *corpus* desde los primeros pasos de esta exploración académica. Ambas novelas contienen una fuerte carga de cuestionamiento al poder, crítica del dominio de los gobiernos opresivos y una enérgica objeción a la sociedad conservadora y patriarcal. Compararlas con cartografías artísticas y no tradicionales, en particular *Mapa de la ciudad de México* y *Derrumbe*, resultó una clara necesidad, ya que "Artists either strip this mask off the map, or fail to put one on. In either case artists simultaneously point to the mask worn by the map, while they enter unmasked into the very discourse of the map" (Wood; 2006:5). La forma de hacer mapas desde un punto de vista artístico se encuentra relacionada con el cuestionamiento del poder porque los autores utilizan a su favor la concepción de que un mapa debe seguir un protocolo científico para ser objetivo y mostrar verdades, lo que les permite jugar con su propia subjetividad. En este sentido, John Brian Harley (2011: 289) menciona que los mapas no pueden ser neutrales y que incluso, sin hacerlo de manera consciente, pueden legitimar la autoridad que los crea o ser agentes de cambio, aunque en todos los casos buscan persuadir al observador. Los artistas visuales Víctor Muñoz y Mónica Mayer borran las líneas impuestas por los cartógrafos tradicionales y reclaman el discurso del mapa para cuestionar, al igual que Luis Zapata y Paco Ignacio Taibo II, ideas establecidas sobre el espacio de la Ciudad de México.

El primer capítulo, "Ruptura: la ciudad herida", se relaciona con los cismas ideológicos y físicos del Distrito Federal, entre los cuales están la construcción de ejes viales durante el gobierno de Carlos Hank, los terremotos de 1985 y las excavaciones que revelaron el Templo Mayor y al monolito de Coyolxauhqui. Durante esta década quedó al descubierto parte de la historia prehispánica recordando que la Ciudad de México es un lugar donde convergen diversas fuerzas simbólicas. En palabras de Martha de Alba: "Es como si el recuerdo fantástico del México prehispánico brotara del subsuelo para alimentar la imaginación de un pueblo y de una cultura sometida por la colonia española" (2007: 314). La diosa lunar surgió de las entrañas de la tierra para mostrar un pasado roto, como su cuerpo, por los deseos de rebelión, en otras palabras, ella también fue una habitante de la ciudad que intentó poseerla. Las novelas y los mapas artísticos establecen una relación con ese deseo de pertenencia y con las caídas inevitables que sufren los ciudadanos con el andar por esta capital:

[Existe] una paradoja propia de los espacios «sagrados» del centro: al ser un lugar que representa el corazón de la identidad nacional, el origen de la ciudad mexicana, simboliza el territorio de todos y de nadie a la vez. Paradoja que imprime en él una dinámica singular de inclusión y de exclusión social, en la que todos tenemos un derecho simbólico de apropiación de este espacio, pero nadie puede ejercer ese derecho de forma particular y permanente. (De Alba; 2007: 300)

"La metrópolis: ciudad obliquo" es el título del segundo capítulo donde se considera a la Ciudad de México como una madre mítica que, por un lado, protege y, por otro, rechaza y destruye. La imagen de Coyolxauhqui vuelve a ser de gran importancia en este apartado ya que se trata de una diosa castigada por su hermano al revelarse en contra de su madre. Ella, al igual que los ciudadanos del Distrito Federal representados en las novelas y los mapas artísticos analizados, cuestiona el *statu quo* y trata de reclamar el poder para sí misma. Los habitantes viven a través de "un pasado que se encuentra incrustado en un

espacio en el que se manifiestan los distintos rostros que caracterizan a la ciudad actualmente: la transición política hacia la democracia, los restos de un espacio tradicional que lucha por mantenerse ante una economía globalizada, cuyas severas consecuencias se reflejan en el desempleo, el subempleo y la pobreza" (De Alba; 2007: 286). Las crisis que se gestaron desde décadas anteriores a los ochenta tuvieron como consecuencia la sensación de orfandad y de abandono por parte de la Ciudad de México; sus hijos buscaron en la violencia un sentido de pertenencia, como es el caso de los "chicos banda" y se unieron para luchar por esa ciudad ombligo que les ofrecía ciertas libertades y protección. Tanto en las novelas de Zapata y Taibo como en los mapas de Muñoz y Mayer, las contradicciones de la ciudad madre son evidentes. Adonis García y Olga Lavanderos encuentran en la Ciudad de México un hogar, un cordón umbilical histórico e ideológico que los une con el espacio que recorren y, al mismo tiempo, andan por caminos de asfalto que marcan sus destinos de una forma violenta, educándolos con golpes. *Mapa de la ciudad de México y Derrumbe* muestran estas paradojas al trazar cartografías de un lugar destruido, pero que guarda dentro de sus espacios un hogar, una madre mentora.

"El cuerpo urbano y humano" es el tercer y último capítulo de esta investigación. En éste, se analizan las obras literarias y cartográficas estableciendo que en ellas se representa una ciudad somática, donde en la década de los ochenta sus habitantes establecieron nuevas relaciones con sus propios cuerpos y con el espacio de la capital mexicana. Se debe tomar en cuenta que existe una "resignificación del espacio a partir de la práctica que no necesariamente concuerda con el sentido que le fue asignado originalmente por el urbanista, el arquitecto o el diseñador, ya que los individuos pueden inventar nuevos itinerarios, romper barreras o innovar usos en el espacio público" (De Alba; 2007: 291),

situación que se evidencia con el andar de Adonis y Olga por la Ciudad de México. El vampiro tiene una mirada que transforma sexualmente a los espacios ciudadanos, como es el caso de los Sanborns; la periodista se esconde de la muerte en los lugares donde ésta es un símbolo importante, como la Cruz Roja o las funerarias. Por su parte, *Mapa de la ciudad de México* muestra a la ciudad como un cuerpo fragmentado donde la mirada de los lectores puede rellenar esos espacios vacíos para entonces observar una estructura somática completa. *Derrumbe* presenta una perspectiva que busca reclamar el poder del control corporal de la mujer en una ciudad destruida física e ideológicamente. Las novelas y los mapas artísticos funcionan como representaciones que transforman el papel del cuerpo humano y urbano en los años ochenta en la Ciudad de México y de esta manera, forjan un cambio de perspectivas y realidades

En resumen, la Literatura y las Artes Visuales son expresiones en las cuales surgen representaciones de la Ciudad de México que dan como resultado novelas y mapas artísticos que permiten una lectura analítica del espacio a través de la cual se adoptan las miradas, pasos, ideales y vivencias de los autores. La capital mexicana es el mito que se crea a partir de las representaciones que permiten el establecimiento de una relación de interpretación y cuestionamiento de poder. Las obras propuestas serán leídas y analizadas tomando en cuenta las pautas planteadas desde diversas perspectivas expuestas en los discursos de las novelas y los mapas artísticos que desembocan en una relación entre la obra de arte con el lector, fusionando así ambos contextos y creando un tejido cuya función apelativa permite que su creación pueda ser utilizada como una herramienta de poder o como instrumento para cuestionar el aparato de autoridad predominante.

1. RUPTURA: LA CIUDAD HERIDA

Ciudad negra o colérica o mansa o cruel,
o fastidiosa nada más: sencillamente tibia.

Efraín Huerta

De aquella parte de la ciudad que por derecho
De nacimiento y crecimiento, odio y amor,
Puedo llamar la mía (a sabiendas de que
Nada es de nadie)
No queda piedra sobre piedra.

José Emilio Pacheco

Los mapas artísticos y las novelas donde se representa la Ciudad de México que se analizan en esta investigación muestran una urbe donde la ruptura parece ser una constante. La Literatura y la Cartografía hacen presentes a través de imágenes poéticas o icónicas diferentes realidades de la capital mexicana a partir de la imaginación tanto de los autores como de los lectores. De acuerdo con la autora Jen Webb, la representación es un concepto fundamental en nuestra vida diaria, ya que cada uno de nosotros se encuentra inmerso en diferentes formas de ésta; es la manera en la que comprendemos nuestro ambiente natural y social, además, configura nuestra forma de ser y cómo nos entendemos a nosotros mismos. La autora afirma que "[...] each of us is produced through a complex mix of background, tastes, concerns, training, tendencies, experiences –all made real to us through the principles and processes of representation that frame and govern our experiences of being in the world" (2005: 2). Esto quiere decir que la forma en la que miramos y comprendemos a la Ciudad de México se encuentra cargada de convenciones configuradas en un marco histórico-social e histórico-personal.

Si se toma en cuenta que las experiencias en el mundo son determinadas por el marco con el que se ven las representaciones y, al mismo tiempo, son construidas con cada

representación que nos rodea, es importante, para la comprensión de una ciudad en determinado corte temporal, analizar las representaciones que se hacen de ésta y que emergen de ella misma. "The frames thus generated do not give us a stable or permanent sense of being in the world, but one that is frequently confusing, and always subject to change [...] What we see is not what is there, but what our social and cultural traditions and their contexts give us" (Webb; 2005: 2). El contexto para comprender la Ciudad de México a partir de *El vampiro de la colonia Roma. Las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García* de Luis Zapata (1979), *Mapa de la ciudad de México* de Víctor Muñoz (1981), *Derrumbe* de Mónica Mayer (1986) y *Sintiendo que el campo de batalla...* de Paco Ignacio Taibo II (1989) comienza a finales de los años setenta.

La Ciudad de México de los años de 1979 a 1989 es una urbe de la cual emergen muchas heridas, rupturas del espacio físico, ideológico e incluso ambiental. Existe un derrumbe económico que se gestó desde la década de los setenta y que termina por desbordarse con la nacionalización de la banca en 1982 así como un desplome literal en 1985 cuando dos terremotos sacudieron la capital mexicana dejando al desnudo no sólo los escombros de edificios mal contruidos sino un aparato gubernamental corrupto e incompetente. La ciudad sufrió constantes transformaciones a partir de los cismas espaciales, que parecen formar parte fundamental y constante de su historia, como se evidencia con el descubrimiento del monolito de la Coyolxauhqui y con la creación de ejes viales por órdenes del regente Carlos Hank González.

Estas caídas y rupturas se encuentran representadas en las novelas y mapas artísticos a través de imágenes que le dan vigencia a su referente. Con la lectura de los textos cartográficos y literarios, cobran vida los cismas que sacudieron a la Ciudad de México en

los años ochenta, cuyas repercusiones hacen eco hasta el día de hoy. Gastón Bachelard considera que "La imagen poética no está sometida a un impulso. No es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse" (2000: 7). Es necesario considerar un pretérito imperante a través de los textos cartográficos y literarios que fundamentan sus imágenes en la memoria de un espacio cuya evocación se encuentra cimentada en una memoria particular y colectiva. "En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio. Procede de una ontología directa. Y nosotros queremos trabajar en esta ontología" (Bachelard; 2000:7).

La visión del lector de los textos cartográficos y literarios juega un papel fundamental para la creación del mito de la Ciudad de México. Aunque las representaciones se encuentren en diversos soportes, desde el papel que sostiene las letras o los dibujos, hasta la piedra salida de las banquetas, éstas pueden ser leídas como signos¹ que aportan una multiplicidad de significados. Se establece un diálogo entre las artes visuales, la literatura, el lector y el espacio desde donde surgen ideas de lo que fue la capital mexicana entre 1979 y 1989.

Adonis, personaje principal de *El vampiro de la colonia Roma*, se encuentra en el espacio de la Ciudad de México. La novela fue escrita por Luis Zapata en 1979, tan sólo un año después del renacer del monolito de Coyolxauhqui en el Templo Mayor, en pleno centro de la Ciudad de México. La diosa era hija de Coatlicue y hermana de Huitzilopochtli. El arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma (1985: 798) recuerda que la

¹ En este sentido, los textos cartográficos y literarios establecen asociaciones mediante las cuales se puede llegar a la significación del mito de la Ciudad de México. Roland Barthes afirma que "la significación es el mito mismo, así como el signo saussuriano es la palabra o más exactamente la entidad concreta" (1999: 115).

noche del 21 de febrero de 1978 los trabajadores de la compañía de luz de la Ciudad de México se encontraban excavando entre las calles de Guatemala y Argentina cuando encontraron una gran piedra cubierta con motivos aztecas. Matos Moctezuma afirma que un grupo de arqueólogos cavó para recuperar el monolito de 3.25 metros de ancho y describe este disco esculpido con la representación de una deidad femenina, desnuda, decapitada, con los brazos y piernas separadas del torso, decorada con serpientes, cráneos y monstruos terrestres². La diosa es una mujer desmembrada ya que se representa el mito donde Coyolxauhqui es castigada por intentar matar a su madre. "Huitzilopochtli arremete contra sus hermanos, los centzohuiznahua, y no escapa a su furia Coyolxauhqui «la de cascabeles en las mejillas» , quienes querían matar a la diosa tierra, a su madre, por aquel embarazo misterioso. Coyolxauhqui es decapitada, para finalmente ser arrojada del cerro y en su caída desmembrarse" (Matos; 1982: 28).

Adonis pasa un proceso similar, aunque inverso, al de la piedra sagrada al tratar de encontrar un equilibrio entre un pasado español enterrado y una realidad mexicana actual. En la "Cinta segunda" de la novela se plantea una ruptura entre la vida de un pueblo pequeño en la península ibérica y la Ciudad de México. Adonis sueña con un pueblo en España, que quizá pueda ser Soria en Castilla la vieja; en este mundo onírico, el personaje revive el funeral del padre, pero en el momento en el que el cortejo sale de la casa, el espacio de la Ciudad de México se sobrepone al del pueblo. Ya en la capital mexicana,

² Este artículo de Eduardo Matos Moctezuma fue publicado originalmente en inglés en *Journal of the American Academy of Religion* y se trata de la transcripción de una presentación realizada por el arqueólogo con motivo del 75 aniversario de la Academia Americana de Religión (American Academy of Religion). A continuación se transcribe la cita en el idioma original:

On the night of February 21, 1978, the workers of the Mexico City electric-power company were digging at the corner of Guatemala and Argentina streets when they encountered a huge, round stone covered with Aztec reliefs. The Office of Salvage Archaeology of the National Institute of Anthropology and History led a team of archaeologists in excavating the 3.25 meter wide stone disc. On the upper surface of the disc was sculptured the representation of a female deity: nude, decapitated and with her arms and legs separated from her torso, and decorated with snakes, skulls and earth monster imagery. (1985:798)

Adonis entra al cuarto en el que vive con René, su primera pareja. El sueño se muestra en el tiempo del discurso como una premonición de lo que sucederá a lo largo de la novela:

adentro del cuarto había un como agujero en el piso tapado con una tabla quitaba la tabla y empezaba a bajar por unas escaleras angostísimas y yo sentía como que me iba a ahogar porque el agujero era muy chico apenas cabía yo pero al ir bajando como que me raspaba ¿no? o sea a cada movimiento que hacía me raspaba la cara y los brazos [...] yo no sabía a dónde iba ni nada nomás me daba cuenta de que bajaba y bajaba y bajaba y bajaba y) (Zapata; 2012: 38)

Matos Moctezuma menciona cómo Coyolxauhqui y Huitzilopochtli pelearon en el cerro de Coatepec: "He aquí la esencia simbólica del Templo Mayor: la serpiente. Recordemos cómo el Templo Mayor simboliza, en realidad, el cerro de Coatepec, el cerro de la serpiente, en donde se verifica la lucha fratricida" (Matos: 1982: 28). La pelea terminó cuando la diosa cayó por la colina siendo desmembrada. Adonis se asemeja a esta deidad fragmentada que es lanzada, lastimada, y cuya imagen fue albergada en un mundo subterráneo, oculto socialmente. Al igual que ella, el personaje pasa de un ambiente conservador, como lo es el funeral en un pueblo, a un subsuelo urbano donde la homosexualidad puede ser vivida mientras se conserve en el espacio de lo íntimo. El descenso descrito en el sueño antes mencionado lastima al joven que se encuentra por destapar una sexualidad censurada, pero eso no lo detiene; la repetición de las palabras simula una bajada en espiral sin fin a través de la cual se intuye el declive de Adonis. La vida en Guanajuato, donde pasa parte de su infancia, y el recuerdo fabricado de España se fracturan para dar cabida a la Ciudad de México, que ha de determinar el destino del vampiro.

El personaje principal afirma, como si acabara de ser desenterrado, en el apartado siguiente al sueño: "nomás fue cosa de llegar ¿verdad? y todo se fue como en una bajada de la montaña rusa [...] me volví otro aunque parezca telenovela" (Zapata; 2012: 39). El

espacio ciudadano que recibe a Adonis, según recuerda en la entrevista que conforma la novela, es uno casi surreal: el día que nevó en la Ciudad de México, 11 de enero de 1967. La nieve fractura la cotidianeidad de la ciudad y es esta ruptura la que recibe a Adonis. La urbe tan anhelada lo acoge con un primer reto que implica sobrevivir el frío y la desorientación provocada por la irregularidad meteorológica: "éramos re despistados con decirte que luego nos perdimos a pesar de que yo más o menos conocía la ciudad" (Zapata; 2012: 40). La vivencia vertiginosa se ve reforzada por la sintaxis de la narración, en la cual se omiten los puntos y las comas. La escritura, de esta manera, simula la oralidad de la entrevista que se está realizando, creando así una sinestesia a lo largo de la lectura, en la que el observador puede prácticamente oír la respiración de Adonis. La ciudad no sólo es leída, sino escuchada a través de una voz que rememora los momentos crudos y paradójicos de la urbe.

En *El vampiro de la colonia Roma*, el desplome y fractura de la ciudad no sólo se encuentran representadas a través de las imágenes del espacio, sino también en Adonis, quien encuentra la ruptura desde la infancia. Su madre, siempre enferma y su padre, refugiado de la guerra civil española que nunca le dio a conocer detalles de su familia extendida, mueren cuando Adonis es aún niño; el protagonista tiene una familia rota y su cuerpo, como la ciudad, se encuentra destrozado física y mentalmente. El primer indicio de esta ruptura es la enfermedad: el protagonista adquiere gonorrea, lo cual marca sólo el comienzo de una serie de enfermedades de transmisión sexual, por ejemplo, en la "Cinta quinta" afirma "no sé dónde me pegaron unas cosas en el culo que se llaman condilomas y que son unos como granitos blancos que salen en el ano" (Zapata;2012: 111). Cuando Adonis cumple un año viviendo en el D.F. sucede su primera depresión, símbolo de la

descomposición mental que comienza con una gripa que se convierte en pulmonía. La ciudad empieza a cobrar la cuota a través del cuerpo del vampiro, quien no puede ir al doctor por falta de recursos económicos. La séptima y última cinta narra un sueño en el que el protagonista huye en una nave espacial: "entonces sí ya era como una película porque sólo alcanzaba a ver parte de una nave y además me veía a mí mismo como en una pantalla y me sentía muy contento" (2012:156). Este sueño se relaciona con el estado mental de Adonis, que no logra mejorar a pesar de, o quizá por, los psiquiatras que lo atienden. Su última declaración en la entrevista que configura la novela es "y desde la nave iría viendo cómo se iba haciendo chiquita la ciudad de México y adiós ángel de la independencia y adiós caballito y adiós monumento a la revolución ¿verdad?" (2012:176). En este deseo, el Distrito Federal toma una nueva escala, volviéndose pequeña de tal forma que puede ser controlada y poseída sólo con la mirada. Adonis describe una vista aérea que se asemeja a la de un mapa que menciona monumentos cargados de historia e identidad de la ciudad.

Los espacios dentro de la novela resultan mudables y muestran una imposibilidad de conocer una ciudad que se encuentra en constante cambio. En 1979 el regente Carlos Hank González inició las obras de los ejes viales con la idea de construir una "ciudad moderna" al estilo Estados Unidos. Enrique Cervantes Sánchez recuerda:

Durante el sexenio 1977-82, el gobierno del Distrito Federal apoyó el desarrollo del automóvil y el Regente Carlos Hank González aprobó el proyecto de "Ejes Viales", integrado por una retícula, compuesta por avenidas de 6 carriles en un solo sentido separadas entre sí kilómetro y medio, en promedio. Entre 1978 y 82 se abrieron las arterias localizadas dentro del Anillo Interior. A partir de 1983, la autoridad del Distrito Federal determinó apoyar el Transporte Colectivo intermodal con base en el Metro. (1985:13)

El escritor José Agustín recuerda una imagen de la Ciudad de México en la que "[...] durante tres años semejó el escenario de una guerra: hermosas avenidas con todo y su

diversidad de árboles viejos se convirtieron en zanjas horribles e incomodísimas y en un caos de señalización de tránsito, con los correspondientes embotellamientos" (2013: 178). Adicionalmente, el autor escribe sobre una urbe que al transformarse por medio de rupturas, también fractura la cotidianeidad y la calidad de vida de sus habitantes provocando que el paisaje se modifique con nuevos oficios. "En esas mismas calles, el desempleo característico de la crisis hizo brotar a los tragafuegos de las esquinas, además, por doquier aparecían las «marías» (ángeles de la ciudad, las llamó Elena Poniatowska), indias de distintas partes de la república que, con los críos a un lado y toda su miseria a cuestas vendían dulces y chicles" (Agustín; 2013: 178).

La desorientación que causa las heridas en el asfalto provoca que en la entrevista que se le hace a Adonis exista una indeterminación dentro del espacio de la Ciudad de México, es decir, no se conoce con certeza el lugar desde el cual se desarrolla la narración. *El vampiro de la colonia Roma* representa una ciudad imposible de conocer y de retener en la memoria. Incluso quien está realizando la entrevista es desconocido por el lector, lo cual convierte a ese espacio en una heterotopía bajo las categorías de Brian McHale:

The space of a fictional world is a construct, just as the characters and objects that occupy it are, or the actions that unfold within it. Typically, in realist and modernist writing, this spatial construct is organized around a perceiving subject, either a character or the viewing position adopted by a disembodied narrator. The heterotopian zone of postmodernist writing cannot be organized in this way, however. Space here is less constructed than deconstructed by the text, or rather constructed and deconstructed at the same time [...] (McHale; 1987: 45)

Se construye una visión de la Ciudad de México desde este lugar casi inexistente; los espacios habitados se modifican a través de los momentos oníricos y de las rememoraciones de los espacios ocupados por Adonis. Tal es el caso del sueño mencionado anteriormente, en el cual un pueblo en España se convierte en la Ciudad de México o la

descripción de la casa de Zavaleta, donde Adonis recuerda albercas dentro de las habitaciones. El protagonista rememora un espacio surreal, creando una apertura, una herida dentro de un plano de realidad:

¿ya te dije que zavaleta vivía en una casa de tres mil pisos con elevadores y satélites giratorios por allá por las lomas? [...] ¿te dije cómo era la casa? ¿que después de la reja había un bulevar como de diez kilómetros para llegar a la entrada principal? ¿y que ahí había noventaiocho columnas y pisos de mármol y estatuas griegas [...] tenía como trescientos cuartos cada uno arreglado de manera diferente [...] brotaban cosas del suelo y de las paredes y del techo televisiones música olores proyecciones de visitas camas giratorias albercas y canchas de tenis dentro del mismo cuarto ¿verdad? (Zapata;2012: 92)

La descripción de este espacio dentro de la ciudad, si bien se suscribe a los términos de la heterotopía de McHale, también es una referencia a las excentricidades de los políticos mexicanos. Los contrastes en la realidad de los habitantes de la Ciudad de México se apegan a la idea de un ambiente posmoderno que lesiona la percepción del mundo natural, de lo que se podría considerar como cotidiano o normal:

[...] el caso del nuevorriquismo más grotesco era el de Arturo Durazo, jefe de la policía del Distrito Federal con su réplica del Partenón el Zihuatanejo, Guerrero, que costó 700 millones de pesos [...] Había muchas estatuas «griegas» y lujos insultantes [...] Carlos Hank González [tenía una casa con] 20 habitaciones, nueve chimeneas de mármol, albercas interconectadas por fuentes y cascadas, baños de mármol, con llaves con placas de oro y plata. (Agustín; 2013: 288)

Estas fracturas de la realidad social y el orden del poder también se evidencian en *Sintiendo que el campo de batalla...*, novela de Paco Ignacio Taibo II escrita en 1989. Olga Lavanderos, la protagonista, cuestiona el poder que gobierna la Ciudad de México. Ella no es fracturada físicamente, pero sí en un nivel ideológico y su paso por la ciudad muestra diversas heridas que brotaron en la urbe en la década de los ochenta. Olga, al igual que Adonis, es una extensión simbólica de la Coyolxauhqui, quien, de acuerdo con una de las versiones del mito que retoma Matos Moctezuma (1985: 810) fue la líder de una rebelión.

El arqueólogo recuerda que los cronistas del siglo XVI Alvarado Tezozomoc y Diego Durán escribieron sobre las migraciones de Aztlán, mencionando cuando los mexicas llegaron a Coatepec, el cerro de la serpiente, donde se establecieron. El grupo de los Huitznahua desobedecieron a su líder, Huitzilopochtli, quien los atacó y decapitó a una mujer guerrera, Coyolxauhqui. Los Huitznahua fueron vencidos y sus corazones fueron sacados de su cuerpo, por lo que Matos Moctezuma considera que esta rebelión significa un intento por usurpar el poder de un grupo más fuerte, siendo así, un tema de lucha de poderes interna. Tomando lo anterior en cuenta, la diosa y Olga Lavanderos son lesionadas por los encuentros de poder.³

[En el Templo Mayor] Los protagonistas de la lucha están ubicados en el lugar que el mito les depara: Huitzilopochtli arriba, en lo alto del cerro- templo, mientras que Coyolxauhqui yace al pie del mismo decapitada y desmembrada. El ritual del sacrificio de cautivos en el Templo Mayor de Tenochtitlan no es otra cosa que la repetición de lo que Huitzilopochtli hizo con su hermana: se inmola a la víctima en lo alto del templo y se arroja su cuerpo por la escalinata : que al llegar abajo se desmiembra. (Matos: 1982: 28)

El título *Sintiendo que el campo de batalla...* marca desde el inicio las situaciones bélicas que ha de librar Olga en una ciudad que la envuelve, que empuja sus acciones y vida; se aprecia que el ambiente donde vive la protagonista es un área desmembrada, fracturada, una zona de guerra. Sobre la selección del título, Paco Ignacio Taibo II afirma lo siguiente:

Originalmente forma parte de una frase pescada al vuelo en un texto de Trotski:
-Pensando que el campo de batalla le pertenecía, empezó a actuar por sus propios medios – y me servía entonces para poner en papel la sensación que tenía en aquellos

³ The sixteenth century chroniclers, Alvarado Tezozomoc and Diego Duran tell us how in the process of the migrations from Aztlán, the Mexicas arrived at a place called "Coatepec" (Hill of the Serpent), where they settled. However, they were part of a group, the Huitznahua, who disobeyed their leader Huitzilopochtli, who then attacked them and killed a woman warrior, Coyolxauhqui, decapitating her. The Huitznahua were defeated and their hearts taken out. [...] This rebellion signifies the attempt to usurp the power and control of the larger group. It is a matter, then, of an internal power struggle. (Matos;1985: 810)

años de que la ciudad que alguna vez había sido nuestra, se nos escapaba de las manos, y que la posesión del campo de batalla era tan sólo una ilusión. (1994: 9)⁴

Olga Lavanderos es un personaje que, como Coyolxauhqui, "obra por sus propios medios" ignorando los sistemas de poder corruptos que se encuentran en lucha constante en el espacio de la Ciudad de México. Ella siente que la urbe le pertenece y que puede cambiar las reglas impuestas por años de una revolución fallida cuyo máximo legado fue la instauración en el poder del PRI, que en los años ochenta ya se perfilaba para implantar una economía neoliberal.

El espacio de la Ciudad de México es representado como un ambiente paradójico que vive transformaciones sustanciales con la creación de ejes viales, mencionadas anteriormente y, más adelante, con los terremotos de 1985. La mirada de Olga que se construye con su andar por la ciudad elabora un mapa mental de la metrópolis. En palabras de Peter Turchi "We chart our cities so we chart ourselves. To chart the external world is to reveal ourselves – our priorities, our interests, our desires, our fears, our biases. We believe we're mapping our knowledge, but in fact we're mapping what we want and what we want others to believe" (2004: 146). Las representaciones cartográficas y literarias no sólo reconstruyen con imágenes el espacio físico de la Ciudad de México en los años ochenta, sino que muestran los horizontes subjetivos que construyeron la dimensión urbana en esa década. Esta visión individual también se representa a través de la periodista, cuya

⁴ El texto de León Troski al que hace referencia el autor es *La Revolución Desfigurada*, donde se establece una crítica a los resultados de la revolución rusa de octubre de 1917. El fragmento de donde se toma el título de la novela es el siguiente:

Al ascender la curva de la evolución histórica, el pensamiento social es más perspicaz, más decidido, más inteligente, y a aprende a distinguir inmediatamente lo esencial de lo insignificante y a evaluar de una ojeada las proporciones de la realidad. El pensamiento pesca los hechos al vuelo y los une por medio del hilo de la generalización... Pero al descender la curva política, se instala la estulticia en el pensamiento social. Bien es verdad que en la vida común persisten todavía los restos de frases generales, que son los reflejos de acontecimientos pasados... Pero el contenido interior de dichas frases se lo ha llevado el viento; el precioso talento de la generalización política ha desaparecido no se sabe dónde y sin dejar huellas. La estulticia pasa a ser insolente, y enseñando sus dientes podridos se burla de toda seria tentativa de generalización. Sintiendo que el campo de batalla le pertenece, empieza a obrar por sus propios medios. (Trotski; 2010: 88)

descripción de la ciudad se encuentra empapada de nostalgia, haciendo referencia a diversas rupturas en el espacio ciudadano, desde la contaminación, que se hizo más evidente en la década de los ochenta, hasta un silencio final en la novela que simboliza el comienzo del sismo del 19 de septiembre de 1985.

El tiempo es algo que Olga guarda en un recuerdo casi colectivo: "Ya no llueve como antes en la ciudad de México. Poco a poco esta ciudad ha ido dándole en la madre a las rutinas que nos enseñó de chicos y va enloqueciendo todo, hasta la lluvia" (Taibo; 1994: 84). Desde el punto de vista de la protagonista, incluso las estaciones de la ciudad parecen retar a sus habitantes constantemente. "La ciudad parecía haberse tragado las cuatro estaciones y vomitado una estación continua de hace-calor-a-ratos y cuando te lo creas y salgas encuerada a pasear, te empapo con la lluvia" (1994: 33). El espacio urbano es un campo de batalla donde la lucha no sólo es contra una figura de gobierno o un poder específico, sino contra la ciudad misma. La búsqueda de la primavera y la esperanza del fin de la lluvia de la cual habla Olga simbolizan el deseo por construir un ambiente urbano pacífico, donde la corrupción y la violencia dejen de ser parte de lo cotidiano. "Trotski en *Resultados y perspectivas* había dicho: «Qué bien está que los obreros se fíen de la voz de la primavera» [...] De manera que volvía a mirar si la primavera estaba por allí y de nuevo no encontré nada" (1994: 33). La referencia a Trotski, de quien como se mencionó anteriormente, se toman palabras para configurar el título de la novela, dibuja a Olga Lavanderos como un personaje que representa a la clase obrera, aunque ella labora con la palabra más que con las manos.

Al igual que *El vampiro de la colonia Roma*, la ciudad representada a través de la mirada de Olga, evidencia una desorientación espacial causada por las fracturas constantes

al ambiente urbano. En el caso de la novela de Taibo, las calles son una zona de batalla, situación que recuerda a la creación de los ejes viales mencionada anteriormente. "El regente Carlos Hank González pronto fue reconocido como Gengis Hank cuando inició las obras de los ejes viales que convirtieron a la ciudad de México en escenario de un bombardeo" (Agustín; 2013: 179). El ambiente bélico continúa en el paso de Olga por la ciudad, aunque es varios años después de que se comenzó esta construcción. La protagonista describe el espacio de la Ciudad de México de la siguiente manera:

Hoy la ley de probabilidades apunta contra uno. En las tardes, la selva entra por la ciudad y de repente una raíz rompe el asfalto. Un jaguar con los colmillos ensangrentados cruza paseando por la alameda.[...] Dos chacales devoran a mitad del periférico los restos sangrientos de un atropellado albañil. [...] Las hormigas se comen los ojos de un jugador de futbol llanero, a medio enterrar entre las ruinas de las casuchas de una colonia de tomatieras, que han sido demolidas por *trascabos* apoyados por la montada. (Taibo; 1994: 46)

La ciudad se abre desde las entrañas para dar paso a una naturaleza que muestra los instintos violentos primigenios del ser humano. Para Bachelard "Las grandes imágenes tienen a la vez una historia y una prehistoria. Son siempre a un tiempo recuerdo y leyenda. [...] Toda imagen grande tiene un fondo onírico insondable y sobre ese fondo el pasado personal pone sus colores peculiares" (2000:49). Las imágenes planteadas en *Sintiendo que el campo de batalla...* muestran la memoria de un pasado citadino que se fuga entre el asfalto y configura día a día la realidad presente de la Ciudad de México. La autora Jen Webb, al tratar el tema de la representación, retoma la definición de Christopher Prendergast: "The first, he writes, is the sense of represent as re-present, to make present again, in two interrelated ways, spatial and temporal" (2005: 8). Es interesante considerar que las imágenes descritas por Olga Lavanderos logran que algo vuelva a un presente temporal y espacial, ya que implica la referencia a lo que no está ahí, pero que debe ser

asumido como auténtico. Conlleva un sentido de concretar un referente que no se puede asir por medio de la percepción directa, pero que se puede hacer presente por medio de una imagen y que trae consigo una fuerte carga simbólica que describe la vida en la Ciudad de México en los años ochenta. El asfalto se rompe para dar paso a un jaguar, que al igual que Coyolxauhqui representa un pasado prehispánico, cuando los guerreros aztecas cubrían su rostro con una máscara de este animal. La mención del chacal hace referencia a las raíces europeas que existen en México desde la época de la conquista, ya que se trata de un animal que, aunque es similar al coyote, no se encuentra de manera natural en este continente. La imagen muestra un pasado colonial devorando a un obrero sobre un símbolo de la modernidad mexicana: el periférico. Las hormigas que comen los ojos de la persona en las ruinas de unas casas evidencian una sociedad dispuesta a aniquilar a seres humanos en busca de un hogar en la Ciudad de México. Los ojos del futbolista son consumidos en una especie de castigo trágico, ya que en vida no fue capaz de ver la verdadera naturaleza de la ciudad que intentó habitar.

En la década de los ochenta, la contaminación comenzó a ser un tema cotidiano, aunque el gobierno se esforzaba por menospreciar la gravedad del asunto: "De más está decir que las autoridades no vieron con buenos ojos el surgimiento de los grupos ecologistas [...] la Sedue⁵ argumentaba: La contaminación es un problema grave, pero secundario [...]" (Agustín; 2013: 178). Sin embargo, comenzó a ser cada vez más evidente que la contaminación era un problema que había llegado para quedarse en la capital mexicana. Claude Bataillon y Martha Donis exponen lo siguiente:

El descubrimiento de la contaminación atmosférica de la ciudad de México a partir de 1986 es un ejemplo de esta inversión de coyuntura para el largo plazo. El hecho tiene

⁵ Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología (Sedue) 1983-1988

razones topográficas (cubeta de altitud) y meteorológicas (anticiclón invernal) para desembocar en las inversiones térmicas clásicas bien conocidas al menos desde la década de 1960. Tampoco son nuevas las causas humanas: las empresas contaminantes han dejado de multiplicarse en los años setenta en el área metropolitana, que desde entonces atrae más los servicios de las empresas. (1989: 480)

La lesión ambiental es representada en *Sintiendo que el campo de batalla...* a través de una paradoja. Cuando Olga mira la ciudad, por un lado, hace referencia a su suciedad y por otro se plantea una experiencia estética dentro de lo grotesco:

Mi generación no cuenta. Somos los de loquelvientosellevó. Nos gusta el DF por mugroso y culero; el smog produce los más rojizos atardeceres, con agua de inundación se riegan las mejores flores en los parques, cuando se toman de la mano los supervivientes de San Juanico, los mexicanos lloramos y volvemos a tener huevos. (Taibo; 1994: 25)

La contaminación no es la única herida en el paisaje urbano que Olga menciona. La protagonista narra un desastre que ensombreció el horizonte ciudadano el 19 de noviembre de 1984. Antioco López-Molina, Richart Vázquez-Román y Christian Díaz Ovalle escriben sobre la tragedia ocurrida en San Juan Ixhuatepec: "La explosión de varios de los contenedores de gas denominado como LPG [...] El accidente ocurrió a 20km hacia el norte de la ciudad de México donde Pemex tenía un almacenamiento y centro de distribución grande de LPG" (2010;122). La explosión en la zona urbana refuerza el simbolismo del campo de guerra en el que se encuentra la protagonista, situación que causa que la Ciudad de México sea representada como un espacio abatido que, por las constantes destrucciones que suceden en él, no se puede conocer del todo, en otras palabras, Olga camina sobre una metrópolis que nunca podrá percibir ni poseer completamente. Es una especie de laberinto con un minotauro presente en cada esquina:

Una ciudad de 20 millones de habitantes es por definición y suerte interminable. Nunca se acabarán los callejones, surgirán nuevas colonias cuando una busca las antiguas, aparecerán parques y se llenarán de tierra suelta y de niños. Mientras en el cielo el avión desciende y los pasajeros asombrados contemplan esa especie de infinito árbol

de navidad acostado, de tapete de luces interminable, la ciudad seguirá creciendo misteriosamente. Cuando parece inmóvil fijada por la fotografía aérea, no lo está. De manera que cuando el avión 13 minutos después tome tierra, la ciudad habrá cambiado y sin quererlo, un millar de veces. Se habrá vuelto diferente a sí misma. Igual que yo. (Taibo; 1994: 79)

En el penúltimo capítulo, Olga ubica la narración en el 18 de septiembre de 1985. El lector que conoce la historia de la ciudad sabe qué esperar del día siguiente. La herida indudablemente más grande de la Ciudad de México durante la década de los ochenta (y posiblemente del siglo XX) sucedió con los terremotos: "El 19 de septiembre de 1985, a las 7:19 de la mañana, México vivió la eternidad en un instante cuando tuvo lugar el terremoto más devastador de la historia del país" (Agustín; 2013b: 77). Las cifras oficiales hablan de 3,500 muertos y de la caída de unas 250 construcciones. "Al día siguiente volvió a temblar, a las 19:40 horas [...] otros 50 edificios se desplomaron" (2013b: 77).

La periodista, en el último capítulo, camina por la calle contemplando la posibilidad de salir del país, de abandonar la ciudad a la que pertenece "[...] comencé a pensar en lo más lejos que podía pirarme, si no tenía demasiada prisa en llegar, era Singapur" (Taibo: 1994: 94). El diálogo de Olga consigo misma se ve interrumpido abruptamente en esa mañana y lo único que queda en el final de la novela para que el lector puede interpretar el destino de la periodista es una reticencia "si la memoria no me falla, los periodistas y las periodistas hacían el amor con refinadas técnicas chinas y en los viáticos se les daba algo de dinero para en ricjshaws y además..." (Taibo; 1994:94). Se trata de un final que se asemeja a un rompecabezas donde la última pieza debe ser puesta por el lector, quien sabe que en ese momento comienza el primer terremoto. Se muestra a una ciudad viva, que casi como si sintiera el plan de abandono de Olga, decide sacudir la tierra y así evitar su huida. En palabras de Taibo: "Decidí que la novela terminaría el 19 de septiembre de 1985, en el

instante en el que el suelo comenzaba a temblar [...] Bastaba con que yo supiera dónde terminaba la historia. No necesitaba escribirlo en sus páginas" (1994: 10). De acuerdo con Peter Turchi "The need for selection means that every story contains, and is surrounded by, blank spaces, some more significant than others" (2004: 42), es decir, los silencios de las narrativas también tienen un significado y es claro que existen vacíos con una carga semántica más fuerte que otros. El final de *Sintiendo que el campo de batalla...* es un gran silencio que simboliza la incompetencia de un gobierno mudo de palabra y de acciones ante el desastre: "Pero en realidad el gobierno no supo qué hacer. Es verdad que llegaron los soldados, pero llevaban metralletas en vez de picos y palas, como asentó Elena Poniatowska [...] Con todo y eso lo esencial del rescate lo llevó a cabo la misma población de la ciudad" (Agustín; 2013b: 78).

El silencio elegido por Taibo para terminar la novela sostiene una interpretación de la Ciudad de México como un lugar inasible, de tal forma que sus representaciones sólo pueden realizarse desde el conocimiento de una porción delimitada del espacio en un tiempo particular. Estas imágenes transportan al observador hacia una ciudad fragmentada por diversas situaciones, siempre vista desde una mirada particular; tal es el caso del mapa artístico de Víctor Muñoz, *Mapa de la ciudad de México*, elaborado en 1981. Se trata de una pieza que transporta al espectador a un espacio fracturado, lleno de silencios que se pueden leer como heridas por donde se cuele la mirada con la que el artista aprecia la ciudad:

[...] every map is a reflection of the individual or group that creates it. By "reading" a map, by studying it, we share, however temporarily, those beliefs. This explains why we can enjoy, collect, and hang on our walls maps of places we've never been and never expect to go - even places that don't exist. Because the map takes us there. (Turchi; 2004: 146)

Mapa de la ciudad de México consiste en una instalación donde, sobre una tarima reticulada con un hilo rojo, se posicionan siete pedazos de banqueta originarios de la capital mexicana. De acuerdo con Arthur Jay Klinghoffer, “Maps represent power, and are not just schematic devises” (2006: 27), en otras palabras, toda representación implica la visión de un poder, aunque la perspectiva puede cambiar. El mapa artístico cuestiona este dominio y lidera así una rebelión a través de la representación del espacio. En este sentido, *Mapa de la ciudad de México* es una pieza que disputa la idea de un territorio unificado espacial e ideológicamente. Lo primero que golpea el ojo del observador es la fragmentación del espacio representado, lo cual muestra una metrópolis lesionada en diferentes niveles físicos y mentales. Existen espacios entre cada uno de los pedazos de banqueta rotos que simbolizan lo desconocido, evidenciando una ciudad donde muchos lugares son ignorados incluso por sus habitantes. Al igual que el espacio al que representa, el mapa parece invitar al espectador a caminar por esos vacíos para poder decodificarlos, pero al mismo tiempo, la tarima funciona como la barrera ideológica que evita que los habitantes se aventuren a incursionar en una odisea que les permita conocer la capital mexicana en su totalidad. El anhelo de posesión de la ciudad se contrapone con la imposibilidad de recorrerla del todo; en los espacios vacíos se encuentran todos esos momentos no descubiertos de su historia y de su territorio.

El descubrimiento del monolito de Coyolxauhqui evidenció esta situación, donde ya no sólo se debe tomar en cuenta que la capital mexicana es la suma de varias ciudades fragmentadas en un plano horizontal, sino que existe un espacio vertical que se encuentra enterrado e ignorado. El mapa artístico de Muñoz muestra una ciudad dislocada, tal como se representa a la diosa. Como se mencionó anteriormente, Eduardo Matos Moctezuma

(1985) afirma que ella era una deidad lunar que fue asesinada y desmembrada por su hermano después de una batalla en el cerro de Coatepec. El arqueólogo recuerda también el mito recopilado por Bernardino de Sahagún en su *Historia general de las cosas de Nueva España*. En él se plantea que Coyolxauhqui lidera a sus hermanos para asesinar a su madre, Coatlicue, por haberlos deshonrado al embarazarse con el toque de una pluma; de este acto nacerá Huitzilopochtli justo a tiempo para salvar a su madre y matar a su hermana, decapitándola y después desmembrándola al aventarla por el cerro. *Mapa de la ciudad de México* es la imagen de la ciudad lesionada por aquellos más cercanos a ella, es decir, un espacio traicionado como la deidad azteca. La banqueta con la que se elabora la cartografía artística y el monolito surgen de las entrañas mismas de la urbe para representarla como un espacio roto, es decir, tanto el descubrimiento del monolito como el mito que le da forma simbolizan la dislocación en la Ciudad de México. Es claro que el mundo prehispánico se vio opacado por las diferentes construcciones españolas que lo enterraron en un pasado que, si bien se coló hasta bien entrado el siglo XX, no había visto la luz desde la conquista española. Fue necesario romper la tierra para encontrar el Templo Mayor y con él a la fragmentada Coyolxauhqui: pasado y presente surgen a través de la herida del espacio para confrontarse y definir lo que sería la década de los ochenta en la capital mexicana. El autor Denis Wood considera que ésta es la labor principal del mapa artístico: desenterrar mundos posibles para cuestionar el poder representado en la cartografía oficial:

Art maps are always pointing toward worlds other than those mapped by normative mapping institutions. In so doing art maps unavoidably draw attention to the world-making power of normative maps. What is at stake is the nature of the world we want to live in. In pointing towards the existence of other worlds – real or imagined – map artists are claiming the power of the map to achieve ends other than the social reproduction of the status quo. Map artists do not reject maps. They reject the authority claimed by normative maps uniquely to portray reality as it is, that is, with dispassion and objectivity, the traits embodied in the mask. (Wood; 2006: 10)

La cartografía de Muñoz muestra una ciudad imposible de conocer en su totalidad, es decir, inacabada en la mente de quien la recorra. "Las piedras son como islas que no tienen continuidad. Son trozos de una banqueta y el trazo de la parte de la ciudad que hago en esas piedras sí es el que tiene articulación conceptual" (Muñoz: 2014). La idea del espacio urbano como inasequible se encuentra representada a través de los espacios vacíos que se encuentran entre los fragmentos de banqueta, donde la interpretación del observador debe jugar un papel importante. Existe una indeterminación muy grande al no nombrar lugares particulares de la capital mexicana; es un mapa del Distrito Federal que lo representa en un nivel simbólico al considerar que los fragmentos de piedra son banquetas, andenes de concreto que rodean los caminos y que contienen la memoria de los pasos que las han marcado. Sin embargo, no se trata de una banqueta completa por donde es sencillo caminar, sino que se encuentra rota, impidiendo así un andar continuo. En palabras del artista:

Esta ciudad, a la que yo conozco desde hace años, sigo sin conocerla [...] Conozco algunos barrios, algunas regiones de la ciudad [...] es tan grande, ha sido desbordada por la ciudad para convertirse en una megalópolis [...] Esta idea de fragmentación en el conocimiento o en la vivencia es la que está presente en los fragmentos. (Muñoz: 2014)

Existe en este mapa un desplome a nivel de imagen que, paradójicamente, ofrece una simbolización completa de lo que es la Ciudad de México. El juego con el espacio muestra el concepto de la capital mexicana como un ambiente que, dentro de toda la violencia que contiene, invita a una mirada que busque comprenderla. "Atrás de la posición de las piedras, si fuera una piedra continua ellos [los espectadores] podrían reconocer el centro de la Ciudad de México. Es una sugerencia a que jueguen, imaginen" (Muñoz: 2014).

Víctor Muñoz transforma la concepción de la cartografía tradicional al hacer un mapa de la Ciudad de México con fragmentos de ella misma, las banquetas. Vale la pena recordar que la representación cartográfica requiere de un referente real o imaginario, que en este caso es la capital mexicana. Jen Webb asegura que toda representación depende del establecimiento de relaciones de equivalencia "Before we can start naming or substituting for, we must make it possible for «a» to mean, or substitute for, «b». This involves establishing relationships of equivalence between a word or other sign, and the concept and thing that is observed – the referent " (2005: 9). La autora hace notar que no existe tal cosa como una "equivalencia natural" entre un signo y su referente, dicho de otra manera, las correspondencias se plantean a través de palabras en el caso de los textos literarios y trazos en los textos cartográficos. Para Muñoz es de especial importancia crear una contradicción en el concepto de representación. "Mi idea era esa, llevar la representación al objeto representado" (Muñoz: 2014); la sustitución se realiza con la propia Ciudad de México, creando una antítesis en la equivalencia que configura la representación. Resulta interesante no sólo utilizar material del objeto representado, sino llevar a éste una situación que remite a la época en la que fue creado; para esto, el artista incorpora a su proceso creativo las constantes remodelaciones de la ciudad. "Cuando el gobierno de la ciudad decide sustituir banquetas, normalmente, lo primero que hacen es fragmentarla para separarla de su posición original y luego cargarla en los camiones. Yo cuando veo eso me detengo a escoger piedras" (Muñoz: 2014).

En *Mapa de la ciudad de México*, la urbe es reconstruida en su propia representación a partir de la destrucción de su espacio por parte de las estructuras de poder. La devastación de la ciudad y caída de la autoridad son temas que también se proyectan en

la representación cartográfica de Mónica Mayer, *Derrumbe*, mapa artístico realizado en 1986 en el cual se muestra a la Ciudad de México después de los terremotos de septiembre de 1985.

Las calles donde ha habitado la artista se encuentran dentro de un recuadro en el mapa, casi a manera de matriz protectora. Gastón Bachelard en *La poética del espacio* menciona la importancia del recuerdo del hogar: "Una irrealidad se filtra en la realidad de los recuerdos que están en la frontera de nuestra historia personal y de una prehistoria indefinida en el punto precisamente en que la casa natal, después de nosotros viene a nacer en nosotros" (2000: 68). En *Derrumbe*, la Ciudad de México es esa extensión del hogar que ha sido fracturada y que se ha desplomado. La Avenida Niños Héroes atraviesa las casas pasadas y lleva la mirada hacia la representación de una ciudad derrumbada. La herida está simbolizada con la presencia del Hotel Continental y el Edificio Jesús Terán, ambos edificios colapsaron durante y después de los terremotos. Llama la atención la imagen de la artista, quien desde la altura de un edificio observa la ciudad abatida y cae en ella como una especie de Coyolxauhqui sacrificada por la urbe en una lucha constante de contrarios. Eduardo Matos Moctezuma (1985: 812) afirma que la escultura de Coyolxauhqui se encuentra representada como muerta y desmembrada, lo cual permite reflexionar sobre la disputa cósmica entre el sol y la luna, los poderes de la luz y los nocturnos, ya que la luna en muchas religiones se encuentra asociada con lo femenino y el sol con lo masculino.⁶

La imagen de la diosa lunar es un símbolo de lo femenino que es desmembrado por una opresión de tipo patriarcal. El reto que Coyolxauhqui se atreve a hacer a

⁶ That is the way Coyolxauhqui is depicted in the magnificent sculpture, which is located at the foot of the hill-temple: dead and dismembered. This allows us to reflect upon that cosmic struggle between the sun and the moon, between light and nocturnal powers. The moon in various religions is associated with the feminine, while the sun is masculine. (Matos; 1985: 812)

Huitzilopochtli es un desafío al poder que renace con el descubrimiento del monolito en una época emblemática para la liberación femenina en el Distrito Federal. A partir de la ruptura del suelo se da luz a un arquetipo prehispánico que ha definido el estatus de la mujer en la capital mexicana. Mónica Mayer explica lo siguiente:

Para mí era muy importante, como feminista, el plantear y cuestionar cómo funcionaba el arquetipo de la madre porque realmente es una cosa muy pesada contra la que se tiene que luchar. Tenemos desde las culturas milenarias la Coyolxauhqui, por un lado la vida y por otro la muerte. Simbólicamente sigue siendo muy difícil. Yo planteaba que es muy difícil romper con los esquemas de sexismo y de patriarcado que hay mientras no se meta uno, ilusamente, a romper las cuestiones arquetípicas o por lo menos entenderlas o entender cómo funciona. (Mayer: 2014)

Derrumbe fue elaborado en distintos planos, donde primero se encuentran los dibujos, después la marialuisa y por último el marco. En palabras de la artista: "Trabajaba yo como en etapas: hacía primero el dibujo, después de que ya hice todos los dibujos, ya eran los fondos y luego ya era el marco; entonces era un trabajo que se hacía como en etapas [...]" (Mayer: 2014). La cartografía se encuentra en cada uno de estos planos que remiten a una exploración arqueológica en un intento por conocer la distintas capas de la Ciudad de México que incrementaron después de los terremotos de 1985, momento en el que las excavaciones en el territorio urbano adquirieron connotaciones diferentes, de supervivencia. El mapa artístico de Mayer representa el espacio de la ciudad que cambió desde las entrañas, sacrificando a sus habitantes en el proceso.

Además de los descubrimientos arqueológicos a finales de los años setenta, que perfilaron ideológica y físicamente el territorio urbano durante toda la década de los ochenta, el espacio de la Ciudad de México sufrió otros cismas que ya se han mencionado en este análisis, como la creación de los ejes viales y los niveles serios de contaminación

que incluso transformaron el paisaje y la forma de ver la ciudad y, por su puesto, los sismos de 1985.

Como se mencionó anteriormente, *Derrumbe* de Mónica Mayer representa la herida de la ciudad causada por los sismos de 1985, que tuvieron como consecuencia caídas en un nivel espacial e ideológico, ya que se fracturó por completo la creencia en un gobierno competente:

¿Pero por qué entonces el Estado, a la hora del rescate, redujo su presencia a un simple mantenimiento del orden? Endeble credibilidad de una policía corrupta. Así fue, sin duda, pues la tarea quedo a cargo del ejercito. ¿Carecía aquella de los medios técnicos para ayudar al rescate, o existía el temor de dejarle tomar iniciativas que habrían tenido demasiado éxito? Este expediente no puede cerrarse todavía. (Bataillon; 1989: 475)

Para Denis Wood "The special role of maps – normative maps, the everyday maps of our everyday lives – is to serve the descriptive function in human discourse that links behaviors through the territorial plane" (2006:7). El mapa artístico de Mayer, aunque no puede ser considerado como normativo, también liga comportamientos dentro de un territorio, el de la Ciudad de México. Al igual que *El vampiro de la colonia Roma*, *Sintiendo que el campo de batalla...* y *Mapa de la ciudad de México*, busca recrear el espacio de la capital mexicana cargado con diversas connotaciones que lleven al lector a reflexionar sobre la situaciones políticas y sociales que la caracterizaron en la década de 1980.

Whatever all this is about—and it's about many things—it's clear not only that it [map art] makes a mockery of the traditional claim that maps are in any sense «a representation of a part of the earth's surface», even as it illustrates, indeed illuminates, the map's propositional character; but also that it makes a mockery of any idea that the state and its interests so monopolize the map that it cannot, and has not been released to other functions. (Wood; 2010: 38)

El mapa artístico de Mayer muestra aquello que las cifras oficiales y la actitud descuidada del gobierno negaban: la ciudad tiene a partir de la mañana del 19 de septiembre una herida imposible de sanar. Por un lado, De la Madrid "hizo un recorrido por las zonas más devastadas y declaró: «Estamos preparados para atender esta situación y no

necesitamos recurrir a ayuda externa [...]»" (Agustín; 2013b: 78) y por otro, el titular de la Sedue, Guillermo Carrillo Arena, "causó más problemas en vez de solucionarlos. Su trato con los damnificados era prepotente e insultante [...]" (Agustín; 2013b: 79). *Derrumbe*, más que hacer una burla del poder oficial, hace notar su incompetencia y evidencia la llaga que ha de permanecer en el espacio urbano por muchos años:

A partir del terremoto, a partir de toda la experiencia de la herida de la ciudad, creo que es algo que nos hirió a todos. Era muy impresionante pasar y ver edificios enormes que había visto uno ahí y una sensación de inseguridad terrible porque antes, en mi experiencia, se moría más gente por inundaciones cada año que por terremotos. Para mí representa esa herida de la ciudad introyectada de alguna manera, esa marca de la cuestión de las calles donde hubo más edificios que se cayeron. (Mayer: 2014)

El terremoto hizo más que sacudir la tierra y tirar edificios. Como se puede observar en esta cartografía artística, cruzó moral y físicamente las vidas de los habitantes de la ciudad. La avenida Niños Héroeas atravesando los espacios íntimos y hogareños de la artista muestra el miedo y la desilusión causados por el sismo: "Avenida Niños Héroeas es la que atraviesa en cuestión de este herida de la ciudad que viene a romper el espacio doméstico" (Mayer: 2014).

Mapa de la ciudad de México y Derrumbe muestran cómo los mapas artísticos cuestionan la objetividad que la cartografía tradicional asume como cierta. La noción de precisión científica se tambalea cuando se considera que el mapa ofrece una lectura de la sociedad que lo creó y aporta una multiplicidad de significados sobre la historia de la comunidad en la que se encuentra. Los textos cartográficos son herramientas antropológicas que representan un sistema de ideas y valores en un espacio y tiempo determinado, por lo que mapear supone revelar emociones sentimientos e historias a través de imágenes. John Brian Harley (2011) afirma que los silencios son una parte fundamental de la escritura y lectura de los mapas, ya que muestran la subjetividad y la posición de poder mediante la

cual son creados; sumado a esto se debe considerar que "existen varios agentes que contribuyen a los silencios en el proceso de realización en un mapa durante diferentes etapas, desde la recolección de datos hasta su compilación, edición, dibujo [...]" (2011: 114). Los silencios, entonces, no sólo revelan la subjetividad del mapa, sino que son imprescindibles para su existencia. La ausencia de mutismos ideológicos y figurativos anularía a los textos cartográficos y dejaría en su lugar al espacio mismo que buscan representar. Para ejemplificar esto, vale la pena recordar un fragmento de *Sylvie and Bruno Concluded* de Lewis Carroll y el relato *Del rigor en la ciencia* de Jorge Luis Borges: ambos juegan con la idea de crear un mapa que sea exacto al territorio y parodian la pretensión de objetividad científica de la cartografía tradicional. El fragmento de Carroll concluye de la siguiente manera: "the farmers objected: they said it would cover the whole country, and shut out the sunlight! So we now use the country itself, as its own map, and I assure you it does nearly as well" (1893: 169). Se puede considerar el hecho de que dicho mapa tape el sol como una analogía de lo que sucedería con el conocimiento cartográfico si las escalas y las equivalencias simbólicas -los silencios- se suprimieran. El relato de Borges muestra un imperio que busca la perfección cartográfica, de tal forma que el mapa de toda una provincia ocupaba una ciudad completa y el del imperio toda una provincia. Era tal la necesidad de mimesis que la representación llegó a tener el tamaño del imperio completo lo cual provocó que resultara inútil y que el mapa, que terminó siendo el territorio, quedara abandonado y hecho ruinas.

También existen ejemplos visuales que permiten cuestionar la objetividad en la Cartografía. Uno de éstos es el planteamiento de un mapamundi "de cabeza", es decir, con el sur en la parte superior, que demuestra la arbitrariedad de posicionar al hemisferio norte

en la sección alta de los mapas; quizá el ejemplo más famoso es la proyección de Peters creada en 1973, que debate el poder reflejado en las proporciones de la proyección de Mercator elaborada en 1538:

Peters' equal-area projection was a response to Mercator's exaggeration of northern landmasses, which had for long provided a Eurocentric image. Peters did not charge Mercator with intentional distortion for ideological reasons, but he was perturbed by the consequences of his projection and sought to develop a counter-cartography based on egalitarian principles. (Klinghoffer; 2006: 121)

Sin embargo, el mayor cuestionamiento a la objetividad de la Cartografía se encuentra en los mapas artísticos, que muestran abiertamente la subjetividad con la que son creados, como es claro con *El mapa surrealista del mundo* que apareció en la revista Variétés en 1929 o más recientemente en las creaciones artísticas de la brasileña Anna Bella Geiger, donde reflexiona en torno a la posición de su país con respecto al resto del mundo. De esta misma manera, los mapas de Mayer y Muñoz cuestionan, no sólo la objetividad de la disciplina cartográfica, sino la existencia de una Ciudad de México inmutable y absoluta.

En conclusión, las grietas de la ciudad que abrieron desde finales de los años setenta toman diversas formas y configuran la vida de la capital de diversas maneras. Algunas toman forma de descubrimientos que dejan florecer al pasado, como el renacimiento de la Coyolxauhqui a partir de la ruptura del suelo en el corazón de la ciudad, otras son una herida que se niega a cerrar, como es el caso de los sismos, unas más rompen con el paisaje urbano, violentándolo y matizándolo, como sucedió con la construcción de los ejes viales y el incremento desmesurado de la contaminación. Las obras que conforman el *corpus* de esta investigación representan las diversas rupturas de la ciudad desde diversas perspectivas que ayudan a una mejor comprensión del espacio capitalino. " We compile mental maps that are

wildly skewed, a mental atlas so large and complex that we can never fully convey it to anyone else. Then we live in the world those maps create" (Turchi; 2004: 139). A través de las novelas y los mapas artísticos se revive el pasado de la urbe, revelando que hay un sin número de ciudades dentro de la Ciudad de México. Algunas se pueden recorrer a pie y se pueden encontrar unas con otras en un plano horizontal. Otras forman parte de ideologías que se arrastran desde el pasado y de vez en cuando emergen con el rostro de monolitos prehispánicos, acarreado con ellas las raíces de un pasado que no se puede abandonar.

2. LA METRÓPOLIS: CIUDAD OMBLIGO

Te declaramos nuestro odio perfeccionado a fuerza de sentirte cada día más inmensa,
cada hora más blanda, cada línea más brusca.
Y si te odiamos, linda, primorosa ciudad sin esqueleto,
no lo hacemos por chiste refinado, nunca por neurastenia,
sino por tu candor de virgen desvestida,
por tu mes de diciembre y tus pupilas secas,
por tu pequeña burguesía, por tus poetas publicistas,
¡por tus poetas, grandísima ciudad!, por ellos y su enfadosa categoría de descastados,
por sus flojas virtudes de ocho sonetos diarios,
por sus lamentos al crepúsculo y a la soledad interminable,
por sus retorcimientos histéricos de prometeos sin sexo
o estatuas del sollozo, por su ritmo de asnos en busca de una flauta.

Efraín Huerta

Los textos literarios y cartográficos presentan vivencias que transportan al lector a un contexto particular y subjetivo. Wolfgang Iser (1993) utiliza la metáfora de un caleidoscopio, que con cada movimiento muestra una composición de imágenes distinta y que muta a voluntad de aquél que sostiene la mirada. Las ideas planteadas en las novelas y los mapas artísticos son apariencias que, como el caleidoscopio, varían de acuerdo con la lectura que se les dé. Para lograr esta composición de imágenes, el acto de selección de equivalencias por parte del autor es fundamental para llevar a cabo la duplicación:

The act of selection, which is integral to fictionality, is a form of doubling. Each text makes inroads into extratextual fields of reference and by disrupting them creates an eventful disorder, in consequence of which both the structure and semantics of these fields are subjected to certain deformations, and their respective constituents are differently weighted according to the various deletions and supplementations. (Iser; 1993: 237)

La apariencia de la Ciudad de México construida con relaciones de equivalencia es clave para la comprensión de sus representaciones. Las duplicaciones del espacio citadino que se encuentran en *El vampiro de la colonia Roma*, *Sintiendo que el campo de batalla...* *Mapa de la ciudad de México* y *Derrumbe* son elaboradas desde una mirada de pertenencia.

Gastón Bachelard afirma que cada una de las imágenes creadas en las representaciones es una realidad específica. Incluso si ésta fuera el reflejo de un espejo, no se puede considerar como una mimesis absoluta de la realidad: "Se pide al lector de poemas que no tome una imagen como un objeto, menos aún como un sustituto de objeto, sino que capte su realidad específica" (2000: 9). Las imágenes que construyen a la capital mexicana en las obras analizadas en la presente investigación la muestran como una metrópolis en el sentido etimológico de la palabra, es decir, es una ciudad madre y como tal ofrece vida y muerte a sus habitantes.

El nombre del país se repite como un eco en la capital mexicana, y es que de aquí es donde toma su nombre cuyas raíces etimológicas tienen diversas interpretaciones. De acuerdo con Antonio Guerrero Aguilar:

Para algunos lingüistas la palabra México está compuesta de dos vocablos: *metl* que significa maguey y *xitli* que significa ombligo. México puede significar: «donde está el dios Mexictl» o bien «ombligo de maguey». En cambio, para el escritor de origen italiano Gutierre Tibón, *Mexi* significa luna y el nombre de México puede significar «centro del lago de la luna», «en el centro de la luna» o también «en el ombligo de la luna». (2010: 1)

Incluso entidades oficiales como el INEGI ¹ hacen referencia a estas raíces etimológicas, dicho de otra manera, el concepto del nombre México como un ombligo es un símbolo que acuña la forma en la que se percibe la ciudad que lleva el nombre del país al cuál pertenece. De cierta manera, la capital es el ombligo del ombligo. La autora Jen Webb recuerda la importancia del nombramiento de las cosas y de la lengua: "In language, a word makes a concrete thing, or an idea, present in conversation or writing. I say «elephant», and though there is no elephant in the room, the concept of elephant is rendered, or brought into

¹ Esta información se puede consultar en la guía elaborada por el INEGI en el año 2008. Origen histórico del territorio mexicano" en <http://www.inegi.org.mx/>

consciousness – allowed to stand in for the animal" (2005: 8). La denominación de la capital mexicana representa a través de la palabra el origen maternal del espacio donde los habitantes son los hijos que pueden tomar diferentes posiciones: algunos son protegidos, otros rechazados, dejados en un estado de orfandad y los demás son simplemente ignorados. Ésta es la relación maternal compleja entre la ciudad y sus residentes que se evidencia en sus representaciones.

Desde finales de los años setenta y durante la década de los ochenta, los habitantes de la Ciudad de México sufrían una orfandad simbólica al encontrarse abandonados por las estructuras de poder. Armando Cisneros Sosa afirma que desde 1976 hasta 1995 las crisis económicas afectaron seriamente la situación de empleo de los habitantes de la ciudad:

La devaluación del peso anunciada el 31 de agosto de 1976 fue la primer gran caída. El peso se devaluó 100% y en seguida produjo una severa recesión económica (el producto interno bruto per cápita cayó de 1.2 a 0.5) y una inflación (20%) que encareció los productos básicos. Como resultado, hubo un notorio aumento del desempleo a nivel nacional (Lustig, 2002:47-51). Todo ello se expresó en la Ciudad de México de manera perceptible y fue entonces notorio el crecimiento de la venta ambulante en diferentes puntos de la ciudad. (Cisneros; 2013:66)

Además de la crisis económica que afectaba al grueso de la población, los años ochenta se caracterizaron por la represión y la censura. En este ambiente déspota, la Ciudad de México simbolizaba un grado más alto de tolerancia por parte de las autoridades y la sociedad. "La intolerancia campeó en 1981, cuando una turba de fanáticos religiosos agredió y golpeó ¡en escena! a los jóvenes actores de la Universidad Veracruzana que representaban *Cúcara y Mácara*², de Óscar Liera" (Agustín; 2013: 223). Mientras tanto en la Ciudad de México, según rememora también José Agustín, se podían observar largas filas en el Palacio de Bellas Artes para disfrutar las obras del Museo L'Hermitage. Aunque

² La obra critica el fanatismo religioso y trata sobre la reliquia más preciada de una congregación que es destruida por una bomba.

esto no quiere decir que la flexibilidad ante la libertad de expresión era total en la capital del país, como quedó demostrado en un suceso que Carlos Monsiváis rememora:

A mediados de enero de 1988, un vocero ocasional de la ultraderecha, Íñigo Laviada, protesta en Excélsior por la exposición en el Museo de Arte Moderno de Rolando de la Rosa, un artista casi desconocido. De la Rosa, arguye Laviada, le ha faltado al respeto a los mexicanos en el collage donde le impone a la Virgen de Guadalupe el rostro de Marilyn Monroe, y el cuadro donde le adjudica a Cristo el rostro de Pedro Infante. Dos semanas después, el sábado 30 de enero a mediodía, cerca de mil quinientas personas convocadas en sus parroquias y encabezadas por los dirigentes de los grupúsculos Unión Nacional Sinarquista y Pro-Vida (especializado en luchar contra la legalización del aborto, y en boicotear las campañas informativas sobre el sida, "porque son propaganda de la homosexualidad"), asaltan el Museo de Arte Moderno, y dicen tres misas por "las almas" de Rolando de la Rosa, del director del MAM Jorge Alberto Manrique, y del secretario de Educación Pública Miguel González Avelar. Acto seguido, pretenden quemar los cuadros, que se descuelgan para evitar la furia inquisitorial. (1989: 91)

Asimismo, la urbe se encontraba cada vez más poblada y, como apunta Cisneros, el ambulante incrementó como una manera de subsistir. La Ciudad de México fue para todos una madre que ayudaba a sobrevivir, pero que también golpeaba a sus hijos por medio de crisis, represión y movimientos telúricos. De acuerdo con Roland Barthes, la ciudad es un discurso y éste es verdaderamente un lenguaje: "la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla" (1993:260). El espacio urbano da a luz a sus habitantes al recrearlos de la misma manera que cada nuevo paso de los ciudadanos recrea al Distrito Federal en una relación íntima. El discurso ciudadano en la década de los ochenta permite leerla como un signo materno vinculado con la etimología de su nombre: es el ombligo que alimenta a los que andan sobre ella, pero que tarde o temprano buscará expulsarlos de su vientre.

Adonis, el personaje principal de *El vampiro de la colonia Roma*, nació en Matamoros, Tamaulipas, de padre español y madre mexicana, situación que lo etiqueta

como un extranjero en la ciudad desde una primera instancia. La orfandad es un signo que lo acompañará la mayor parte de su vida. El protagonista encuentra en la Ciudad de México la única madre que realmente ha conocido: es ella quien lo educa, guía, reprime y la que configura una identidad fragmentada. Al final de la "Cinta tercera", Adonis asume esta orfandad: "me daba cuenta de que la única persona que iba a estar conmigo hasta el fin de mis días era yo mismo y que si no hacía nada por mí nadie en el mundo iba a hacerlo" (Zapata;2012: 82). El protagonista muestra a través de su entrevista los ojos con los que el autor miraba la ciudad dentro de su contexto. Peter Turchi considera el rol del escritor como un guía de la existencia que se constituye en cada texto mediante la selección de marcos de realidad. "The purpose of a story or poem, unlike that of a diary, is not to record our experience but to create a context for, and to lead the reader on a journey. That is to say, at some point we turn from the role of the Explorer to take on that of Guide" (2004: 12). A lo largo de la narración, el lector se convierte en un explorador de la Ciudad de México y puede reconocerla como una madre que abandona a Adonis y lo deja luchar contra un destino cruel.

La imagen de la urbe madre que trata brutalmente a sus pobladores se refuerza con la referencia que se hace a *Santa*, novela naturalista mexicana escrita por Federico Gamboa en 1908, en el epígrafe de la "Cinta cuarta", rompiendo con la temática de la picaresca que se utiliza en el resto de las epígrafes. El paralelismo resulta evidente ya que Santa es una mujer que llega de las afueras de la ciudad para dedicarse a la prostitución. Al igual que Adonis, el ambiente urbano resulta un refugio que la transforma, la seduce y en una última instancia la castiga; de acuerdo con Vicente Quirarte "Como narrador naturalista que convierte el escenario en personaje, Gamboa enfrenta a Santa y la ciudad desde el capítulo

inicial de su novela. Una muchacha toca a la puerta de un burdel a la mitad de un día de fines de agosto, en la agonía del siglo XIX" (2004: 139). Santa tiene una muerte dolorosa y aunque Adonis no ha de morir en el transcurso de la narración, sí se encuentra con problemas serios de salud vinculados a su vida sexual, así como con una debacle en el estado mental causado por el alcoholismo y el abuso de drogas. Ambos personajes son azotados por la ciudad que aunque les ha dado refugio, los castiga por ejercer una sexualidad fuera de la norma.

El inicio onírico de la cinta también se relaciona con *Santa*: "(estaba yo en un río nadando y se me hace curioso porque yo en general no sueño cosas de naturaleza digo en general no sale la naturaleza en mis sueños así que ríos montañas y eso ¿no? sino más bien ciudad [...]" (Zapata;2012: 85). Vicente Quirarte recuerda que el nacimiento de Santa ocurre al lado de un río. "Un heroico vestigio del río Magdalena se defiende a la entrada de Coyoacán, al lado de la no menos estoica iglesia de San Antonio de Padua, una de las escasas construcciones del siglo XVII que se conservan en nuestra capital. Aquí nació el cuerpo de Santa" (2004:137). El agua como símbolo de renacimiento, cambio y destino se hace presente en ambas novelas, donde la naturaleza significa también el regreso del humano a los instintos primordiales. Antonio Guerrero Aguilar menciona la importancia del líquido vital para la configuración de la ciudad: "A toda esa región del altiplano central se le llamaba Anáhuac, que significa cerca del agua o lugar rodeado de agua" (2010: 1). Este fluido juega un papel fundamental para la creación de la Ciudad de México desde sus orígenes prehispánicos hasta las modificaciones que ha de sufrir a lo largo de los años. En palabras de Elisa Di Biase "La Ciudad de México sostiene una relación muy complicada con el agua que la habita y con la que la habitó en el pasado. Este líquido es una de las

fuentes más prolíficas de significados, imágenes, sentidos, contradicciones y fantasmas de la urbe" (2013: 107). Ya en la década de los ochenta, de acuerdo con José Agustín (2013b), se había agotado la cuenca del río Lerma, razón por la que fue necesario suministrar el agua desde el río Cutzamala, que se encuentra más lejos. "Otra hazaña de los absurdo, dijo el mismo hombre que la había aprobado, cuando la gigantesca obra se inauguró en mayo de 1982; costoso construir, costoso operar y costoso drenar. Pero no hay otra alternativa para este monstruo de ciudad" (2013b:250). El agua es un símbolo materno paradójico de la vida que corre por los ríos como lo haría por un cordón umbilical y que también implica el peligro de las inundaciones que conllevan destrucción y muerte en la Ciudad de México, cuyo espacio es el cuerpo de la madre sobre el cual se crea y se suprime la vida. El río mencionado por Adonis en su sueño es además una especie de *Acheron*, el río del Hades donde viajan los dolores y las penas y que llegaba hasta el Tártaro, donde las almas eran juzgadas después de la muerte. Walter Burkert afirma lo siguiente con respecto al río:

In the tenth and eleventh books of the *Odyssey*, the entrance to Hades is marked by a confluence of rivers: the river of fire, Pyriphlegethon, and the river of wailing, Kokytyos, an offshoot of the Styx, flow into the Acheron; in the name Styx, the subterranean spring, the word hatred is heard, and in the name Acheron there sounds the word woe. In place of the river Acheron there also appears an Acherousian Lake. This river or lake forms the boundary which the ferryman of the dead crosses on his bark; the name Charon is unexplained. (1985: 245)

El río en el que Adonis llega en su sueño se encuentra lleno de animales salvajes, pero logra vivir un momento de paz sublime, una calma que se asemejaría a la de la muerte. Él se aburre y decide regresar por el mismo río; en una lucha por seguir viviendo a pesar de los problemas con los que se encuentra, debe nadar contra corriente. El hedonismo con el que vive es un reflejo de los animales libres, silvestres que Adonis contempla en el lago y el regreso doloroso que incluso le causa calambres es la lucha eterna del héroe por tratar de

cambiar su destino: una pelea de antemano perdida. El agua es la que guía su camino onírico, simbolizando su propia existencia dentro de la ciudad, que siempre arrastrará con ella un pasado prehispánico:

No podemos olvidar que la Ciudad de México en sus orígenes fue una ciudad acuática, cimentada en el centro de una cuenca lacustre y surcada por canales y acequias, además de numerosos ríos. La urbe, a partir de la llegada de los españoles y en aras de la modernidad, ha ido perdiendo poco a poco la visibilidad de esta agua: ha visto sus acequias desecadas, sus fondos lacustres drenados y sus ríos intubados [sic]. (Di Biase: 2013: 107)

Ni Santa ni Adonis pueden cambiar lo que la Ciudad de México les tiene marcado: un destino similar al de ella misma, con caudales censurados y escondidos. En el sueño, Adonis termina por rendirse: "y entons sí ahí dije «aquí quedé» ¿verdad? pero no en ese momento desperté y estaba acostado sobre mi brazo derecho y se me había entumido" (Zapata;2012: 82). La aceptación de derrota ante los instintos naturales representados por el río rompen con el sueño de Adonis y lo llevan inmediatamente a una realidad donde lo primero que existe es el dolor, mismo dolor que ha de acompañar a Santa hasta la muerte.

El agua también funciona como un símbolo importante en *Sintiendo que el campo de batalla...* La investigación de los asesinatos que guían la narración comienza cuando se encuentran cuerpos en el Gran Canal. Esta construcción, que forma parte de la historia de la ciudad sirve para que se establezca la repulsión y desconfianza que los personajes sienten hacia las autoridades, la tía de Olga se expresa: "Dónde va a ser, en el Gran Canal, ahora está de moda. Pinche gobierno, no sólo mata gente, sino que empuercan el agua potable" (Taibo; 1994: 19). Los textos literarios "no poseen objetos que les correspondan exactamente el «el mundo de la vida», sino que obtienen sus objetos a partir de elementos que se encuentran en ese mundo [...]" (Iser; 1987: 135). Esto quiere decir que, tomando en cuenta que las imágenes poéticas surgen de la mente de un autor, quien posee un esquema y

memoria particular, el Gran Canal y todas las imágenes con las que se representa la Ciudad de México en *Sintiendo que el campo de batalla...* surgen del marco referencial de un mundo natural, lo cual, a su vez, permite que el texto sea legible para un observador que deberá equiparar las imágenes poéticas con su esquema mental de realidad y que aunque se encuentre fuera del contexto de la capital mexicana en la década de los ochenta, la mirada de Olga Lavanderos lo transporta a través de la representación hacia esa realidad. Vale la pena mencionar que el nombre de la protagonista es una referencia al agua, en específico, a la labor purificadora del líquido. Un lavadero, de acuerdo con la Real Academia Española, es un "espacio de una vivienda destinado al lavado de la ropa" así como una "persona que tiene por oficio lavar la ropa", es decir, Olga es la encargada de limpiar, por medio del oficio periodístico, los crímenes cometidos por los que ejercen el poder en la Ciudad de México.

La periodista muestra a través de la descripción del hallazgo de los cuerpos que es imposible que cualquier parte de la Ciudad de México se encuentre limpia, física o moralmente. El Gran Canal se construyó para controlar las inundaciones de la ciudad y para deshacerse de los desechos urbanos, por lo que es el agua la que saca a la luz los crímenes cometidos por aquellos que se encuentran en el poder. "No quise sacar a la tía del error y decirle que los muertos, cinco o seis, habían estado nadando, no en agua potable sino en heces fecales y en orina, no fuera que me malinterpretara y pensara que estaba defendiendo yo al gobierno" (Taibo; 1994: 19).

El Distrito Federal se convierte en un personaje que pone en acción los hechos que cambiarán el destino de Olga; es la metrópoli la que le muestra diversos caminos a lo largo de la narración, siendo el primero el agua que ha sido despojada de vida y que contiene la

ruina, el fluido que recorre la ciudad desde sus entrañas y que puede ser leído como sangre dentro de las venas de una urbe viva, flujo que se remonta a los sacrificios prehispánicos, todo representado con el Gran Canal de la Ciudad de México. Parece que la propia urbe sigue reclamando muertes para mantener el flujo vital que la acompaña: "Y oyeron cómo se los iba a cargar la chingada y fueron viendo como uno a uno eran asesinados de dos tiros, uno en el pecho y otro de remate en la cien [...] Y luego fueron mutilados y arrojados a las aguas negras que recorren como torrente sanguíneo la ciudad de México [...]"(Taibo; 1994: 75).

Olga demuestra que la defensa de la ciudad comienza por la custodia del agua : "Me quedé a la mitad de la banqueta en la calle Lerma, contemplando al pendejo que lavaba el coche. –El agua de la ciudad de México tiene tal cantidad de sales minerales que según dijeron en la tele está dañando el pulido de los automóviles y carcome el metal...–le dije muy seria. Me miró de arriba a abajo. Me di la vuelta y lo dejé con la duda. Si quería gastar agua, que le lavara el yoyo a su señora, que falta le haría" (Taibo; 1994: 51). Tanto en *El vampiro de la colonia Roma* como en *Sintiendo que el campo de batalla...*, el agua funciona como un signo que ayuda a construir el mito de la Ciudad de México con una carga semántica materna, configurada con base en una paradoja de hogar y protección contrapuesta con el rechazo y la violencia de la vida cotidiana que caracterizó la década de los ochenta.

La Ciudad de México es el mito de la madre, una matriz que cuida de Olga Lavanderos, la acoge y después la rechaza. Barthes considera que un mito es un discurso que puede tomar diversas formas,, en otras palabras, la sustancia que forma al mito no lo determina como verdadero o falso:

Este habla es un mensaje y, por lo tanto, no necesariamente debe ser oral; puede estar formada de escrituras y representaciones: el discurso escrito, así como la fotografía, el cine, el reportaje, el deporte, los espectáculos, la publicidad, todo puede servir de soporte para el habla mítica. El mito no puede definirse ni por su objeto ni por su materia, puesto que cualquier materia puede ser dotada arbitrariamente de significación: la flecha que se entrega para significar un desafío es también un habla. (Barthes; 1999: 108)

El mito que se crea de la metrópolis en el sentido etimológico de la palabra se vuelve concreción en el discurso literario y, como se verá más adelante, en el cartográfico. La Ciudad de México es el signo mítico que requiere de una carga semántica arbitraria y subjetiva para ser comprendida. En palabras de Denis Wood "This must be insisted upon: that is, there are no self-explanatory signs; no signs that so resemble their referents as to self-evidently refer to them. They are inevitably arbitrary, inevitably reveal...a value" (2010:79). La forma en la que se puede leer a la capital mexicana es, entonces, a través de las representaciones que la explican y la definen como un hogar materno donde es posible echar raíces a pesar de la violencia que la caracteriza. Olga Lavanderos y Adonis son la voz de algunos de sus ciudadanos, por ejemplo, el hogar en la Unidad Plateros³ de la periodista resulta una extensión de la Ciudad de México al interiorizar en ese espacio íntimo problemas urbanos con los que la protagonista debe lidiar; se trata de un lugar alto, desde donde observa la ciudad:

Vivo en el 26D, puerta con puerta con la mansión de mi tía y el Toñín (el 26A), en lo alto de la torre, departamento heredado de mis difuntos jefecitos santos que la lotería nacional los tome en cuenta para futuros reintegros; y cuando se rechingan los dos elevadores puedo pasarme una semana sin llegar a mi casa, y cuando se reputea la bomba del agua puedo pasarme una semana sin bañarme. (Taibo; 1994: 16)

³ De acuerdo con el *blog* del «Comité Integral Plateros»: "La unidad fue construida en los terrenos que ocupó el legendario hospital psiquiátrico La Castañeda, inaugurado por Porfirio Díaz como parte de la celebración del Centenario de la Independencia en 1910; era un complejo de 24 edificios, que por cierto fue tomado por los zapatistas en 1915, y se considera el inicio de la psiquiatría moderna en México. Antes de eso aquí se ubicó la hacienda pulquera de La Castañeda; y antes fue un área de barrancas boscosas llena de cascadas y manantiales, cruzada por el hermoso río Mixcoac, donde la gente de la ciudad venía a descansar" (<http://comiteplaterosf.blogspot.mx/2009/05/la-unidad-plateros.html>)

La Unidad fue construida por Mario Pani entre 1964 y 1968. El arquitecto inspiró su diseño en las ciudades prehispánicas.

Sintiendo que el campo de batalla... permite la duplicación que configura la representación al hacer referencia a hitos de la capital que refuerzan la configuración del mito materno. Cuando Olga consigue información del Ciego Aguirre sobre el caso de los muertos en el Gran Canal, se detiene a leerla en el parque a la madre "[...] a la sombra de la estatua monstruosa y sin mirarla demasiado, no fuera que contagiase la maternidad" (Taibo; 1994: 27). El rechazo a concebir tiene que ver con la orfandad de la protagonista y con la relación amor-odio que mantiene con la Ciudad de México. Ella forma parte de una generación que quedó resignada a ser educada por las calles de la metrópolis, de tal forma que representa a los jóvenes abandonados y reprimidos, quienes fueron bautizados como "chavos banda"; de acuerdo con Carles Feixa "la banda parecía haber surgido de la nada. Era la expresión de una crisis" (1995: 81). Olga Lavanderos, aunque no se asume a sí misma como parte de ningún grupo social particular, es la voz de las juventudes que se enfrentaron en la década de los ochenta con una ciudad que sólo les permitía tener como válvula de escape el ejercicio de la violencia. "Yo sé que la muerte es culera. Soy huérfana y los huérfanos que no cumplimos 25, sabemos algodones de esas historias. Crecí en una ciudad que anda de crisis en crisis y la violencia la huelo cuando no la siento" (Taibo; 1994: 18). La formación de bandas obedece a la búsqueda de una identidad de clases, que se encontraban cada vez más distanciadas la una de la otra. La crueldad de las calles de la Ciudad de México sólo podía tener como resultado la furia de los jóvenes que la habitaban, a los que sólo les quedaba mostrar agresión hacia esa madre que les dio la espalda:

Los chavos banda aparecen en la escena pública en 1981, cuando "Los Panchitos" de Santa Fe envían a la prensa su célebre manifiesto en el que intentan responder a los estigmas de la prensa amarillista, que los presenta como vagos y delincuentes. El estilo pasa a ser el emblema de toda una generación de jóvenes mexicanos de ambientes urbanopopulares, que se contraponen al estilo de la juventud burguesa, representada por

los chavos fresa. Mientras la imagen de los chavos banda se asocia a un determinado contexto ecológico (la colonia popular), una forma de vestir (mezclilla y chamarras de cuero), una música (el rock en sus diversas variantes), una actividad (la economía sumergida), una forma de diversión (la tocada), un lugar de agregación (la esquina), una fuerte rivalidad con la "tira" (la policía) y una pasión por la música (el rock). (1995:80)

Este abandono atraviesa las juventudes y llega hasta la niñez, representada por Toñín, el sobrino de Olga, cuyo padre nunca se menciona y su madre, aunque existe, es una figura ausente. La periodista tiene que tomar el rol de madre para Toñín en ciertas ocasiones. "Fui a prepararle un biberón de chocomilk y me embuché otro. Ya no tenía prejuicios. Ya no tenía que demostrarle a nadie que no me gustan los biberones" (Taibo; 1994: 55). La protagonista asume un grado de madurez al cuidar a su sobrino, de la misma manera que intenta rescatar a la ciudad que habita desde un ejercicio idealizado del periodismo. Olga se reconoce como esa persona que goza de tomar biberones, una niña que no teme aceptar el cuidado de la ciudad, pero que, al mismo tiempo, está dispuesta a arriesgarlo todo y a luchar por lo que considera justo para el espacio que habita.

A pesar del furor con la que se encuentra la protagonista a lo largo de la novela, la ciudad le ofrece a Olga un sentimiento de seguridad: "En la agencia de viajes no querían hablar ya con nadie. El encargado me recibió con cara de asco y me hubiera largado de allí en chinga si no fuera por mi absoluto amor a la colonia Roma [...]" (Taibo; 1994: 37). La metrópolis se convierte en un hogar al cual huir cuando unos agresores entran violentamente a la casa de Olga porque hay refugios que reconoce a lo largo de la ciudad, por ejemplo, cuando la persiguen y tiene que salir huyendo de su departamento con Toñín. Llama la atención que los lugares que la protagonista menciona como escondites se encuentran relacionados con la violencia y la muerte. Por un lado, "Tomé la moto y me fui a dormir a la agencia funeraria Gayosso de Félix Cuevas. Descansé amparada por el velorio

de una vieja viuda libanesa al que no acudieron ni sus parientes pobres en trance de heredar" (Taibo; 1994: 68) y posteriormente:

Cumplí mi sexto mes como periodista profesional y mi cuarto día en el interior de la historia de los muertos del Gran Canal durmiendo en una sala de espera del edificio de la Cruz Roja de Polanco. Con un poco de sentido común los lugares donde una podía esconderse en la ciudad de México eran interminables y con una buena libreta de teléfonos, una guía roji y una amplia experiencia en ocultarse, adquirida viendo películas policiacas francesas en el cine club de la sala Chopin, las oportunidades ascendían al infinito. (Taibo; 1994: 79)

La misma ciudad y la educación mediática de Olga actúan como un escudo protector contra el poder corrupto, sin embargo, los refugios resultan un *memento mori* porque la periodista debe recordar que aunque la ciudad la acoja, en algún momento ha de matarla o someterla a más violencia. Este hecho se reafirma con la presencia de los indígenas que Olga ve en la ciudadela, símbolo de la inmutabilidad en la crueldad urbana y del abandono en la que la tierra ha dejado a sus hijos primigenios:

He caminado hasta el parque de La Ciudadela. La luna ilumina los viejos cañones de las ya difuntas tropas del General Joaquín Rangel. Una familia de indígenas, dos mujeres, un hombre, cinco niñas, conversa en un dialecto que no puedo entender. Deben estar buscando un lugar donde pasar la noche. Ellos heredarán la tierra, pero mientras la heredan, dormirán en el suelo. (Taibo; 1994: 48)

El autor José Agustín (2013: 182) recuerda que a finales de julio de 1979 se llevó a cabo el II Congreso de Pueblos Indios, con 82 grupos étnicos que en 56 idiomas criticaron el régimen de explotación. En esta reunión quedó claro el racismo del entonces presidente, José López Portillo, que sólo reflejaba una sociedad que se negó a reconocer los derechos y la propia existencia de las culturas indígenas. Entonces, se evidenció la desigualdad y el maltrato hacia los pueblos originarios de México por parte de la sociedad y del gobierno.

La periodista recorre la ciudad a pie y sobre su motocicleta, manteniendo una relación íntima con el espacio urbano. La metrópolis es el único lugar que puede considerar

como hogar, es su mentora, su madre protectora. En ocasiones, la Ciudad de México se personifica como un ser comprensivo que se niega a juzgar a Olga, ofreciéndole una especie de seguridad ideológica en los momentos en los que la recorre:

De manera que, al final de aquella mañana, volví al único lugar donde no pensaban que yo era una tarada, a la ciudad abstracta y a mi motocicleta concreta. Cruzaba las calles a 35 kilómetros por hora con el viento en la cara; poco, porque a esa velocidad no se cocinan grandes efectos especiales; pensando en lo que había reunido y en los pasos siguientes. Pero la ciudad, como siempre que voy por rumbo incierto, me capturó. (Taibo; 1994: 25)

La forma en la que se elaboran las representaciones en *El vampiro de la Colonia Roma* y *Sintiendo que el campo de batalla...* se encuentra definida por un contexto, un horizonte de expectativas que se crea a partir de las vivencias que marcaron a la Ciudad de México en los años ochenta. En este sentido, el concepto de la maternidad como inherente a la capital mexicana implica una forma de ver este espacio que es representado con la misma connotación en la cartografía presentada en los mapas artísticos que se analizarán a continuación. Las imágenes construyen a la ciudad de la penúltima década del siglo XX como una madre arquetípica; de acuerdo con Denis Wood:

Ultimately, the map presents us with the reality we know as differentiated from the reality we see and hear and feel. The map doesn't let us see anything. But it does let us know what others have seen or figured out or dreamed up, others often living but as often dead, the things they learned piled up in layer on top of layer so that to study even the simplest-looking image is to peer back through ages of cultural acquisition. (Wood; 2010:15)

Derrumbe de Mónica Mayer forma parte de la serie artística *Mapas*, que se integra a una composición narrativa más grande llamada *Novela rosa o me agarró el arquetipo*. Como se hizo notar en el capítulo anterior, la pieza se realiza tomando en cuenta la imagen de Coyolxauhqui como símbolo de la mujer que reta al patriarcado y también el concepto mismo de la madre. La Avenida Niños Héroes cruza una parte del recuadro izquierdo del

mapa como una especie de cordón umbilical que une un pasado y un hogar con el desastre de los terremotos. La ciudad se convierte en la madre que lanza al hijo del vientre hacia la violencia de un mundo que se desploma. "Es un mapa personal que lleva de mi casa a mi casa, que era la temática de la casa como símbolo de la maternidad o del arquetipo de la madre. Son los caminos que llevan a esas casas donde he vivido" (Mayer: 2014).

La furia de la capital se reflejó de manera particular con los terremotos de 1985, haciendo notar el abandono y orfandad simbólica en la que vivían sus habitantes ya que "[...] la gran mayoría de los edificios caídos o dañados, especialmente los oficiales, habían sido construidos en tiempos recientes con materiales de baja calidad para cometer diversos fraudes [...]" (Agustín; 2013b: 80). Además, se evidenció el hecho de que la mujer se encontraba en una situación aún más vulnerable dentro de la población:

Las empresas mas o menos clandestinas de las industrias del vestido, situadas en los vetustos inmuebles del centro, han padecido estragos dramáticos: sus obreras habían llegado, el día del siniestro, desde muy temprano por al mañana a su centro de trabajo, de ahí el número de víctimas. El escandalo representado por diversos talleres de costura conmovió a la opinión publica, y los empleos perdidos (entre 10 000 y 40 000) en este ramo no se recuperaron en el centro; por lo demás, no es sino la pequeña fracción conocida de una actividad muy dispersa en muchos barrios pobres de la periferia urbana. (Bataillon;1989: 477)

En el mapa, hay luces en el lado derecho que iluminan el sendero oscuro simbolizando que los ciudadanos no se encontraban del todo desamparados por la ciudad madre. En ese sentido, se muestra un camino esperanzador dentro del cual los desastres y la orfandad no determinan el futuro de los habitantes de la Ciudad de México. El mapa artístico reta el propio poder de la "matria"⁴ a través del camino iluminado que muestra un destino alterno al estipulado por el poder. "A map is an artistic and poetic combination of image and language. For me, a map is a potent alternative to a photograph, it has a different

⁴ En la entrevista con Mónica Mayer, la artista utiliza el juego de palabras entre *patria* y *matria*

function. It can show the idea of a whole work, not a moment. A map can show time and space in a work of art" (Wood; 2010: 204). La representación de la ciudad caída pero con futuro muestra un momento crítico en la historia de la capital y el mapa artístico es aquella brújula que puede guiar ideológicamente al observador.

La reflexión que se encuentra en *Derrumbe* incluye, de acuerdo con Magali Tercero "La maternidad, también, como una ciudad llena de caminos inseguros que muy bien pueden remitir a la nueva madre a su infancia pasada y futura" (1987:3), es decir, se recrean los orígenes personales e íntimos dentro de la ciudad y se construye un porvenir opaco pero posible: se muestra una ciudad que como madre, puede volver a dar vida. La artista reta con este mapa el sistema patriarcal que indudablemente tuvo un papel primordial en la magnitud de las consecuencias del terremoto. En palabras de Raquel Tibol "[...] son también los previsibles caminos del oprimente arquetipo; o son los caminos hacia el hoyo negro de una duda existencial sin más solución ni más respuesta que dejarse vivir según las reglas de un juego secular" (1987:1).

La lucha por un poder socialmente consciente en la Ciudad de México comienza con la pelea de la mujer por encontrar un lugar reconocido en la comunidad mexicana. Este combate tiene como primera batalla el reconfigurar el significado de la maternidad, tanto para las habitantes de la capital como para la metrópoli misma. Ángeles Sánchez Bringas hace referencia a Ann Snitow y a Victoria Sau y afirma:

Durante la década de los años ochenta, algunas feministas desarrollaron una intensa discusión sobre la forma de entender la maternidad y las implicaciones políticas de su conceptualización (Snitow 1992). A partir del debate se delinearon varias posiciones que van desde considerar la maternidad como una institución del patriarcado derivada de la función reproductiva de las mujeres (Sau 1991), hasta entenderla como la posibilidad de crear un mundo simbólico propio de la madre y distinto al del patriarcado. (2004: 56)

Al respecto, Gabriela Cano recuerda que en "1976, se formó la Coalición de Mujeres que reunió a los grupos feministas en torno a las líneas que marcaron los cauces políticos del feminismo en las décadas subsecuentes: la maternidad la lucha en contra de la violencia sexual y la reivindicación de la libre expresión sexual, incluida la homosexualidad" (1996: 356). La Ciudad de México es el espacio en el que se abren los temas fundamentales para las mujeres y es, al mismo tiempo, el símbolo de la mujer mítica que puede dar o quitar vida; así como aplastar o permitir ideologías:

Yo creo que incluso gran parte del patriarcado se forma y la violencia hacia las mujeres es el miedo a este poder simbólico de la vida y de la muerte que le atribuimos a la madre que siempre es la que puede dar la vida y la que puede quitarla [...] Es un poder que hay que oprimir, que hay que controlar. Hago todo este trabajo que tiene que ver con la maternidad en la cual se mezcla lo personal y lo político. (Mayer: 2014)

El espacio ciudadano tardaría muchos años en reconocer la importancia de estos temas. "Aunque ya en 1976 las feministas presentaron a la Cámara de Diputados un proyecto de ley sobre maternidad voluntaria, fue hasta 1979 cuando dicha presentación tuvo un carácter formal, [...] Los legisladores no discutieron ninguno de los dos proyectos" (Cano; 1996: 356). Las mujeres que habitaron la Ciudad de México durante la década de los ochenta lucharon por los derechos reproductivos, reconfigurando el espacio de la capital para el sexo femenino. *Derrumbe* muestra la búsqueda por reconstruir un espacio caído física e ideológicamente. Se plantea la posibilidad de una ciudad restaurada que pueda tomar en cuenta la importancia del concepto de la maternidad y se critica mordazmente a la urbe que maltrata a sus hijas por medio de los sistemas del poder y de los sucesos naturales:

Queda el consuelo de llegar a ser madre, trabajadora y ciudadana ejemplar, según fórmulas consagradas en asambleas, parlamentos y partidos. Marchar ágilmente por este mundo de tierra y de agua, con los pantalones bien fajados y la cabeza en alto, aunque tiemble y se inunde en su centro el Distrito Federal y las casas de los amigos y familiares queden reducidas a escombros o hundidas en el agua. (Tibol; 1987: 1)

Para comprender las representaciones de la Ciudad de México en las novelas y los mapas es necesario tomar en cuenta que, en palabras de Josefa Ortega y de Luis Miguel León, "la megaurbe se erigió definitivamente como una entidad central en las búsquedas intelectuales de los ochenta. A la Ciudad de México arribaron muchos artistas desde provincia, con acervos disímiles" (2011: 22). La metrópolis acogió las expresiones artísticas durante esta década, en otras palabras, funcionó como un refugio intelectual, un ambiente más permisivo con la libertad de expresión, aunque en una última instancia es imposible dislocar al espacio ciudadano de su contexto mayor, el país de México. En este esquema de referencias se encuentra suscrito *Mapa de la ciudad de México* de Víctor Muñoz. Se trata de una representación cartográfica elaborada desde una mirada que se asume como parte de la ciudad y surge, como tal, desde una pertenencia originaria. Al respecto, el artista afirma lo siguiente:

Yo nací en el centro de la Ciudad de México. Viví hasta los cinco años en el barrio de la Lagunilla en la calle de Honduras. Todo lo que tenga que ver en términos de mapas antiguos o modernos que tuvieran que ver con el centro de la ciudad siempre fueron motivo de interés. Estuve dibujando mucho el centro de la ciudad y te puedo decir que ha habido ocasiones, casi por temporadas que casi de la nada lo dibujo. (Muñoz: 2014)

La Ciudad de México es la mentora de su propia representación en este mapa. Los pedazos de banqueta que se muestran sobre la plataforma simbolizan un sentido de pertenencia, una especie de cordón umbilical que ha de unir para siempre al artista con sus raíces. *Mapa de la ciudad de México* fue elaborado en un contexto complicado, de contrastes económicos e ideológicos, donde la metrópolis cobró importancia como un símbolo esperanzador de protección y al mismo tiempo albergaba los poderes que fracturaron el espacio de la nación comenzando desde su centro ideológico.

Es este contexto el que se encuentra reflejado en el mapa artístico de Muñoz. Se trata de un mapa mental que, como afirma Peter Turchi no debe ser preciso ni exacto. "Our mental maps are often not terribly accurate, based as they are on our own selective experience, our knowledge and ignorance, and the information and misinformation we gain from others; nevertheless, these are the maps we depend on every day" (2004: 28). En el momento de elaborar un mapa artístico se piensa, se recuerda o incluso se crea un espacio ficticio que tiene como referente un lugar real, en este caso la Ciudad de México. Se debe tomar en cuenta que "Maps are defined by what they include but are often more revealing in what they exclude" (Turchi; 2004: 29), es decir, *Mapa de la ciudad de México* excluye información que incluso puede intervenir en el reconocimiento del espacio. Por un lado, se sabe que es un mapa de la Ciudad de México porque hay un paratexto que lo indica, pero el resto de la lectura depende de la capacidad de los observadores de llenar los espacios vacíos con la información que se tiene del lugar representado. La obra fue realizada en 1981, el principio de una década donde la ciudad misma habría de quedar fragmentada, política, ideológica y económica. Edgardo Ganado Kim asegura:

[...] los acontecimientos que se presentaron como las constantes devaluaciones de la moneda nacional en el 82, en donde el peso de 22 a 70 frente al dólar en tan sólo unos días; los terremotos del 85; el fraude electoral del 88; las explosiones en San Juan Ixhuatepec el 19 de noviembre del 84; la visible migración del campo a la ciudad, que como consecuencia tuvo anillos de miseria y desempleo en las principales urbes; se evidenciaron como signos del fracaso modernizador del país. (2011: 157)

Ya habían quedado atrás los años de idealización y esperanza modernizadora: la creencia en las utopías comienza a morir al tiempo que el neoliberalismo toma fuerza. En México, el gobernó había ya atacado a los estudiantes sin pudor alguno en las dos décadas anteriores. Al inicio de los ochenta, Carlos Hank González era el regente de la Ciudad de México y José López Portillo el presidente del país, quien lo llevó a una de sus peores crisis

económicas. La corrupción, prepotencia y despotismo fueron por completo destapados, fragmentando a la sociedad mexicana, dejándola en la completa orfandad. John Brian Harley estipula que el análisis de un mapa debe, forzosamente, incluir la lectura e interpretación de sus silencios. "De esta manera, el concepto de silencios se aplica también a los mapas. Ignorar o desacreditar estos silencios, como lo han hecho la cartografía y la historia de la cartografía, es cerrar un camino importante en la exploración histórica [...]" (2001: 115). Todo lo que no se muestra en el mapa de Muñoz, esos mutismos, resultan los elementos más reveladores de la cartografía, que ante la imposibilidad de representar el caos absoluto y el absurdo de recrear exclusivamente el espacio de manera geográfica, se limita a recrear la ruptura social e ideológica. Por ejemplo, los espacios vacíos del mapa se pueden llenar, como se mencionó en el capítulo anterior, con todo lo que queda por conocerse del mundo prehispánico mexicano que ha sido cubierto e ignorado por siglos, comenzando en la conquista. El pasado desconocido de la ciudad se devela en ocasiones para recordar que se trata de un espacio donde la sangre ha fluido de diversas maneras, desde la sagrada, con los sacrificios, hasta la asesina, con la matanza de los estudiantes en 1968. También se muestra el silencio de un pueblo censurado, que apenas se atreve a criticar al gobierno que lo abusa, pero que de pronto es capaz, como el pedazo de banqueta, de concretarse en un grito, en un reclamo hacia el poder que lo acalla.

Aunque el mapa contiene estas cargas ideológicas, no se debe dejar de lado que la subjetividad es fundamental en todo mapa artístico y que "The impressions we carry of the house we grew up in and the places we played as children are more important to us than any mathematical measurements of them" (Turchi;2004:28). Para ambos artistas cartográficos y para los autores de las novelas resulta evidente que la Ciudad de México es

ese hogar desde el cual expresan sus representaciones, en particular, para Víctor Muñoz, esta representación cartográfica "Es una búsqueda de referencia al sitio que amo" (2014). Se trata de la imagen de sus orígenes, de aquella *polis* dadora de vida que sacude todo cuando se pasa sobre ella, como bien lo muestran los pedazos de banqueta.

En conclusión, los textos cartográficos y literarios, a través de la representación, recuperan la vigencia de las imágenes y las aproximan al presente esporádico para terminar por asentarse en la mente de un observador. La Ciudad de México es la ciudad madre, el ombligo desde el cual nacen y se alimentan memorias personales y colectivas, cuya representación permite la unión de autor, lector y texto cartográfico o literario, es decir, aunque las imágenes que se presentan en los mapas y las novelas tienen como contexto incuestionable la década de los ochenta, en una última instancia no tienen un pasado ni futuro, sino un presente constante que se suma en diversas memorias. Cada una de estas miradas puede voltear a ver hacia el horizonte, que a su vez es planteado a partir de las imágenes y su actualización. "El tiempo y el espacio están aquí bajo el dominio de la imagen" (Bachelard; 2000: 182). A esto se puede agregar que estas imágenes sólo puede ser concebidas a través de las memorias y los esquemas mentales forjados en la penúltima década del siglo XX en la capital mexicana.

3. EL CUERPO URBANO Y HUMANO

Amplia y dolorosa ciudad donde caben los perros,
la miseria y los homosexuales,
las prostitutas y la famosa melancolía de los poetas,
los rezos y las oraciones de los cristianos.
Sarcástica ciudad donde la cobardía y el cinismo son alimento diario
de los jovencitos alcahuetes de talles ondulantes,
de las mujeres asnas, de los hombres vacíos.
Efraín Huerta

Ilumínate más, ciudad maldita,
Ilumina tus puertas y ventanas;
Ilumínate más, luz necesita
el partido sin luz de las sotanas
Ignacio Manuel Altamirano

La Ciudad de México es una urbe que en la década de los ochenta vive cambios radicales en la forma de percibir el cuerpo en diversos niveles, desde la propia estructura urbana territorial e ideológica, hasta cuestiones de sexo y género de los habitantes. La disposición social sufrió un deterioro desde las décadas anteriores; en palabras de Edgardo Ganado Kim "La deficiente educación a todos los niveles se pauperizó, el probable salto de una clase social a otra, que en otros momentos permitía la obtención de un título universitario se canceló, para tener como opción la supervivencia del tianguis del barrio, el taxi familiar o la migración al norte" (2011:157). En otras palabras, las crisis económicas y sociales que se forjaron en los sexenios anteriores, principalmente en los gobiernos de Echeverría y López Portillo, transformaron la vida en la capital mexicana. Como es natural, estas variaciones también configuraron las vidas individuales y la forma de experimentar el cuerpo propio. La liberación femenina y la lucha por los derechos homosexuales encontraron gran efervescencia en las décadas anteriores, sin embargo, al igual que la economía, estas luchas

disminuyeron de intensidad en los años ochenta, aunque esto no quiere decir que desaparecieron por completo ya que su eco resonó por todo lo que quedaría del siglo XX.

Los mapas artísticos son una herramienta de representación mediante la cual se reflejan estos cambios en el cuerpo de la ciudad: son un discurso cargado de significados relevantes para una sociedad en un contexto determinado. El consciente observador cambia si se trata de leer una imagen, un diagrama o un texto; como se mencionó anteriormente, para Roland Barthes el mito puede tomar diversas formas en su representación y se materializa por medio de las significaciones individuales, lo cual implica que para su estudio se debe atender a cada caso particular y su papel dentro del circuito comunicativo. "Pero, justamente, ya no se trata de una forma teórica de representación: se trata de esta imagen, ofrecida para esta significación. La palabra mítica está constituida por una materia ya trabajada pensando en una comunicación apropiada" (1999: 108). La percepción con la que se leen los distintos mitos cambia de acuerdo con la estructura sobre la que se presentan, es por esto que las imágenes de la reapropiación del cuerpo urbano en la década de los ochenta en la Ciudad de México pueden encontrarse tanto en el discurso de las novelas como en el cartográfico, ofreciendo diversas miradas para su comprensión e interpretación.

El cuerpo de la Ciudad de México, al igual que el de sus habitantes, fue profundamente violentado por las estructuras de poder corruptas. En 1981 el jefe de la policía capitalina era Arturo Durazo, quien "era un celebrísimo cocainómano y narcotraficante de peso completo" (Agustín;2013:174). David G. LaFrance asevera que "The allegations against him while running the country's largest and most influential police force were staggering and included murder, drug and arms trafficking, extortion, fraud, and

tax evasion, plus many lesser crimes" (1990:1), lo cual resulta irónico si se considera que "[...] los ochenta se volvería una verdadera histeria contra las drogas" (Agustín;2013:174). A esto, se le pueden sumar incidentes como el incendio de la Cineteca Nacional en 1982; en palabras de Paul Julian Smith: "Its darkest day, evidently brought about by criminal incompetence, came in 1982 when a fire consumed irreplaceable holdings on celluloid and paper alike" (2013:64). El espacio de la capital mexicana estaba cambiando constantemente y sus habitantes junto con él. Las voces comenzaron a ser alzadas sobre el asfalto del Distrito Federal, causando conflictos a nivel ideológico catalizados por los medios de comunicación que cada día adquirirían más poder:

[...] las manifestaciones de protesta eran ya cosa común, y por lo general causaban insoportables embotellamientos de tránsito en las zonas céntricas de la ciudad. Televisa inició entonces una campaña en contra de las movilizaciones y Jacobo Zabludovsky incitó a los automovilistas a que, mediante bocinazos y luces encendidas repudiaran las concentraciones populares de protesta [...] (Agustín; 2013:241)

Mapa de la ciudad de México resulta una representación interesante del mito de la capital, una imagen de su cuerpo violentado por la fragmentación del espacio y de las ideologías. En este mapa el contexto adquiere una mayor carga semántica para su interpretación, que revela al espacio urbano como una imagen somática que se sobrepone a la percepción corpórea de sus habitantes. Carles Feixa (1995: 76) resume la posición de la juventud urbana en los años ochenta con la siguiente cita:

Crecieron entre el cemento de la gran urbe y son náufragos del asfalto. Sonoros nombres, etiquetas de punks, heavis, mods, rockers que los guarecen en la caliente seguridad de su tribu respectiva. En ocasiones el hacha de guerra es desenterrada para teñir de sangre un mundo lleno de música(...) Dominios, zonas de tránsito, territorios en disputa, el otro mapa de una ciudad desconocida y cotidiana, donde imperan otras leyes, otros valores ("Tribus '85. Morir con la Chupa Puesta", Triunfo, abril 1984: 31).

Es en esta etapa de la vida, cuando el cuerpo comienza a tener sentido, que muchos ciudadanos de la capital mexicana buscan pertenecer al espacio, echando raíces que se

anclarán en el cemento, al asfalto que también marca los pasos y que se encuentra representado en el *Mapa de la ciudad de México*. El espacio en el que se encuentran es desconocido, pero sigue siendo una estructura que se relaciona con su propio cuerpo y con su identidad, por lo que su exploración a través del ejercicio de la violencia resulta necesaria. "La ciudad es un universo de contradicciones. Es un esfuerzo de síntesis por aceptar que ese elemento tan contradictorio es parte de nuestra vida" (Muñoz: 2014). La capital mexicana se encuentra fragmentada en un nivel social; para controlar las manifestaciones mencionadas anteriormente "[...] la Secretaría de Gobernación propuso que se utilizara la explanada del Monumento a la Revolución como «manifestódromo» para evitar el caótico tránsito en la ciudad de México" (Agustín; 2013:242). Roland Barthes (1993) menciona la importancia de una lectura semántica de las ciudades, donde muchas veces la funcionalidad o incluso lo ideal se contraponen a la realidad de los significados que se están proyectando, tal es el caso de la Ciudad de México y los discursos que se encuentran en pugna por lo que querer contener una manifestación en un monumento dedicado a un movimiento social resulta paradójico:

Por ejemplo, algunos urbanistas o algunos de esos investigadores que estudian la planificación urbana, se ven obligados a constatar que, en ciertos casos, existe un conflicto entre el funcionalismo de una parte de la ciudad, digamos un barrio, y lo que yo llamaría su contenido semántico (su potencia semántica). Es así que han observado con cierta ingenuidad (pero quizás haya que comenzar por la ingenuidad) que Roma presenta un conflicto permanente entre las necesidades funcionales de la vida moderna y la carga semántica que le es comunicada por la historia. (Barthes; 1993: 260)

Mapa de la ciudad de México representa el mito de una ciudad con el cuerpo fragmentado. Vale la pena recordar que aquello que es mito se convierte en un símbolo que no sólo representa de manera mimética un referente, sino que contiene una polisemia cargada de ideales que se relacionan directamente con el contexto:

¿Qué es un mito en la actualidad? Daré una primera respuesta muy simple, que coincide perfectamente con su etimología: el mito es un habla [...] Sería totalmente ilusorio pretender una discriminación sustancial entre los objetos míticos: si el mito es un habla, todo lo que justifique un discurso puede ser mito. El mito no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se lo profiere: sus límites son formales, no sustanciales. (Barthes; 1999: 107)

En este mapa artístico la imitación del espacio urbano dista mucho de tener una intención de calca fiel en un nivel topográfico; son los significados que llenan el espacio cartográfico a través del contexto los que conforman la representación. El pasado y el presente se reconfiguran en el mapa artístico de Víctor Muñoz. "Tiene algo de nostalgia y reflexión sobre el presente, pero sobre todo la condición epistémica de uno frente al sitio en el que se identifica. Tiene que ver con esta condición inevitablemente limitada, corta del conocimiento sobre la ciudad" (Muñoz: 2014). El cuerpo de la ciudad se levanta sobre la plataforma como una especie de monumento que rememora la ruptura, pero al mismo tiempo plantea una posibilidad de unión a través de la mirada de quien lo observa. Cada fragmento dentro del mapa simboliza también una realidad y postura social, que aunque se encuentra separada de las otras debe unirse para comprender una representación de la Ciudad de México.

Muñoz realizó con el *Mapa de la ciudad de México* una sugerencia mediante la cual la unión de los fragmentos revelaría el centro de la capital: la parte del cuerpo urbano donde se concentran las ideologías más fundamentales de la ciudad. Se puede pensar, por ejemplo, en la plaza del zócalo, donde la bandera nacional se levanta en lo alto. Alrededor de éste se encuentra el Palacio nacional y la Catedral; el gobierno y la religión miran desde lo alto a las multitudes que se atreven a gritar contra los abusos del poder.

Otro ejemplo de lucha por apropiación del cuerpo urbano se da en 1981. De acuerdo con José Agustín (2013) el gobierno desalojó a 1500 familias y sitió a 5000 del

Campamento Dos de Octubre en Iztacalco. Se trataba de personas pobres que invadieron esa zona en busca de un lugar donde habitar. Es por esto que una cartografía de los años ochenta en la Ciudad de México debe tomar en cuenta que los valores mapeados no sólo consideran el espacio y el tiempo, sino una escala social donde la mirada de los oprimidos es capaz de representar una ciudad polarmente opuesta a aquella que perciben los que se encuentran en el poder.

Mapa de la ciudad de México representa esta fractura somática porque la urbe ha sido modificada y violentada hasta las entrañas desde su fundación. Este conflicto corporal se filtra hasta sus habitantes, quienes en la década de los ochenta trataron de apropiarse, no sólo de la capital mexicana a nivel espacial e ideológico, sino de sus propios cuerpos. Tal es el caso de Adonis, el personaje principal de *El vampiro de la colonia Roma*, quien se apropia de su cuerpo para mostrar una identidad sexual que en la segunda mitad del siglo XX luchó por ver la luz. Ya para los años ochenta en la Ciudad de México:

Las prácticas sexuales tuvieron que desacelerar el ritmo liberal que habían ganado de alguna manera [...] Se generó un desasosiego generalizado que además de repercutir en el bolsillo, creó una necesidad de plantearse nuevas formas de identidad colectiva, de sexualidad segura y de replanteamientos políticos. (Ganado; 2011: 157)

Gabriel Gallego-Montes afirma que "en México, el movimiento de liberación homosexual recoge la experiencia de varios movimientos sociales fortalecidos por las revueltas de mayo de 1968. Para finales de la década de los setenta se constituía como un movimiento en expansión con una variada organización interna" (2010: 142). En 1979, mismo año en el que se organiza la primera marcha del orgullo homosexual en la Ciudad de México, se publica la novela de Luis Zapata *El vampiro de la colonia Roma*, cuyo personaje principal, según escribe Chris T. Schulenburg:

[...] represents an ideal figure to realize these mobile, problematic sexual practices in a resistant discourse that blurs the undefinable space between city and body. Lacking the distance and perspective that individual, personal space permits, the discourses created by the protagonist of *El vampiro de la colonia Roma* carve out a subjective city mapping that is built around his body itself instead. (2010: 88)

La relación de Adonis con su cuerpo comienza desde la infancia, ya que la homosexualidad del personaje se manifiesta desde sus primeras experiencias sexuales con las fantasías masturbatorias: "en aquellas épocas ya me había vuelto yo muy inquieto sexualmente muy precoz fui ¿no? andaba caliente todo el tiempo y ya me masturbaba y tenía sueños mojados y todo pero fíjate qué curioso siempre me masturbaba pensando en chavos [...]" (Zapata; 2012: 13). La relación con su propio cuerpo se encuentra ligada a su andar por la ciudad, situación que se repetirá a lo largo de la novela, por ejemplo, la primera experiencia que relaciona a la Ciudad de México con su cuerpo sexualizado es el de sus paseos en bicicleta con un amigo : "y una vez que íbamos en la bici él venía en los diablos y yo manejando ¿no? entonces como que me pegaba el pito en la cintura me la pegaba y yo así por dentro sintiendo bien rico pero diciéndole «no» [...] pero total nos agarramos la verga" (Zapata;2012: 20). El hecho de que Adonis tenga experiencias homosexuales desde edad temprana cuestiona la creencia de la sexualidad como capricho y se ciñe a ideas en las cuales la preferencia sexual es un instinto primigenio, un impulso natural. La novela no sólo representa la capital mexicana, sino que simboliza un cambio de paradigma en cuanto a la percepción de la homosexualidad y la idea de la ciudad como un espacio heteronormativo:

Luis Zapata's *El vampiro de la Colonia Roma* (1979), for one, is a recent novel that unites these urban, spatial tensions and their consequences for Mexico City. In the process of mapping the nation's capital, the narrative's first person protagonist Adonis García dramatizes the resistant potential of this shifting, uncertain, urban and corporeal space. Namely, by foregrounding his body and its homosexual desires to plot a new kind of subjective, fragmented image of the city that undermines previous discursive

attempts to present a homogeneous, totalizing metropolis that obeys masculine, phallic efforts to control and order it. (Schulenburg; 2010:85)

El *vampiro de la colonia Roma* se suscribe a la tradición de la novela picaresca, género que surgió como crítica durante el Siglo de Oro español, dicho de otra manera, Adonis es un pícaro y como tal su rango social es bajo tanto en el sentido económico como en el moral, aunque conforme se desarrolla la novela, el protagonista rompe la idea de moralidad conservadora a la que se ciñe la Ciudad de México al ser parte de un país fundamentalmente católico. El protagonista, como la ciudad, rompe con el conservadurismo que lo rodea, aunque se trate de una transición lenta. "Adonis's affectively rootless, picaresque lifestyle violently opposes a Mexican society that greatly prizes the institution of the extended family. Yet, enormous metropoli on the eve of the twenty first century do allow for their citizens and visitors to satisfy diverse (bodily) desires in spaces of increasing anonymity" (Schulenburg ; 2010: 88).

Alicia Covarrubias (1994) establece que en *El vampiro de la colonia Roma* se encuentran dos tradiciones que, aunque pudieran parecer opuestas, se complementan en la narrativa: el reportaje ficticio y la picaresca, ya que Adonis sigue lineamientos del pícaro, adaptándolos a su propia geografía y época. Entre las características que Covarrubias menciona está el someterse a una serie de amos, que en este caso son sus amantes: René, Zavaleta y Pepe. Otras particularidades importantes son la orfandad y la infancia solitaria.

El protagonista pícaro de *El vampiro de la colonia Roma* cuestiona la idea conservadora de considerar la homosexualidad como anormal, algo de lo cual sentir vergüenza:

yo entonces ni siquiera sabía lo que era la homosexualidad ¿ves? a mí se me figuraba que no sé pero sí me sentía mal [...] si hubiera sabido que la homosexualidad es una cosa de lo más normal ¿no? como pienso ahorita que cada uno tiene derecho a hacer

con su vida sexual lo que se le pegue en gana ps no me hubiera sentido tan mal
(Zapata; 2012: 27)

Adonis, desde una inocencia infantil, es incapaz de señalar qué es aquello que lo hace diferente, pero intuye la represión social que se encuentra en su contexto. El vampiro adulto que se encuentra narrando la historia considera que su situación sexual no es razón para ser juzgado ni segregado socialmente. Esta forma de pensar representa el hecho de que, como asevera Renaud René Boivin "A partir de los años 1980, la definición del homosexual empieza a cambiar. La homosexualidad es entendida entonces como identidad sexual, ya no basada en el género sino en el objeto sexual: los travestis y transexuales están progresivamente apartados" (2011: 172). El cuerpo y la ciudad comienzan a configurarse desde una mirada homosexual a través de las narraciones de las aventuras de Adonis, algunas oníricas, otras reales y ocasionalmente hechos que podrían encontrarse en una línea intermedia.

La novela comienza con un sueño en el que el protagonista se encuentra en una fiesta muy elegante y ve desde una ventana la Ciudad de México: "se veía la ciudad pero en puros tonos azules y brillantes" (Zapata; 2012: 13). Posteriormente observa los rostros de las personas y determina que se trata de heterosexuales, lo cual marca una distancia de identidad sexual con aquello que lo rodea. Una mujer extraña le plantea a él y al amigo que lo acompaña una pregunta " y tú ¿qué vas a hacer cuando dios se muera" (Zapata; 2012: 14). Esta pregunta remite a una postura filosófica nietzscheana dentro de este estado onírico que pertenece al mundo de las ideas. En *La gaya ciencia*, Nietzsche plantea que el cristianismo supone un mundo ideal, inexistente y sin contacto con el mundo real. Para el filósofo, es una doctrina de hombres débiles, esclavos y suprime la libertad de las personas.

Georges Didi-Huberman recuerda la importancia de esta obra filosófica en *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*:

Los personajes mitológicos de Atlas y de Prometeo no afloran por casualidad en La gaya ciencia, esa pasmosa titanomaquia del conocimiento. Prometeo, afirma Nietzsche, en absoluto "robó la luz": ese enfoque de las cosas se impuso tan sólo para justificar después su castigo divino. Prometeo no robó la luz, la creó con su propio deseo, "su deseo de luz", lo mismo que creó como imágenes, apunta Nietzsche, tanto a los hombres como a los dioses, todos ellos no fueron sino «obra de sus manos, arcilla modelada por sus manos. (2011: 79)

Adonis, quien carga el peso de los juicios morales de su mundo como el titán Atlas, se encuentra en un espacio inexistente cuando mira la ciudad desde la ventana: su primera visión es la de aquel cuerpo urbano donde a lo largo de la novela tratará de romper con la esclavitud que implica ceñirse a una moral cristiana. Para el personaje, la muerte de dios implica posicionarse como un Prometeo que muestra la luz de la libertad sexual al romper los dogmas sociales impuestos por el catolicismo mexicano.

"El movimiento gay, en todo caso, pronto enfrentaría una temible ofensiva cuando, a principios de la década, en todo el mundo se esparció la paranoia contra el sida [...] que en un principio pareció dirigido directamente contra los homosexuales" (Agustín; 2013: 228). En *El vampiro de la colonia Roma* hay una clara ignorancia por parte de Adonis en cuanto al sida ya que él hace referencia a diversas enfermedades sexuales, pero no menciona ésta. Incluso, habla de que no le gusta usar preservativos: "y siempre que lo veía cogíamos con el preservativo puesto pero era una lata es una lata [...] es horrible eso del preservativo no se debe usar entre hombres quién sabe con las mujeres cómo será la cosa pero entre hombres es muy mala onda" (Zapata; 2012:65).

Este silencio en la novela se puede interpretar como una representación del miedo que se le tenía al sida en ese momento. El esquema mental de la década de los ochenta permite leer esto con base en lo que Wolfgang Iser propone:

Blanks [...] are the unseen joints of the text, and as they mark off schemata and textual perspectives from one another, the simultaneously prompt acts of ideation on the reader's part. Consequently, when the schemata and perspectives have been linked together, the blanks "disappear". (1993: 34)

Boivin asegura que "La irrupción del sida a principios de la mediados de los 1980 va a suponer una gran ruptura en los modos de vivir, representar y entender la homosexualidad, que a su vez tiene un profundo impacto en la organización socio-espacial gay" (2011:165), es decir, *El vampiro de la colonia Roma* habla del miedo que se le tiene a las enfermedades sexuales: "oye ¿no has tenido enfermedades? ¿estás sano? le digo «sí sí estoy sano» «ahorita ¿no tienes ninguna enfermedad?» «no no tengo ninguna» «¿nunca has tenido crestas?» je qué obsesivo ¿verdad?" (Zapata; 2012:65). Para Adonis, las enfermedades de transmisión sexual son parte de lo cotidiano, algo que acompaña su oficio, que en ningún momento se plantean como mortales. El sida no es un tema que el vampiro considere a lo largo de su entrevista aunque es claro que para la época ya resultaba fundamental para comprender el movimiento por los derechos homosexuales. "La acción de los actores gays se va a modificar en favor de la lucha contra el sida y el estigma homofóbico. Las metas se concretan y las organizaciones se profesionalizan" (Boivin; 2011: 165). El esquema mental que se construye con el conocimiento del contexto de la Ciudad de México en la década de los ochenta permite asumir que el silencio del sida en *El vampiro de la colonia Roma* es un reflejo de las omisiones sociales que castigaron a todos los portadores del virus en las décadas de los setenta, ochenta e incluso noventa.

Retomando la idea de Roland Barthes en la que afirma que las ciudades contienen signos que posibilitan su lectura, se puede afirmar que la novela de Luis Zapata construye representaciones de diversos barrios en la Ciudad de México que pueden leerse como espacios facilitadores de la experiencia homosexual en la década de los ochenta:

Sabemos que en algunas ciudades existen espacios que presentan una especialización muy avanzada de funciones: es el caso, por ejemplo, del souk oriental, donde una calle está reservada exclusivamente a los curtidores y la otra a los orfebres; en Tokio, ciertas partes de un mismo barrio son muy homogéneas desde el punto de vista funcional: prácticamente sólo se encuentran allí bares, snacks o lugares de entretenimiento. Pues bien, será necesario ir más allá de este primer aspecto y no limitar la descripción semántica de la ciudad a esta unidad; habrá que intentar disociar microestructuras de la misma. (Barthes; 1993: 263)

En este sentido, Boivin afirma que "La construcción del "barrio gay" se produce en oposición a la imagen de la homosexualidad marginal y en ruptura con los espacios de homosocialización de mediados de los años 1970 y los primeros de 1980" (2011:174). Adonis se suscribe ideológica y sexualmente a la colonia Roma, primer lugar donde vive con René, al salir del hotel, en la calle de Chiapas:

la colonia roma está llena de ambiente yo creo que después de la cuauhtémoc ésta le sigue andas por la calle y a cada ratito te encuentras uno dos tres quince cuates que tú ves que son de onda entons te sientes como en tu propia casa ¿no? así como en una gran fraternidad (Zapata;2012: 52)

La ciudad se convierte en una extensión somática y la colonia Roma es esa latencia sexual que despierta cuando Adonis vende su cuerpo. El espacio urbano se encuentra sexualizado desde el primer encuentro con el protagonista a su regreso de Guanajuato. Él busca a su hermano para quedarse con él y describe el hotel en el que lo encuentra de la siguiente manera: "un hotelucho de cuarta que estaba por la ribera de san mecos pinchísimo desos que si acaso llegas a ver en las películas de negros" (Zapata;2012: 40). El hermano, cuyo nombre nunca se menciona en el libro, creando un gran espacio vacío, se encuentra

viviendo con "una loca que trabajaba en el teatro blanquita" (Zapata;2012: 40). El teatro mencionado se encuentra en Eje Central, en el centro de la Ciudad de México, dato que remite a que es en el corazón de la urbe donde se pueden encontrar diferentes expresiones sexuales, aunque sea sobre un escenario. Schulenburg menciona la relación que Adonis, el pícaro, mantiene con la ciudad. El espacio se convierte en un signo que puede ser leído desde una perspectiva de género que busca romper estereotipos y apropiarse del ambiente urbano a través de su somatización. Adonis "depends greatly upon his physical body to successfully elaborate an urban discourse of Mexico's capital. From the first pages of the novel, Adonis expresses a need for giving a sense of coherence to his many times fragmented urban experience" (2010: 89).

La presencia oculta de lugares cargados con una simbología homoerótica es constante a lo largo de la novela. "Orientation within a given city and the creation of an urban image inevitably depend greatly upon monuments and other buildings or sites that are associated with certain areas of the metropolis" (Schulenburg; 2010:92). Un ejemplo de lo anterior surge cuando Adonis habla sobre Rolando Oliveros, personaje que no aparece hasta la "Cinta quinta". Esta figura paterna le ofrece dónde vivir al protagonista cuando regresa de estar un tiempo en Veracruz. El lugar es descrito como un leonero, "es un lugar dónde nada más se va a coger" (Zapata;2012: 108). El sitio se encuentra cerca de la Lotería Nacional, también en la zona centro de la ciudad, que además es un edificio hito de la capital mexicana. Los hogares de Adonis son puntos con latencia sexual dentro de la urbe:

en esa época me parecía la ciudad de México la ciudad más cachonda del mundo la que más se prestaba a coger o sea que uno cogiera ¿verdad? la que más favorecía las este relaciones sexuales entons yo decía «no ps esta ciudad es cachondísima para muestra basta la torre latinoamericana que es el falo más grande de latinoamérica» (Zapata; 2012: 159)

Otro pasaje de la novela ilustra la visión social que tienen los personajes de la sociedad citadina y viceversa: un ciego acosa sexualmente a René en el transporte público, confundiéndolo con una mujer. Adonis reflexiona: "«chin mano deveras que méxico es un país súper aliviado hasta los ciegos son putos y se atreven a cachondear en los camiones» nos sentíamos llenos de fervor patriótico" (Zapata;2012: 69). Cuando el ciego se da cuenta de que René no es mujer, comienza a gritar y a delatar la homosexualidad de ambos pasajeros "entonces pensamos que lo mejor que nos podía pasar es que se abriera el piso del camión y nos tragara o que por lo menos chocáramos contra el caballito" (2012: 69). No parece azarosa la mención de esta escultura, que representa a Carlos IV de España, ícono del sistema patriarcal de la Ciudad de México que se reflejó en el ciego, quien ostenta el machismo característico de la ciudadanía al propasarse con la que pensaba que era una mujer porque el abuso al sexo femenino se encuentra naturalizado, sin embargo, se siente violentado cuando se encuentra con el pene que revela que en realidad se encuentra teniendo una experiencia sexual con otro hombre. El ciego es el símbolo de una sociedad que se niega a ver fuera de la norma sexual y que acepta la existencia de Adonis y de René mientras permanezcan en la oscuridad, donde no pueden ser mirados.

El vampiro de la colonia Roma marca puntos más específicos dentro de los barrios de la ciudad donde la identidad sexual de Adonis puede ser asumida: los Sanborns, por ejemplo, el personaje principal narra cómo en el Sanborns del ángel había, entre los baños, agujeros "veías para un lado y ahí estaba un mono y si no te gustaba ps le tapabas", es decir, los agujeritos servían "para que vieras a tu vecino y ahí te lo ligaras" (Zapata; 2012: 161).

Although the well-known department store Sanborns speaks to a thoroughly capitalistic figure in the annals of Mexico City, the confusion between body and city in Adonis's urban discourses renders this space equally problematic and resistant. The repeated naming of this landmark in *El vampiro de la Colonia Roma* is more of a meditation on its neglected and ultimately erotic nooks and crannies, not its actual merchandise. Hence, while Adonis complains that many areas in Mexico City are too highly surveyed and policed for erotic games to be played there, Sanborns constitutes a unique, cloudy space whose merchantilistic discourse transforms itself into a decidedly sexual one through the protagonist's body. (Schulenburg; 2010:90)

Cuando René introduce a Adonis a la prostitución es este lugar donde el cruce del umbral sucede: "y ahí me tienes en la noche haciendo guardia en las puertas del Sanborns de niza allí fue mi debut ¿ves?" (Zapata;2012: 47). Además, estos establecimientos funcionan como punto de encuentro que facilitan los acercamientos homosexuales y la prostitución. En la "Cinta cuarta" Adonis vive en la calle y se difuminan las fronteras entre lo laboral, distracción y hogar, provocando que la urbe completa se fusione con el personaje para ser una extensión de su cuerpo y su sexualidad, marcando los andares de El vampiro. "mis sitios de espera eran ps el sanborns del ángel el de aguascalientes el de niza porque ya ves que los sanborns tienen un atractivo irresistible para los gayos" (Zapata; 2012: 90).

Sanborns es un hito de la ciudad que también aparece en *Sintiendo que el campo de batalla...* Es un lugar en el que Olga se siente segura porque a través del tiempo se ha constituido como una pieza fundamental del cuerpo urbano, aunque no se trata de un espacio donde se pueda explorar la sexualidad como en el caso de Adonis. Olga cita a Morales en ese restaurante para confrontarlo con lo que ha descubierto en su investigación periodística: "Vaya, parece que tenemos ocupadas todas las mesas de Sanborns con periodistas" (Taibo; 1994: 61). Es este oficio el que le permite a Olga cuestionar temas de género a lo largo de la novela; además, es una mujer cuya sexualidad se encuentra latente a lo largo de la novela. Desde un inicio se suscribe a una tradición feminista que se encuentra

en constante lucha con el ambiente de la ciudad: "El DF se aprovecha de que tenemos 23 años y que no podemos metérmolos por el chocho por más que la masturbación femenina haya sido santificada por el informe Hite¹. Ni pedo, como dijo el cosaco cuando tocaba corneta. Yo era periodista. Ni pedo, pues" (Taibo; 1994: 15). La novela representa una Ciudad de México que toma una postura patriarcal y que reta la situación de las mujeres que la habitan. En palabras de Gabriela Cano "A finales del siglo XX, el feminismo en México no llega a ser un movimiento social definido y visible y sus posturas están lejos de tener una aceptación generalizada" (1996: 359). Olga se encuentra inmersa en este contexto que contiene dos polos ideológicos en pugna constante. Por un lado, se trata de un espacio urbano fundamentalmente machista, por otro, en la década de los ochenta ya existía terreno ganado para los derechos de las mujeres. El hecho de que Olga tuviera un trabajo como periodista no resultaba extraordinario, lo que sí resulta una ruptura de paradigma es que ella decida investigar un crimen y se niegue a permanecer por siempre en la sección de sociales.

La protagonista se encuentra librando una batalla que comienza desde su posición social determinada a partir de su sexo femenino. Esta violencia resulta más evidente en el nivel de la palabra. Olga sufre insultos y acoso verbal constante, incluso considera responder con la misma arma con la que es atacada, pero su condición de mujer implica un freno ideológico:

Podría ensayar algunas de las formas más finas desarrolladas por los zopilotes machines de mi generación; como «pssé joven, me presta su manguerita para regar mi jardín», o «camarada, présteme la corneta y con mi ayuda hacemos sinfonía» [...] Pero en mi condición femenina, me parecía un abuso llegar a tanto". (Taibo; 1994: 68)

¹ Shere Hite, feminista estadounidense, publicó *The Hite Report on Female Sexuality* en 1976, donde cuestiona roles y tabúes tanto de género como sexuales dentro de un contexto patriarcal.

El ambiente laboral resulta una extensión de la violencia citadina en la cual se encuentra sumergida: "Olga Lavanderos, es usted una pendeja, una fodonga y se me va a la casa de su repañetera madre con dos días de castigo" (Taibo; 1994: 15). Olga había faltado tres días al trabajo por conjuntivitis y sinusitis, enfermedades que bien podían ser provocadas por la misma ciudad que habita. En una primera instancia, entonces, la periodista es atacada por la urbe físicamente, para luego ser sometida moralmente por su jefe. El propio nombre del periódico permite que se haga un símil de éste con la Ciudad de México: "Olguita, y usted estudia o trabaja? No fíjese joven, yo me hago pendeja en el diario *La Capital*, que es donde trabajaría el mamón de Clark Kent si Kafka hubiera escrito los guiones de Supermán y lo hubiera castigado con el DF" (1994: 15).

Olga sufre la violencia de género que acompaña el cuestionamiento de cualquier paradigma patriarcal. Padilla, el encargado de esa sección reacciona de la siguiente manera cuando la protagonista decide investigar el crimen: "Pinche escuincla metiche, ¿qué chingados se anda metiendo?" (1994: 40). Por otro lado, "Luis Santillán, que había asistido a la bronca, se acercó a coquetear —¿Qué pues, mi reina? ¿Cuándo vamos al pan? — Con usted, pendejo, ni a la cola de las tortillas" (1994: 43). Es claro que Olga no se sitúa en ningún momento en un estatus de víctima dado que ella responde a los comentarios machistas y continúa la lucha por conseguir lo que desea, situación que resulta una postura feminista en un contexto dentro del cual las opiniones sobre el rol de la mujer en la sociedad se encuentran polarizadas:

Porque no sólo el Che Guevara tenía huevos; también una aunque los tuviera ocultos a la mirada de los observadores más perspicaces, según había descubierto en el manual de biología de secundaria; en aquella época heroica y prefeminista en que habíamos llenado los patios de pintas: «para huevos los ovarios». (Taibo; 1994: 52)

Olga Lavanderos realiza un símil de su posición como mujer con la imagen del Che Guevara, situándose así como una revolucionaria, recordando la carga semántica del título de la novela *Sintiendo que el campo de batalla...*, que al ser una referencia a Trotski, implica una lucha por la igualdad social. La novela construye una representación de la Ciudad de México en la cual es posible cuestionar los poderes patriarcales que la rigen. En palabras de Jen Webb “Representation is not just about substitution and reiteration, but is about constitution: it constitutes – makes real – both the world and our ways of being in the world and in communities” (2005: 10). La capital mexicana se muestra como ese campo de batalla donde la periodista debe luchar para tener un lugar en el ámbito laboral y social:

Las relaciones cotidianas entre hombres y mujeres tanto en el campo amoroso como en el laboral ocuparon un lugar central en el nuevo feminismo mexicano. En cambio, la desigualdad en la distribución del trabajo doméstico no tuvo el papel crucial en la conformación de las demandas políticas del nuevo feminismo que sí ocupó en países con una estructura social más moderna. (Cano; 1996: 355)

La motocicleta de Olga es una extensión somática con la cual recorre la Ciudad de México, dicho en otras palabras, el espacio también se convierte en parte de parte de su cuerpo, por lo que tiene gran influencia sobre él. "Esos caminos y los de mi moto se estaban volviendo pura metafísica y entonces me paré a zumbarme dos jarritos de tutifrutí en un puesto de hotdogs, con lo cual se me subió el azúcar, las hormonas (aproveché para ponerme una antinatura sobada en la chichi izquierda y las neuronas" (Taibo; 1994: 26). Al igual que Adonis en los últimos momentos de *El vampiro de la colonia Roma*, Olga ejerce su sexualidad a través del vehículo que maneja. Se trata de un instrumento erótico, que tiene una influencia directa sobre su cuerpo. "Mi moto es un potente vehículo de dos ruedas que si tienes un par de chichis como las históricas de Anita Ekberg puedes manejar sin meter las manos. No es mi caso, con las mías ni tocar la bocina" (1994: 29). Este transporte

es una forma en la que Olga expresa una sexualidad latente. Como extensión de su cuerpo, la motocicleta también resulta un organismo maltratado por la ciudad, pero que al mismo tiempo se encuentra hecho para recorrerla: "[...] en el puente de Insurgentes hay que ayudarla para que suba. No piso más que eso, un modesto transporte que les dé lástima a los automovilistas y los invite a la compasión y no a mandarte a mamar verga en el arroyo con un llegue por detroit" (1994: 29). Este vehículo se trata de una herramienta de empoderamiento para la protagonista, sin embargo, se crea una paradoja con el cuerpo de Olga que es consistente con la manera en la que se vive y se expresa la sexualidad en la Ciudad de México: por un lado, hace referencia a sus senos, en una especie de provocación, pero posteriormente habla de la cautela con la que una mujer debe circular en la urbe, haciendo una clara y violenta analogía de un choque trasero con una violación. Durante la década de los ochenta seguía sin ser seguro ser una mujer solitaria recorriendo las calles de la Ciudad de México:

Sin embargo, sus ideas igualitaristas, lo mismo que su defensa de la autonomía de las mujeres y su denuncia de la violencia sexual y su crítica al androcentrismo en el conocimiento representan un polo de opinión con diversos grados de influencia en la gestión de políticas públicas, en organizaciones sociales, en los medios de comunicación, en las instituciones académicas y en la vida cotidiana. (Cano; 1996: 359)

Olga Lavanderos tiene tatuado su sobrenombre, *forever*, en un glúteo; es la reminiscencia de sus épocas de estudiante idealista, cuando le comienzan a llamar *forever* porque para ella todo era "[...] trascendental y todo era para siempre, todo era patria o muerte, todo era eterno" (Taibo;1994:16). La extensión patriótica en su cuerpo, representada con su apodo y una rosa, muestra cómo la nación no corresponde cualquier tipo de amor que se le pueda tener: "La tatuada casi me cuesta una violación y tuve que salir del salón de tatuajes con una navaja suiza en la mano, cuidándome no me fueran a dar

por chicuelinas, tantito a la izquierda de la rosa *forever*" (1994: 16). Existe una mirada violenta hacia el cuerpo femenino que se muestra en diferentes puntos de la novela, como cuando Olga va a visitar al Niño de Oro para pedirle ayuda con el caso que investiga y se describe a sí misma de la siguiente manera:

Yo llevaba unos zapatos azules que cuando llueve destiñen y le dejan a una las medias como si fuera pitufo, una camiseta verde con un hoyo a la altura de las costillas que según yo es muy sexi y que según Toñín es un bújero pinche y unos pantalones de pana a los que la pana parecía haberseles evaporado. El hoyo se lo hicieron a mi camiseta conmigo fuera en un asalto a la Tintorería Madrid (Taibo; 1994: 23).

La periodista menciona cómo la ve su primo, quien al ser un niño no ha configurado su mirada a los eufemismos de la Ciudad de México. Además, recuerda el asalto a la tintorería como si se tratase de algo habitual, parte de la cotidianidad ciudadana que permite ver las situaciones de violencia desde otra perspectiva, haciéndola considerar que el agujero que tiene su playera debe ser catalogado como "sexí", dándole una connotación positiva y erótica a un evento cruel. La violencia es parte de lo cotidiano en la Ciudad de México, particularmente para quienes ejercían el oficio del periodismo. Carlos Ramírez escribe cómo la mañana del 30 de mayo de 1984 el periodista "Manuel Buendía, de 58 años de edad y autor de la influyente columna «Red Privada», fue asesinado al salir de su despacho en el centro de la Zona Rosa de la Ciudad de México, cuando estaba a punto de abordar su automóvil" (2009:12). Por supuesto, este asesinato nunca fue resuelto, pero la violencia sólo habría de acrecentarse durante la década de los ochenta, permitiendo que Olga viera la ropa agujerada por un balazo como algo normalizado.

La protagonista es violentada de diversas maneras por la ciudad y sus habitantes, incluso es humillada por su condición de virgen "-Y qué, ¿nadie ha podido contigo todavía, Olga? ¿Sigues siendo virgen?– Eso acabó por rechingarme la mañana, porque si una es

tuberculosa, ni pedo, pero no tienen por qué andártelo recordando en días malos" (Taibo; 1994: 82). Esta situación recuerda una realidad en la que la mujer es juzgada por sus conductas sexuales, sean de la índole que sean. En este caso, Olga es valorada negativamente por decidir no tener relaciones, pero existen casos opuestos donde una mujer liberada sexualmente sería igualmente discriminada.

La Ciudad de México es el espacio que facilita la lucha que lleva a cabo Olga. Se trata de un lugar con memoria sobre el cual el feminismo encontró un germen que habría de madurar en los años por venir y que aún hoy en día necesita florecer. La representación de la capital mexicana ante los ojos de la periodista muestra un tiempo de cambios, de efervescencia y de choques ideológicos. El reconocimiento y la exploración de la urbe por parte de la protagonista implica la construcción de una identidad personal: a través de los sitios en los que se desarrollan las vivencias es posible el reconocimiento de los actores y sus situaciones espacio-temporales que configuran el tejido urbano. "Para el conocimiento de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas la localización de nuestra intimidad en los espacios" (Bachelard;2000:31). Es precisamente este nivel íntimo el que presenta Olga Lavanderos al plantear su papel dentro de la metrópolis. "Desnuda, viendo llover en la ventana. Daba para más, para Visconti, al que sin duda le hubiera gustado el DF para contar melodramas. Daba para mucho más. Y yo no lloraba por el difunto. Es más ni lloraba. Sólo estaba ahí, viendo llover y compadeciéndome del DF" (Taibo; 1994: 85). Su nivel de familiaridad y vínculo emocional se ejemplifica en esta imagen, donde la desnudez y la compasión fusionan el cuerpo de Olga y el de la ciudad. *Sintiendo que el campo de batalla...* muestra imágenes de una ciudad cuyos poderes son cuestionados a través de la voz de la protagonista. "Because it conjures up an image of the origin out of which this split

arose, literature makes perceivable what is otherwise sealed off from cognitive penetration" (Iser; 1993: 213). Se trata de un ejercicio literario que permite al lector conocer la situación de la mujer citadina en la década de los ochenta.

El acto de representar la Ciudad de México implica la creación de diversas realidades a través de imágenes; de acuerdo con Peter Turchi, la representación a través de textos literarios o cartográficos es una forma de darle sentido al mundo. Esto se puede observar desde los primeros mitos que se conocen "[...] in every piece we write, we contemplate a world; and as that world would not otherwise exist, we create it even as we discover it" (Turchi; 2004: 13). El mundo que se descubre con la lectura cartográfica de *Derrumbe* de Mónica Mayer muestra una Ciudad de México destruida por los sismos de 1985 y al mismo tiempo, un espacio urbano somatizado mediante el cual se pueden tratar cuestiones del cuerpo femenino y sus derechos. Este mapa artístico es una pieza abiertamente feminista que, como se vio en el apartado anterior, analiza el tema de la maternidad. La pieza es acompañada de otras reflexiones en torno al cuerpo de la mujer y los derechos por los que se lucharon a lo largo del siglo XX. Daniel Strebe (2012) escribe un artículo donde reflexiona sobre el poder que tienen los mapas. Si bien es cierto que ciertas proyecciones cartográficas reflejan el estatus de poder que se sostiene en determinado territorio, incluso del planeta entero, también se puede argumentar que los ejercicios cartográficos, más que moldear este poder, son una mera representación que lo reta y lo cuestiona: el acto de elaborar un mapa implica asumir una postura de autoridad. Toda cartografía tiene un dominio retórico, en lo que se selecciona para formar parte del marco, lo que se generaliza, los colores y la simbología, la proyección:

And so on. By these choices you set the agenda for the map you make and, for better or worse, its effectiveness as a means for communication and extraction of information. I have no quibble with this aspect of power; this is the craft of cartography and it will persist indefinitely. The other half of a map's power, on the other hand—well. Irreversible decline. (Strebe; 2012: 5)

El mapa feminista de Mayer reclama el poder para la mujer habitante de la Ciudad de México a través de una composición en la cual se libera el concepto de maternidad, donde se posiciona a la mujer como imagen central de la cartografía. En palabras de Raquel Tibol "No hay dogma, pero sí a hay una franca toma de posición. Es evidente que la autora de relato en primera persona, casi autobiográfico, es una feminista militante, inconforme con los enunciados esquemáticos de un feminismo primario, enteco, repetitivo y conformista" (1987:1).

El derrumbe que sucede en el mapa, además de representar los terremotos de 1985, muestra un cuestionamiento a los actos violentos que sufren las mujeres. La figura central se lanza hacia el vacío en una ciudad cuyo fin no se puede apreciar, rodeando un mapa incompleto de la nación mexicana. Se muestra la posición femenina en un espacio conservador, fundamentalmente católico y con fuertes raíces patriarcales. El propio hogar de la mujer se encuentra violentado por la urbe al derribar los espacios íntimos: una reflexión sobre la situación de los derechos por los que lucha el movimiento feminista.

Gabriela Cano asegura que "Al considerar la maternidad como un ejercicio voluntario; las feministas reivindicaban el derecho de la mujer a decidir sobre su cuerpo y su sexualidad [...]" (1996: 356). No sólo se trataba a nivel ideológico temas de importancia como la maternidad, las feministas también "insistían en la necesidad de la educación sexual y del uso responsable e informado de los anticonceptivos, buscaron modificar la legislación relativa al aborto mediante el activismo y la divulgación de sus argumentos a

través de los medios de comunicación" (Cano; 1996: 356), es decir, la mujer deja de ser una figura de fondo y tal como Olga Lavanderos hace en *Sintiendo que el campo de Batalla...*, el mapa de Mayer muestra una mujer tomando acción. Si bien es un acto prácticamente suicida, invita con esto a la reflexión del rol de la mujer en la sociedad. Se trata de un punto dentro del mapa que cuestiona el papel de la mujer como dadora de vida. "Fuera de escaramuzas, lo que hay es una mujer que expresa con arte una vivencia «del lado moridor». La maternidad como un parteaguas entre la vida y la muerte, como un lugar adonde se viaja desde las entrañas" (Tercero: 1987:3). También ofrece una valoración del sentir femenino en un ambiente donde debe permanecer en una lucha constante por sus derechos. *Derrumbe* es un mapa que ofrece voz a un sector de la población de la Ciudad de México que suele ser reprimido y violentado:

No eran temas de los que se hablaran en los 80. Son de los primeros cuadros que empiezan a cuestionar la maternidad de otra manera. La mayoría de las imágenes que tenemos de mujeres a lo largo de la historia son maternidades y siempre es la mamá con el bebé varón. Siempre es la buena, la maravillosa y pues, no, no es así el asunto. Es una cosa física y socialmente muy compleja. No se hablaba de la maternidad de otra manera desde el arte. Era esta cosa que era difícil, peligrosa que tenía violencia. Era la maternidad vista desde otro punto de vista. (Mayer: 2014)

Arthur Jay Klinghoffer afirma que "The late twentieth-century leftist approach to geography was conditioned by intellectual movements as diverse as Marxism, structuralism, poststructuralism, deconstructionism, postmodernism, postcolonialism, critical theory, feminism, and environmentalism" (2006: 118). La cartografía se ejerce desde un reclamo del poder y habla en nombre de aquellos que han sido oprimidos por las jerarquías normativas. Uno de los puntos más importantes del feminismo mexicano fue precisamente el tomar control del propio cuerpo a través de una revaloración del sexo como instrumento de reproducción, es decir, la mujer feminista de los años ochenta se niega a ser

objetivada a través del ejercicio de la maternidad. Ángeles Sánchez- Bringas menciona que "Desde esta década, las mujeres de la Ciudad de México, como las mujeres del resto del país, modificaron su comportamiento reproductivo" (2004: 61). Dicho de otra manera, la población femenina reclamó el dominio de su propio cuerpo al establecer la posibilidad de una maternidad libre y voluntaria. "En primer lugar, se dio una reducción de la fecundidad de las mujeres en edad reproductiva que significó el acortamiento del periodo reproductivo" (2004: 61).

La presencia de la Avenida Niños Héroes como un referente a un cordón umbilical representa un patriotismo construido a partir de una historia patriarcal, donde incluso, dentro del mito, los niños varones son considerados como formadores de la nación, cuando se ignora ampliamente a las mujeres como parte fundamental de la historia mexicana. En el mapa, la mujer también emula el lanzamiento de Juan Escutia en una acción que reclama la atención de la historia oficial para el reconocimiento de la mujer como parte creadora de la Ciudad de México y del país. Denis Wood afirma que "The power of maps lies in their ability to support discourse through the territorial plane. Map artists are all about reclaiming that power from the institutions that have held a near monopoly over it for the past several hundred years" (2006:11). La referencia tanto al niño héroe como símbolo del patriotismo y como nombre de una Avenida que sufrió estragos significativos en los terremotos reclama el poder de las instituciones históricas y sociales, poniendo la imagen de la mujer al frente de una cartografía que habrá de configurar las últimas décadas del siglo XX en la capital mexicana.

En conclusión, el cuerpo de y en ciudad sólo puede ser concebido como la suma de miradas incompletas que provienen de las más diversas realidades. Wolfgang Iser, al hablar

sobre la representación, asevera que "In order to become fully aware of the implication, we must bear in mind that a narrative text, for instance, is composed of a variety of perspectives, which outline the author's view and also provide access to what the reader is meant to visualize" (1993: 35). A esto se puede agregar que también los textos cartográficos consideran esta variedad de perspectivas para su creación y lectura. La capital mexicana es un espacio somático en constante cambio, ya sea por modificaciones a nivel urbanístico o resultado de desastres naturales como inundaciones o terremotos. Estas mutaciones tienen un fuerte hervor a nivel social durante la década de los ochenta, tiempo en el que se desbordaron posturas identitarias desde una perspectiva sexual y de género. La lucha de clases y de poderes encontraron terreno en la ciudad durante esta época. El cuerpo urbano y el de sus habitantes se construyeron a partir de los eventos que configuraron a la Ciudad de México en los años ochenta.

CONCLUSIONES

En la presente investigación se estableció que la Literatura y la Cartografía son expresiones comparables que permiten leer a la Ciudad de México durante la década de los años ochenta. Tomando en cuenta que la capital mexicana es un espacio construido mediante las diversas miradas subjetivas y los pasos que la recorren representados en las obras del *corpus*, se demostró que es posible sumar perspectivas dentro de un contexto particular para escuchar las diversas voces que le dan vida. Las imágenes de la capital mexicana son creadas a partir de un pasado individual, una reminiscencia subjetiva de lo que es y ha sido; como tal, tiene colores únicos que son descubiertos y matizados por un observador que los decodifica con base en sus propios recuerdos. Para los autores, el espacio juega un papel fundamental en la preservación de estas memorias. Ya sea la casa de la infancia o la ciudad natal, el ambiente que se construye de la Ciudad de México sobrevive al tiempo y se hace presente a través de las palabras de las novelas y de los trazos de los mapas artísticos:

En ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante. 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 alveolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso. (Bachelard; 2000: 31)

El vampiro de la colonia Roma. Las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García (1979), *Mapa de la Ciudad de México* (1981), *Derrumbe* (1986) y *Sintiendo que el campo de batalla...* (1989) son obras donde se representa el Distrito Federal mostrando una mirada particular y subjetiva. Es la suma de estas visiones la que permite traer al presente las diversas imágenes y realidades forjadas en la memoria espacial de lo que fue la capital

mexicana en los años ochenta.

Los mapas artísticos y las novelas muestran el recuerdo de una ciudad rota, herida en diversos niveles. En ocasiones, estos cismas permiten que el espacio "re-presente" el pasado que ha quedado olvidado y que íconos sagrados, como Coyolxauhqui, vuelvan a ver la luz para develar ideologías que se quedaron plasmadas en el imaginario de la ciudad. La ruptura se concretó también en los años ochenta de una manera más literal, con la construcción de los ejes viales, situación que llevó a la destrucción de calles y que también evidenció una falta de compromiso ecológico por parte del gobierno, al privilegiar el uso del automóvil; así como con los terremotos de septiembre de 1985, desastre natural que visibilizó los actos de corrupción que le costaron la vida a miles de habitantes y que al mismo dieron fuerza a la organización de la sociedad civil.

Las representaciones de la Ciudad de México contienen los deseos y las ideas de los autores; mapas artísticos y novelas son creados con base en un esquema de pensamiento influenciado por su contexto, funcionando como una legitimación del mundo tal como lo ve su autor "[...] for the map is nothing but an assertion of the state of the world desired by its makers" (Wood; 2010: 2). A las palabras de Denis Wood se le podría agregar que las creaciones cartográficas y literarias no sólo muestran un deseo reflejando como un espejo una realidad deseada, sino que a través de mostrar un espacio roto, fracturado, realizan una crítica que tiene como trasfondo un cuestionamiento al *status quo*, siendo el deseo la transformación del mundo representado. Lo anterior quedó plasmado en el análisis realizado en el Capítulo 1, "Ruptura: la ciudad herida". Por un lado, Adonis García, el vampiro, muestra una fractura al vivir una caída constante que se acuña con su andar por la capital mexicana. Al igual que el mito de Coyolxauhqui, descubierta en el Templo Mayor,

este personaje se fragmenta al caer en un nivel ideológico y físico. La ciudad rota es el único espejo en el cual el vampiro es capaz de reflejarse. Se trata de un espacio indeterminado, donde las paredes del hogar se desdibujan y las líneas entre la urbe y el espacio privado se borran constantemente. Los sueños de Adonis configuran el espacio ciudadano como una heterotopía donde pueden existir lugares como la casa de Zavaleta, que se encuentra en esa línea entre la realidad y lo onírico, ya que en el contexto de la Ciudad de México de los años ochenta era posible que un político tuviera una casa con esas dimensiones. Tal vez, leída fuera de este contexto, la descripción de esta sólo podría ser considerada como un fragmento de la locura que en ocasiones se apodera de Adonis. Olga Lavanderos en *Sintiendo que el campo de batalla...* también marca sus pasos sobre la representación de una ciudad herida. Ella es una especie de Coyolxauhqui que fractura el orden social con su presencia. A través del periodismo, Olga lleva a cabo una revolución a pequeña escala, mediante la cual busca reivindicar el valor de la verdad y, al igual que la diosa azteca, recuperar el poder que ha sido reclamado por unos cuantos. La protagonista es una luchadora social acuñada con base en las ideas socialistas de Trotski, quien, como es sabido, fue asesinado en la Ciudad de México. Existe a través de su mirada un anhelo por el pasado de la capital donde parecía posible que el pueblo ejerciera un poder cargado de justicia social, sin embargo, el presente de Olga muestra un espacio fracturado desde el suelo hasta el cielo con sus rojizos atardeceres causados por la alta contaminación. La Ciudad de México es, como lo muestra el título de la novela, un campo de batalla sobre el cual sus habitantes luchan a cada momento en contra de la violencia y los abusos del poder, e incluso, contra la misma ciudad y sus alrededores, donde es posible que exploten contenedores de gas de Pemex. En una última instancia, Olga lucha por una ciudad que es

capaz de destruirla con sus propias fracturas. La narración termina súbitamente con el terremoto del 19 de septiembre de 1985, acallando las palabras de Olga, estipulando así, una jerarquía de poder inmutable.

A las representaciones literarias de una ciudad herida, se sumaron en el análisis los mapas artísticos de Víctor Muñoz y Mónica Mayer. En una primera instancia, *Mapa de la ciudad de México* es una cartografía artística que se elaboró con el mismo objeto que representa, lo cual plantea una paradoja en el concepto mismo de representación. Muestra la fractura de la ciudad trazada sobre una tarima donde se disponen pedazos de banquetta sobre los cuales se pueden adivinar los pasos que han forjado historias. Víctor Muñoz cuestiona la idea de la capital mexicana como un territorio unificado e incluso conocido en su totalidad, ya sea en un plano horizontal, donde convergen diferentes grupos sociales y culturales, o en un nivel vertical, donde la historia se asoma ocasionalmente rompiendo el suelo que la tenía cubierta, como es el caso de Coyolxauhqui, diosa lunar que simboliza a la ciudad misma de la que emerge, espacio roto y maltratado por aquellos que lo habitan. Por otro lado, *Derrumbe* de Mónica Mayer hace referencia directa a los sismos de 1985 que rompieron a la Ciudad de México y a sus habitantes creando una herida imposible de sanar. Se muestran los hogares como parte de la capital mexicana y al mismo tiempo, se unen estos espacios mediante una especie de cordón umbilical con un futuro probable. La figura de la artista se lanza al vacío en un acto de sacrificio ejecutado por y para la ciudad, imagen que rememora a Coyolxauhqui. El mapa, elaborado en diversos planos, remite a las excavaciones del Templo Mayor, donde quedó claro que la ciudad está conformada por muchos niveles de pasados que se han sumado hasta dejar sólo la superficie sobre la cual se anda. El terreno exterior fue sacudido por los terremotos develando, no sólo un pasado, sino

una gran variedad de rasgos gubernamentales dignos de rechazo, como lo son la corrupción y la falta de organización para proteger a la ciudadanía.

La imagen de Coyolxauhqui se retomó en el capítulo "La metrópolis: ciudad ombligo" ya que no sólo es un símbolo de la ruptura, sino una imagen de lo materno que se hace presente y que muestra la relación que tiene la ciudad con sus hijos. Las miradas literarias y cartográficas analizadas en la presente investigación muestran una Ciudad de México que se ha construido, desde un pasado prehispánico, como una madre urbana, una metrópolis que alberga y educa violentamente. La diosa lunar es un fragmento de la memoria del espacio que liga la mirada lectora de novelas y mapas artísticos con la de los autores. Peter Turchi afirma que "To learn how to read a map is to be indoctrinated into that mapmaker's culture" (2004: 33). La historia de la ciudad y las representaciones con las que se configuran las obras del corpus muestran los esquemas mentales que matizaron a la capital mexicana en la década de los ochenta.

El concepto de la madre resulta una pieza clave para la elaboración y la decodificación de los las novelas y los mapas artísticos; así lo muestran las rememoraciones con las que se elaboran las representaciones del espacio del Distrito Federal, donde el espacio se muestra como una madre paradójica que acoge y castiga a sus habitantes, quienes como la diosa cuestionan a su progenitora y por eso son lanzados constantemente al vacío. La capital es un ombligo que alimenta a sus ciudadanos pero que es incapaz de protegerlos de las crisis que provocan hambre de alimento físico y de seguridad social. Por un lado, se estableció que al ser el lugar de nacimiento de Adonis Tamaulipas, se plantea a la Ciudad de México como una especie de refugio de la censura y la opresión que caracterizaron al país en la década de los ochenta. Se puede afirmar que es la metrópolis la

que lo rescata de su orfandad. En la novela de *El vampiro de la colonia Roma* se establece un paralelismo entre el protagonista y el personaje de Santa de Federico Gamboa. Ambos son abandonados por su familia y adoptados por una urbe donde el único camino que encuentran para sobrevivir es la prostitución; son castigados por los deseos sexuales y la exploración de su cuerpo. El agua resulta un símbolo clave para esta comparación y la relación de ambos personajes con una ciudad que ejerce el papel de una madre violenta. Los ríos muertos que asemejan las venas secas de la ciudad se encuentran vivos y presentes en las narraciones de Santa y de Adonis. Sus historias siguen un cauce imparable, mostrando que el destino de los habitantes de la ciudad se encuentra determinado y se ciñe a los deseos veleidosos de la metrópolis.

En *Sintiendo que el campo de batalla...* el simbolismo del agua se encuentra presente desde el nombre de la protagonista: Lavanderos hace referencia a la misión purificadora del líquido que se filtra a los actos de Olga, quien busca, por medio de su labor periodística limpiar las verdades que se encuentran ocultas en la Ciudad de México. En la novela de Taibo, resulta evidente la toma de consciencia de la población sobre el problema del agua en la cuenca del Valle de México. Los ríos que antaño recorrieron la gran ciudad, se encuentran ya para los años ochenta entubados y contaminados. La aparición de los cuerpos en el Gran Canal es un reflejo de la muerte que acarrea el descuido del agua y el desentendimiento de esta situación de parte de las estructuras de poder.

En el análisis de esta novela se evidenció que el Distrito Federal es también una madre que cura la orfandad de Olga y de su generación. Los años ochenta vieron nacer desde las entrañas de la ciudad, en Santa Fe, a los chicos banda. Ellos son los hijos abandonados de la Ciudad de México que encuentran como única educación, dentro de la

urbe, la violencia. Tanto Olga como estos jóvenes encuentran en la metrópolis, que los educa con golpes, una confidente que los salvaguarda en momentos clave, como se muestra con la capacidad de la protagonista de esconderse en diferentes sitios de la capital, como el Gayosso de Felix Cuevas o la Cruz Roja de Polanco. Los indígenas también representan a los hijos abandonados de la ciudad. La imagen de la Ciudadela que se encuentra en *Sintiendo que el campo de batalla...* donde éstos se encuentran durmiendo en el suelo muestra una realidad que no se ha podido sacudir de la capital mexicana desde tiempos de la conquista. Ellos, los primogénitos, son maltratados por la ciudad madre y por los que dicen representarla desde el gobierno.

Las representaciones de la Ciudad de México que nacen de los trazos artísticos cartográficos también muestran a la urbe como un espacio protector. *Mapa de la ciudad de México* es una mirada con un profundo sentido de pertenencia, donde la metrópolis es la mentora de su propia representación. Este mapa artístico se realiza en años en los que la esperanza modernizadora y la creencia en utopías ya se habían desvanecido. Los silencios que acompañan a esta representación pueden ser leídos como ese silencio maternal que no puede levantar la voz ante el caos absoluto, ideológico y espacial, que se vive en el Distrito Federal. Por otro lado, el mapa artístico de Mónica Mayer reta al patriarcado y al concepto de maternidad utilizando imágenes que representan la desolación del terremoto de 1985. El cordón umbilical que lleva por nombre Avenida Niños Héroe plantea una unión maternal con el pasado y al mismo tiempo la posibilidad de forjar un hogar dentro del contexto de los años ochenta en la capital mexicana. Los habitantes de la Ciudad de México sufrieron una orfandad simbólica en el momento en el que se sacudió la tierra ese temible día de septiembre. El caso de las costureras que perdieron la vida en varios inmuebles del centro

por condiciones laborales indignantes y jornadas de trabajo inhumanas salió a la luz, arrastrando consigo la verdad de que la mujer mexicana se encontraba en un estado particular de desprotección. La ciudad oprime de manera enérgica a sus hijas, quienes en los ochenta comienzan a luchar por cuestionar el poder patriarcal y por apropiarse del concepto de la maternidad como un acto libre y voluntario.

En el capítulo "El cuerpo urbano y humano" de esta investigación se planteó que la Ciudad de México es un cuerpo urbano que cambia constantemente. La relación somática es de especial importancia en las obras del corpus ya que los ochenta es una década de constantes cambios de identidad desde una perspectiva sexual y de género. Las novelas y los mapas artísticos permiten que la mirada lectora obtenga algunas vivencias que configuraron esos años en la capital mexicana. A través de palabras y representaciones artísticas, se rememora la lucha por ganar posesión del cuerpo propio y del urbano:

Our interest in maps of places we've never been, and may never go, is evidence of our curiosity not only about where others live, and how we would live if we were among them. We can never move entirely beyond the limits of our physical confines, or even beyond our perceptions and understanding; but fiction and poetry, in expanding the world of our imagination beyond the world of our experience, allow us a more intimate - and so more thorough, and perhaps more compassionate - imaginative knowledge of our fellow beings than we are likely ever to have in the course of our daily lives. (Turchi; 2004:157)

En los textos literarios y cartográficos se comparte un mundo compuesto por representaciones que permiten vivencias exclusivas a través del acto creativo, que por el breve momento de la lectura reta las limitaciones físicas y permite que el observador experimente el espacio de la Ciudad de México en los años ochenta. Esta mirada permite comprender que Adonis ejerce un dominio sobre su cuerpo y sobre su identidad sexual utilizando como apoyo a la Ciudad de México y los espacios que le permiten explorar sus deseos y necesidades corporales. La representación del ambiente urbano se encuentra

sexualizada desde los encuentros de Adonis con sus clientes hasta en su forma de mirar la ciudad en la que habita. *El vampiro de la colonia Roma* simboliza un cambio de paradigma dentro del espacio de la capital mexicana y muestra lugares clave donde la heteronormatividad se cuestiona, como es el caso de los Sanborns. El protagonista, como un personaje picaresco, se vale de la narración de sus aventuras para realizar una crítica social hacia el conservadurismo que lo rodea y cuestiona los juicios morales de un ambiente primordialmente católico. Existe un silencio de particular importancia en *El vampiro de la colonia Roma*, el del Sida. Este vacío se puede leer como el miedo que se le tiene a la enfermedad durante esta década y al impacto que la irrupción de esta enfermedad tiene en los movimientos por los derechos de los homosexuales.

Olga Lavanderos cuestiona temas de género a lo largo de la narración. La ciudad misma parece querer someterla por ser mujer, pero la protagonista se levanta y lucha, en una primera instancia, desde la trinchera laboral, al negarse a ser exclusivamente una reportera de eventos de sociales e interesarse en una historia de crimen. La periodista se asume a sí misma como una revolucionaria y se empodera a través del uso y disfrute de su motocicleta, vehículo que resulta una extensión somática y que establece un vínculo directo entre su cuerpo y la Ciudad de México.

El cuerpo también surge como un tema cuestionador en los mapas artísticos. Por ejemplo, *Derrumbe* es elaborado desde una mirada feminista. A lo largo del tercer capítulo de esta investigación se estableció que a través de la cartografía se reclama el poder para la mujer de la Ciudad de México y se cuestionan los actos violentos que sufren sus habitantes, planteando el concepto de la maternidad como una categoría que debe redefinirse desde una mirada feminista. El mapa muestra a una mujer tomando acción dentro de la Ciudad de

México, lo cual invita a una reflexión sobre el rol de la mujer en la sociedad y cuestiona el papel de ésta como dadora de vida, ya que se trata de una persona lanzándose en un acto suicida. *Mapa de la ciudad de México* muestra una mirada más enfocada en el cuerpo fracturado de la urbe, reflejo de todos los cuerpos que la habitan y que encaran una lucha personal para modificar las ideas y fuerzas colectivas. Las banquetas muestran los pasos de los luchadores sociales cuyas raíces se encuentran encajadas en el cemento capitalino. Se trata de una búsqueda por el reconocimiento de las identidades y de diversas expresiones somáticas donde se exploran las contradicciones de la ciudad a través de las piedras fracturadas que dejan ver espacios enormes en los cuales la mirada espectadora puede adentrarse para tratar de comprender el misterio del espacio ciudadano. Es un intento de apropiación de un espacio que a veces puede parecer ajeno y a veces tan cercano como el cuerpo mismo.

Las novelas y los mapas artísticos analizados a lo largo de esta investigación son sólo una perspectiva dentro del gran caleidoscopio de realidades que forjan las miradas de lo que ha sido esta ciudad, cuyo pasado toma fuerza a través de las palabras y los trazos artísticos que dan vida a las representaciones. La Literatura y la Cartografía no sólo permiten observar en un corte temporal, en este caso la década de los ochenta, un espacio urbano a través de diferentes posturas e ideologías individuales, sino que brindan la oportunidad de definir, experimentar y conocer las visiones que esculpieron a la Ciudad de México y que la hacen latir como la gran urbe incomprensible, aterradora y encantadoramente paradójica que es.

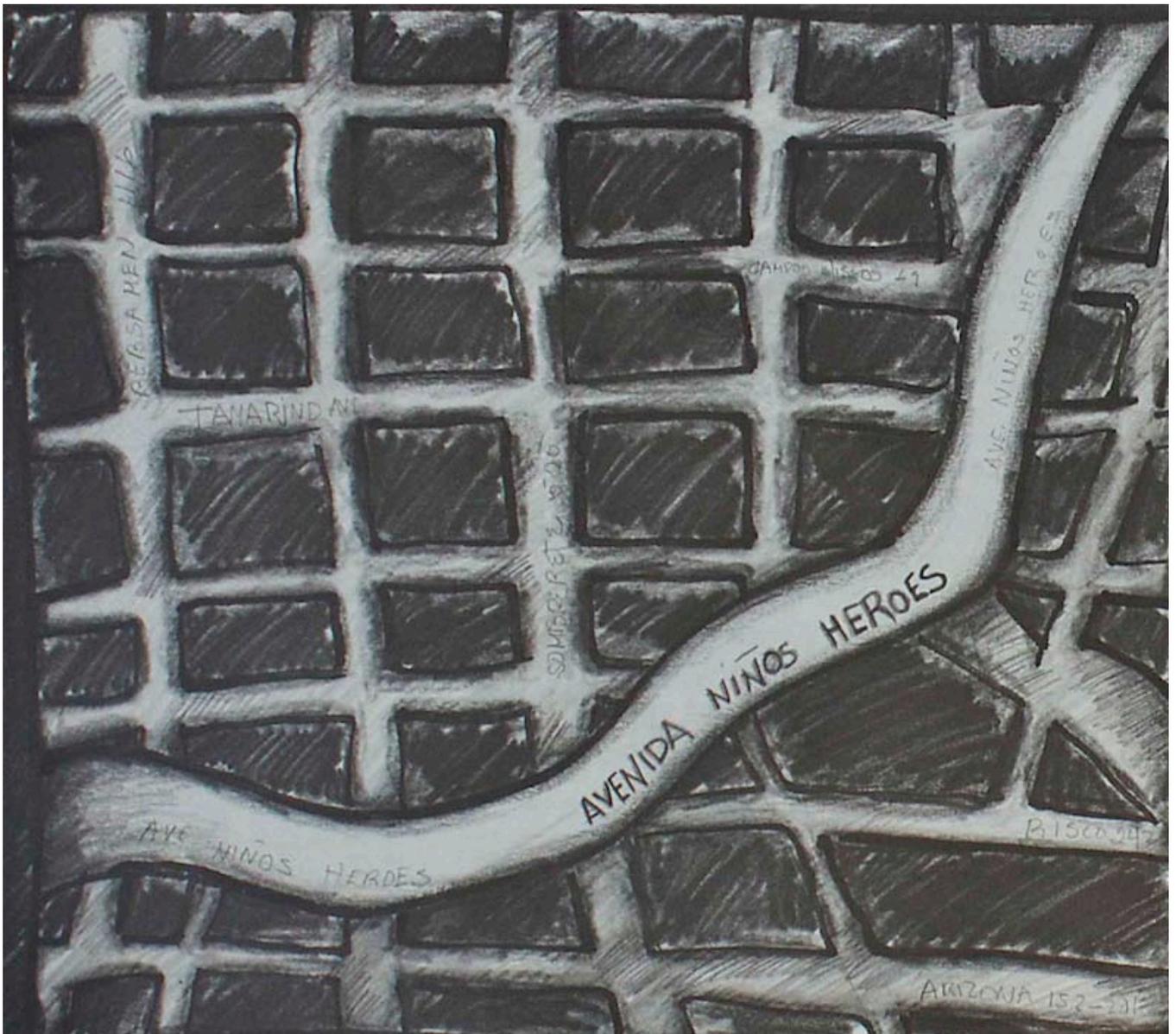
BIBLIOGRAFÍA

1. AGUSTÍN, José, *Tragicomedia mexicana. La Vida en México de 1970 a 1982*. Debolsillo: México, 2013
2. AGUSTÍN, José, *Tragicomedia mexicana. La Vida en México de 1982 a 1994*. Debolsillo: México, 2013b
3. ARIAS, Ángel, "La Ciudad de México y sus «topógrafos» en Javier de Navascués [Editor], *La ciudad imaginaria*. Iberoamericana/Vervuert : Madrid/ Frankfurt (37-67), 2007
4. BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*. [Traducción de Ernestina de Champourcin] Fondo de Cultura Económica: Argentina, 2000
5. BARTHES, Roland, *Mitologías* [Traducción de Hector Schmucler] Siglo veintiuno editores: México, 1999
6. BARTHES, Roland, "Semiología y urbanismo" en *La aventura semiológica* [Traducida por Ramón Alcalde] Paidós: Barcelona, 1993
7. BATAILLON, Claude y Martha Donis, "El terremoto de la ciudad de México: balance a mediano plazo" en *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 51, No. 2, Visiones de México (Apr. -Jun.) Universidad Nacional Autónoma de México: México (473-480), 1989
8. BOIVIN, Renaud René, "De la ambigüedad del clóset a la cultura del gueto gay: género y homosexualidad en París, Madrid y México" en *Revista De Estudios De Género. La Ventana* [serial online], Vol. 4 No. 34 (December), Available from: Academic Search Complete, Ipswich, MA. (146-190), 2011 [Consultado el 10 de julio de 2014]
9. BORGES, Jorge Luis, "Del rigor en la ciencia" en *El hacedor*. Alianza Editorial, S.A., 1998
10. BURKERT, Walter, *Greek Religion: Archaic and Classical*. [Traducida al inglés por John Raffan] Blackwell Publishing: Oxford, UK, 1985
11. CARROLL, Lewis, *Sylvie and Bruno Concluded*. London ; New York : Macmillan and Co., 1893
12. CANO, Gabriela, "Más de un siglo de feminismo en México" en *Debate Feminista* Vol. 14 (Octubre) Metis Productos Culturales S.A. de C.V. (345-360), 1996
13. CELORIO, Gonzalo "México, ciudad de papel" en Gallo, Rubén *México D.F.: lecturas para paseantes*. Editorial Turner: España (39-58), 2005
14. CERVANTES Sánchez, Enrique, "El Desarrollo de la Ciudad de Mexico." en OMNIA (Mexico City/UNAM), 1988 http://www.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant_omnia/11/03.pdf [Consultado el 25 de julio de 2014]
15. CISNEROS SOSA, Armando, "Agudización De La Pobreza En La Ciudad De México" en *Cotidiano - Revista De La Realidad Mexicana* Vol. 28 No. 181. (65-72), 2013
16. COVARRUBIAS, Alicia, "El vampiro de la Colonia Roma, de Luis Zapata: la nueva picaresca y el reportaje ficticio." en *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XX, No. 39. 1er. semestre. University of Pittsburgh: Lima (183-197), 1994
17. DE ALBA, Martha, "Mapas imaginarios del centro histórico de la Ciudad de México: de la experiencia al imaginario urbano" en Ángela Arruda y Martha de Alba [Coords.] *Espacios imaginarios y representaciones sociales. Aportes desde Latinoamérica*. Anthoropos, Universidad Autónoma Metropolitana: México (285 -319), 2007
18. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 2011
19. DI BIASE CASTRO, Elisa T., "La laguna enterrada y los ríos invisibles: imágenes del agua de la Ciudad de México en la obra poética de José Emilio Pacheco" en *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*. Vol. 5, No. 1, (103-115), 2013
20. FEIXA, Carles, "Tribus urbanas & chavos banda. Las culturas juveniles en Cataluña y México" en *Nueva Antropología* No. XIV (47) (71-93), 1995
21. GALLEGO-MONTES , Gabriel, "Implications Of AIDS On The Biography Of Men With Homoerotics Practices In Mexico City" *Salud Pública De México* Vol. 52 No.2. *MEDLINE*. Web. (141-147), 2010 [Consultado el 22 de julio de 2014]
22. GALLO, Rubén, "Introducción, México D.F.: La ciudad y sus delirios" en Gallo, Rubén *México D.F.: lecturas para paseantes*. Editorial Turner: España. (11-38), 2005

23. GANADO KIM, Edgardo, "En búsqueda de nuevas identidades; el arte en México en la década de los ochenta" en León, Luis Miguel; Ortega, Josefa *¿Neo mexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta*. [catálogo de exposición] Museo de arte moderno / Instituto Nacional de Bellas Artes: México, 2011
24. GUERRERO AGUILAR, Antonio, "El significado del nombre México" en *SNHGE*, 2010 <http://www.sociedaddehistoria.com/> [Consultado el 10 de julio de 2014]
25. HADATTY MORA, Yanna, *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*. Universidad Nacional Autónoma de México, Letras del siglo XX: México, 2009
26. HARLEY, John Brian, "Deconstructing the Map" en Dodge, Martin (Ed.) *Classics in Cartography Reflections on Influential Articles from Cartographica*. A John Wiley & Sons, Ltd., Publication: UK (273-294), 2011
27. HARLEY, John Brian, "Silencios y secretos. La agenda oculta de la cartografía en los albores de la Europa moderna" en *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*. Fondo de Cultura Económica: México. (113-140), 2001
28. INEGI, "Origen histórico del territorio mexicano" en <http://www.inegi.org.mx>
29. ISER, Wolfgang, *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. The Johns Hopkins University Press: United States of America, 1993
30. ISER, Wolfgang, "La estructura apelativa de los textos" en Warning, Rainer *Estética de la recepción*. Visor: Madrid, 1987
31. KLINGHOFFER, Arthur J., *The Power of Projections: How Maps Reflect Global Politics and History*. Praeger: United States of America, 2006
32. LAFRANCE, David G., "The myth and the reality of 'El Negro' Durazo: Mexico City's most-wanted police chief." *Studies In Latin American Popular Culture* Vol. 9, No. 237, 1990
33. LÓPEZ-MOLINA, Antiocho, Richart Vázquez-Román y Christian Díaz-Ovalle, "Aprendizajes Del Accidente De San Juan Ixhuatepec- México" *Información Tecnológica* Vol. 23, No. 6 (121-128), 2012
34. MATOS MOCTEZUMA, Eduardo, "El rostro de la vida y de la muerte" en *Revista de la Universidad de México*. Vol. XXXVIII No.15 (julio). Nueva Época: México (25-28), 1982
35. MATOS MOCTEZUMA, Eduardo, "Archaeology & Symbolism in Aztec Mexico: The Templo Mayor of Tenochtitlan" en *Journal of the American Academy of Religion*, Vol. 53, No. 4, 75th Anniversary Meeting of the American Academy of Religion (Diciembre). Oxford University Press, 1985
36. MAYER, Mónica, Entrevista personal realizada por Orly Cortés el 6 de julio en la Ciudad de México, 2014
37. MAYER, Mónica, *Derrumbe*. Técnica Mixta. 85 x147 cm. Colección de la artista, 1986
38. MCHALE, Brian, *Postmodernist fiction*. Methuen: New York, 1987
39. MONSIVÁIS, Carlos, "Para un cuadro de costumbres de cultura y vida cotidiana en los ochentas" en *Cuadernos Políticos*, No. 57 (mayo-agosto). Editorial Era: México, D. F. (84-100), 1989
40. MORETTI, Franco, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*. Verso: USA, 2007
41. MUÑOZ, Víctor, *Mapa de la Ciudad de México*. Instalación, piedras intervenidas, grafito, hilo y tarima. Colección del artista, 1981
42. MUÑOZ, Víctor, Entrevista personal realizada por Orly Cortés el 2 de julio en la Ciudad de México, 2014
43. MUÑOZ, Víctor, "Entrevista" realizada por Marisol Argüelles y Luis Orozco en Luis Miguel León (2014): *Obras son amores arte- vida - México 1964-1992* Coordinación de Marisol Argüelles y Luis Orozco [catálogo de exposición]. Museo de Arte Moderno. Instituto Nacional de Bellas Artes, 2014b
44. ORTEGA, Josefa, "Introducción" en Luis Miguel León y Josefa Ortega : *¿Neo mexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta*. [catálogo de exposición] Museo de arte moderno / Instituto Nacional de Bellas Artes; México, 2011
45. PIGLIA, Ricardo, *El último lector* [formato digital], Editorial Anagrama: Barcelona, 2010
46. QUIROZ ÁVILA, Teresita, *La Ciudad de México: un guerrero águila*. Universidad Autónoma Metropolitana: México, 2006
47. QUIRARTE, Vicente, "Regreso a los Santos lugares", en Rafael Olea Franco (ed.) *Santa, Santa nuestra, México*: El Colegio de México (137-144), 2004
48. RAMÍREZ, Carlos, "Manuel Buendía: Periodista De Tiempo Completo" en *Revista Mexicana De Comunicación* (12-24) 2009 Available from: Academic Search Complete [Consultado el 1 de agosto de 2014]
49. SÁNCHEZ Bringas, Ángeles, Sara Espinosa, Claudia Ezcurdia, Et. Al., "Nuevas maternidades o la

- desconstrucción de la maternidad en México" en *Debate Feminista*, Vol. 30, No. 15 (Octubre) (55-86) 2004
50. SMITH, Paul Julian "Cineteca Nacional, Mexico" en *Film Quarterly* Vol. 66, No. 3. (Spring) University of California Press (64-65) 2013
 51. STREBE, Daniel, "The Impotence Of Maps, Or Deconstructing The Deconstruction Of Their Construction." *Cartographic Perspectives* No. 73. (1-7) 2012
 52. SCHULENBURG, Chris T. "El Vampiro de la Colonia Roma: Mexico City's Maps and Gaps" en *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*. Vol. 39, No. 2 (Noviembre), (85-98) 2010 University of Wisconsin-Platteville
 53. TAIBO MAHOJO, Francisco Ignacio, *Sintiendo que el campo de batalla...* Editorial Planeta: México, D.F., 1994
 54. TIBOL, Raquel, "Tratando de entender la trama del tipo o el color de la novela" en Mayer, Mónica *Novela rosa o me agarró el arquetipo* [catálogo de exposición] Museo de Arte Carrillo Gil. Instituto Nacional de Bellas Artes: México (1-3), 1987
 55. TERCERO, Magali, "Una novela más negra que rosa" en Mayer, Mónica *Novela rosa o me agarró el arquetipo*. [catálogo de exposición] Museo de Arte Carrillo Gil. Instituto Nacional de Bellas Artes: México (3), 1987
 56. TROTSKI, León *La Revolución Desfigurada*. [Traducida por Julián Gorkin] Transcripción para el MIA de Martin Fahlgren. Edición digital: Marxists Internet Archive, 2010 <https://www.marxists.org/espanol/trotsky/revdes/index.htm> [Consultado el 12 de junio de 2014]
 57. TURCHI, Peter, *Maps of the Imagination: The Writer as a Cartographer*. Trinity University Press: San Antonio, Texas, 2004
 58. WOOD, Denis, "Cartography is Dead (Thank God!)" en *Cartographic Perspectives*, No.45, (Spring), (4-8), 2003 www.cartographicperspectives.org [Consultado el 14 de noviembre de 2013]
 59. WOOD, Denis "Map Art" en *Cartographic Perspectives* No. 53. (winter) (5-14), 2006 [Consultado el 14 de noviembre de 2013]
 60. WOOD, Denis, *Rethinking the Power of Maps*. The Guilford Press: New York, 2010
 61. ZAPATA, Luis, *El vampiro de la colonia Roma. Las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García*. Debolsillo: México, 2012

DETALLES DE LA OBRA

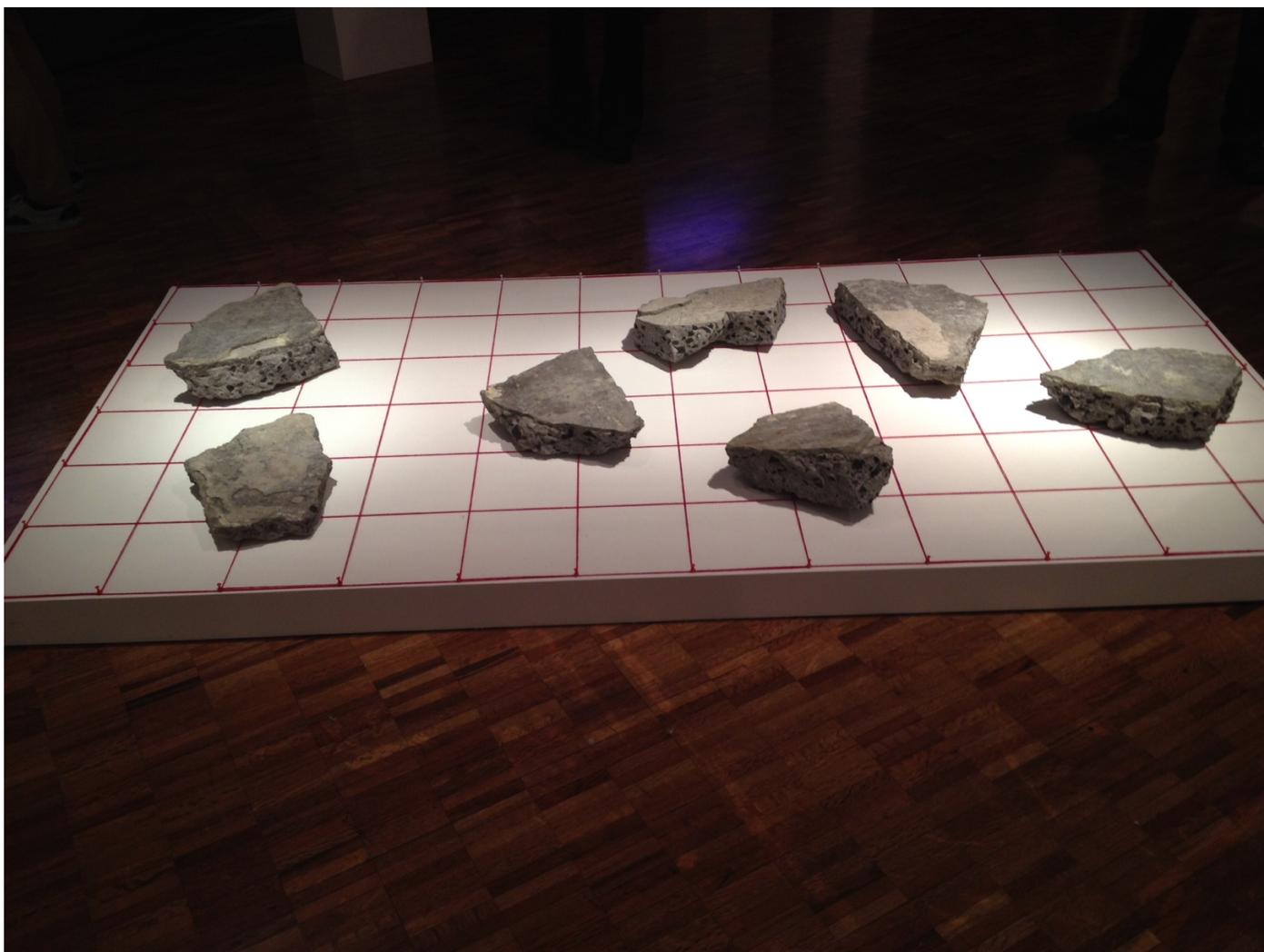


APÉNDICE 2

Víctor Muñoz, *MAPA DE LA CIUDAD DE MÉXICO.*

INSTALACIÓN, PIEDRAS INTERVENIDAS, GRAFITO, HILO Y TARIMA.

COLECCIÓN DEL ARTISTA, 1981



Mapa de la Ciudad de México en la exposición "Obras son amores. Arte-Vida-México 1964-1992" en el Museo de Arte Moderno (noviembre de 2013 a marzo de 2014). Fotografía de Orly Cortés



Mapa de la Ciudad de México en la exposición "Obras son amores. Arte-Vida-México 1964-1992" en el Museo de Arte Moderno (noviembre de 2013 a marzo de 2014). Fotografía cortesía de Marisol Argüelles

DETALLES DE LA OBRA



