



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

Las hijas del ombligo de la luna: análisis comparativo de novelas y representaciones artísticas de la Ciudad de México (1980-2010).

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN LETRAS

PRESENTA:

ORLY CASANDRA CORTÉS FERÁNDIZ

TUTORA:

DOCTORA YANNA CELINA HADATTY MORA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

COMITÉ TUTOR:

DOCTORA IRENE MARÍA ARTIGAS ALBARELLI
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DOCTOR VICENTE QUIRARTE CASTAÑEDA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRÁFICAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., SEPTIEMBRE 2019

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 hogar, Elián y Adán.
Ustedes son mi ciudad.**

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

Extiendo mi gratitud a al comité tutor –conformado por la Dra. Irene Artigas y el Dr. Vicente Quirarte– quien siempre tuvo observaciones, sugerencias e ideas fundamentales para la escritura de esta tesis.

A las personas que leyeron este proyecto, por su tiempo y valiosos comentarios:
Dra. Karen Cordero y Dra. Ana Elena González Treviño.

A quienes me apoyaron con recomendaciones, entrevistas, lecturas, disquisiciones y valiosos materiales: Mtra. Mónica Mayer, Katnira Bello

A mi familia: Yolanda Fernández, Raúl Cortés (†), Evelyn Cortés, Nora Cortés, Juan Pablo Hernández, Jaime García, Sofía García, Emiliano García, Víctor Lerma, Yuruen Lerma, Brenda Hernández, Ivonne Domínguez y Maru Gilbert.

ÍNDICE

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

- 1.1. La ruptura de fronteras y el andar urbano de diosas y mujeres 1
- 1.2. Consideraciones previas: el imaginario transformado
 - 1.2.1. Mujeres en el canon artístico y literario 9
 - 1.2.2. Femideidades: su cuerpo, nuestra ciudad. 17

CAPÍTULO 2. EL NAVÍO DE COYOLXAUHQUI 25

- 2.1. La Ciudad Celeste: urbe primigenia 27
- 2.2. Límites: rupturas corporales y urbanas 32
- 2.3. La ciudad del pánico 41
- 2.4. La ciudad en blanco y negro: memoria urbana en fotografías 54
- 2.5. Cuerpo fracturado: la urbe velada 62
- 2.6. Líneas entre la textualidad y la Cartografía 75
- 2.7. Arqueografía de la ciudad: el andar sobre Patriotismo y Revolución 83
- 2.8. Antes de la muerte: la ciudad celeste de la infancia 90
- 2.9. Conclusión: los límites rotos de Coyolxauhqui 104

CAPÍTULO 3: MALINCHE Y GUADALUPE ENTRE LA MEMORIA Y LA SOLEDAD 106

- 3.1. Archivo: mitos y otredades 108
- 3.2. Archivo de asfalto: entre la soledad y la locura 116
- 3.3. Las hijas de Guadalupe y Malinche 127
- 3.4. Las Malinches 136
- 3.5. Nadie las verá llorar 140
- 3.6. La Soledad en imágenes 161
- 3.7. Conclusiones: reescritura de los márgenes y la memoria 176

CAPÍTULO 4: PLAÑIR DE CIHUACÓATL 178

- 4.1. Desdoblamientos urbanos 181
- 4.2. Flâneuse: la rebelión del andar 191
- 4.3. Cihuacóatl: *flâneuse* primigenia 199
- 4.4. Los desdoblamientos, el andar y las profundidades de *El huésped* 208
- 4.5. Arte Acción: un *yo* sin mediaciones 225
- 4.6. La Glorieta de los Insurgentes: Arte Acción en el espacio urbano 231
- 4.7. Conclusiones: andares y desdoblamientos 248

CAPÍTULO 5. CONCLUSIONES GENERALES: UNA INVITACIÓN 250

BIBLIOGRAFÍA 255

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

1.1. La ruptura de fronteras y el andar urbano de diosas y mujeres

La Ciudad de México es rica en historias y una plétora de identidades hace eco en las representaciones elaboradas entre la década de los ochenta del siglo XX y la primera del siglo XXI que analizaré a lo largo de esta investigación: *Pánico o peligro* (1983) de María Luisa Puga, *Antes* (1989) de Carmen Boulosa, *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza, *El huésped* (2006) de Guadalupe Nettel, fotografías selectas de *Los velos transparentes, las transparencias veladas* (1988) de Yolanda Andrade y de *Plaza de la Soledad* (2006) de Maya Goded, así como el mapa artístico *Patriotismo y Revolución* (1986) de Mónica Mayer y la pieza de arte acción *Glorieta de los Insurgentes* (2004) de Katnira Bello. La hipótesis sobre la cual se desarrolla esta tesis doctoral es que la Ciudad de México puede ser estudiada y comprendida a través de un análisis comparativo entre representaciones de artistas y escritoras mexicanas que encuentran un diálogo con deidades femeninas y con la historia misma de la urbe, construyendo así el archivo de la memoria citadina.

El objetivo general de esta pesquisa es, por un lado, trazar una genealogía de la Ciudad de México a partir de las diosas madre: Coyolxauhqui, la Virgen de Guadalupe, Malinche y Cihuacóatl y, por otro lado, entablar un diálogo entre dichos mitos, la historia y las representaciones a través del cual estableceré una forma de mirar la urbe con una perspectiva feminista. Los objetivos particulares son enmarcar a la Ciudad de México como un territorio conformado por un sinfín de urbes, dentro de las cuales habita una variedad de identidades, ya que es un lugar polifacético en el que se suman, con el paso del tiempo, otras

ciudades en una forma vertical –como la capital Novohispana sobre la prehispánica– y horizontal –en forma de barrios que se adhieren a la mancha urbana. A través del *corpus* seleccionado se construyen perspectivas–usualmente lanzadas a la periferia identitaria– de la multiplicidad de ciudades que componen la capital mexicana.

Además, pretendo demostrar cómo las figuraciones femeninas y las visiones de las autoras se posicionan en el centro territorial e ideológico de la capital mexicana. Adicionalmente, estudiaré cómo las representaciones afectan al espacio urbano e injieren sobre las individualidades metropolitanas de las mujeres porque la ciudad se vive, observa y define mediante perspectivas y experiencias subjetivas y la reflexión en torno a estas vivencias adquiere un sentido particular a través de las expresiones literarias y artísticas creadas por autoras. Sugiero que ciudadanía y personajes se reproducen entre sí, lo cual se evidencia en las múltiples lecturas de la ciudad desde un acercamiento semiótico y fenomenológico, dado que los signos urbanos posibilitan el reconocimiento de cada ciudad. En síntesis, busco comprender cómo funcionan los mecanismos de representación urbanos en el Arte y la Literatura al considerar la metrópolis como un texto.

El imaginario es forzosamente subjetivo y se compone de las percepciones ciudadanas, que muchas veces desarrollan paradojas. Una de estas contradicciones es considerada por William Alexander McClung (1984), quien afirma que la representación de las ciudades en la Literatura se compone de fuerzas que se yuxtaponen; pone como ejemplo *1984* de George Orwell, donde existe la manipulación de imágenes contrarias de un lugar ideal: una utopía política, filosófica y al mismo tiempo una arcadia, la idea mítica de armonía entre las personas en un contexto, construido o no, que reafirma las leyes naturales y los sistemas fundamentales de las relaciones (33). Lo interesante de esta propuesta es que considera el espacio urbano como una paradoja representada como tal en la Literatura. Dicho de otra manera, las contradicciones moldean la experiencia urbana desde las representaciones:

"because the dialectic is itself the usual method of utopian and anti-utopian discourse, the union of the two in literary cities encourages the reader to pursue a solution by imagining his or her own ideal city or «good place», fashioned from the more attractive elements of what the text presents" (1984: 33)¹. El acto de lectura es el que termina de moldear la paradoja de los textos al ser una labor que precisa de una carga histórica y contextual. De acuerdo con McClung, la forma en la que una cultura lee las ciudades y transmite esas lecturas a un público más amplio es un asunto pedagógico y tanto la crítica literaria como el urbanismo se beneficiarían de un enfoque contextualista que evaluará la ciudad de la ficción a la luz de su referente real (34). Tomando en cuenta lo anterior, la lectura comparativa de las representaciones de la Ciudad de México debe apuntar hacia las paradojas que se encuentran en sus representaciones y cómo éstas encuentran antecedentes míticos e históricos.

Al estudiar el referente de la Ciudad de México es importante considerar que, tal como recalca Desmond Harding (2003), para comprender una ciudad es primordial retomar los mitos que moldean la *psique* colectiva en la historia del mundo. El autor rememora el Viejo Testamento, donde la expulsión de Adán y Eva del Edén dio lugar al primer asentamiento y Caín, el arquitecto de la comunidad humana inicial, construyó una ciudad mítica con las mismas manos con las que asesinó a su hermano. Harding afirma que en nuestros tiempos, las diversas influencias y raíces comunes de la civilización occidental han edificado un panteón global de ciudades míticas (6). A lo largo de esta investigación propongo que los mitos sobre los cuales se construye la Ciudad de México –que pueden ser leídos en sus representaciones– son femeninos, marcando así distancia de las lecturas hechas

¹ "[...] la dialéctica es en sí misma el método habitual del discurso utópico y anti-utópico. La unión de ambos en las ciudades literarias anima al lector a buscar una solución imaginando su propia ciudad ideal o «buen lugar», moldeado por elementos atractivos de lo que el texto presenta" (McClung; 1984: 33)

tradicionalmente, a partir de las cuales se suelen considerar los textos literarios y la creación mítica de las grandes ciudades desde la masculinidad.

Harding plantea que en términos semánticos de legibilidad urbana, la metrópolis ha sido abierta a estudios posestructuralistas como un sistema de significación dependiente de ciertas relaciones fijas y valores compartidos para su comprensión e interpretación (9). Sumado a lo anterior, recuerda que Jacques Derrida (1989) estipula que la totalización debe quedar excluida cuando se considera que el lenguaje es finito. Por esta razón, la ficción urbana representa un paradigma de la *différance* que desafía el concepto de lo unitario, íntegro (9). Tomando esto en cuenta, considero que la urbe no es un mero asentamiento de edificios y relaciones sociales, sino un texto con múltiples lecturas, un objeto de estudio con varios acercamientos posibles. La aproximación de mi investigación es a partir de una teoría feminista donde además se debe considerar que la creación de la ciudad no se da por los urbanistas, arquitectos ni gobernantes sino que los autores son múltiples y surgen con los pasos andados, las palabras escritas: los trazos elaborados en sus representaciones serán el germen de esta tesis doctoral.

La urbe que vive debajo de nuestros pies es compleja y se nutre de identidades representadas mediante varias expresiones artísticas y literarias. A lo largo de este análisis comparativo, es mi intención demostrar que la Literatura y las Artes visuales son discursos cuya lectura se enriquece con la mitología y la historia de la ciudad, así como asentar que las representaciones de realidades marginales posicionan una multitud de identidades en la cartografía ideológica de la metrópolis.

En el "Capítulo 2: El navío de Coyolxauhqui", propongo una lectura de la Ciudad de México en la década de 1980 a partir de la obra de María Luisa Puga, Carmen Boulosa, Yolanda Andrade y Mónica Mayer en relación con el mito fundacional de la Ciudad Celeste y la figura de Coyolxauhqui. La Fotografía y Cartografía artística son disciplinas que entran en

diálogo con la Literatura para crear un mosaico de representaciones donde se trasgreden los límites físicos e ideológicos. A lo largo de este apartado, postulo que el concepto de frontera resulta maleable ante la relación de la historia con la mitología mexicana. De la misma manera, los márgenes de las vivencias subjetivas en las novelas y obras visuales son flexibles. Las narrativas, por un lado, muestran el paso de la infancia a la edad adulta en la urbe –la pérdida de la Ciudad Celeste–, por otro, las obras visuales rompen las fronteras de la representación a través de sus figuraciones, al mismo tiempo que incluyen identidades alternas dentro de sus márgenes.

Las dicotomías impuestas a la mujer urbana son fundamentales para trazar un estudio de la capital mexicana en el "Capítulo 3: Malinche y Guadalupe entre la memoria y la soledad". En éste, entablo un diálogo con estos mitos y las obras de Cristina Rivera Garza y Maya Goded, lo que me permite llevar a cabo una lectura de las realidades femeninas plasmadas en estas obras, creadas en la última década del siglo XX, para lo cual el tema del archivo resulta imperante. Complejizar dicho concepto me permite analizar las representaciones como parte de la memoria urbana y de un acervo ideológico sobre el cual se pueden trabajar los estudios de la ciudad. Retomo la Fotografía para compararla con la Literatura porque *Nadie me verá llorar* y *Plaza de la Soledad* son documentos de la memoria de sus habitantes que arrojan luz sobre condiciones femeninas que traspasan los límites de la otredad que suele ser ignorada, tales como la prostitución, el cuerpo, la locura y la sexualidad.

La lectura intertextual e intermedial que propongo en esta investigación relaciona la memoria urbana, los mitos femeninos y el espacio de la capital. En el "Capítulo 4: el llanto de Cihuacóatl", analizo dos representaciones pertenecientes a la primera década del siglo XXI de la Ciudad de México que se suscriben al campo literario y al Arte Acción o *Performance*. Para la lectura de la novela de Guadalupe Nettel y la pieza de Katnira Bello, considero dos

conceptos elementales: *desdoblamiento* y *flâneuse*. El primero me permite comprender las diferentes urbes que nacen una de la otra, que se duplican. El segundo hace referencia a la mujer que anda por la ciudad y propongo que Cihuacóatl –después conocida como la Llorona– es la primera *flâneuse* de la Ciudad de México, al transitarla libremente a través del tiempo infundiendo temor y no siendo presa del miedo. En este análisis, me propongo hilvanar espacios e identidades furtivas que tienen en común la representación del Metro de la Ciudad de México –territorio subterráneo– donde se despliegan las historias de los personajes de Nettel y la acción de Bello.

Considero, a lo largo de esta tesis, múltiples representaciones de la Ciudad de México donde se idean vivencias desde la periferia ideológica: como la infancia, la feminidad, la locura y la prostitución. El territorio de donde se desprenden las figuraciones que conforman el *corpus* tiene una historia que no puede separarse del pasado mítico que da luz a las figuras de Coyolxauhqui, Malinche, Guadalupe y Cihuacóatl, por lo que la capital mexicana, es una ciudad que puede trazar su genealogía mítica hacia las diosas madres.

En síntesis, propongo un acercamiento al significado de ciudad y a la textualidad del espacio urbano a través de la lectura de sus signos míticos femeninos cuya consideración enriquece la lectura de creaciones artísticas y literarias: la ciudad es un texto que debe ser leído mediante estos referentes. Jezreel Salazar (2006) analiza la obra de Monsiváis considerando la metrópolis como un texto y reflexiona sobre la escritura urbana y cómo ésta complementa al referente representado:

La escritura deja huellas sobre la hoja blanca, es un testimonio en contra del olvido y el tiempo fugaz, pero también consiste en una especulación en torno al espacio: todo libro es un laberinto que debe ser descifrado. En ese sentido, la ciudad y la escritura mantienen un vínculo perdurable. Ambas significan, expresan sentidos, claves, quieren decir. Luis Britto García afirma que «la urbe cumple exactamente las mismas funciones que atribuimos al lenguaje. Al igual que el saludo, desempeña la función 'fática': nos pone en contacto, nos obliga mutuamente a reconocer nuestra existencia». En efecto, escribir y habitar una ciudad son experiencias de la alteridad: en el lenguaje de la urbe sus habitantes pueden aprender a reconocerse y a concebirse como otros. Por ello, la ciudad es tan importante para pensar la

Literatura. Se ha convertido en condición esencial y necesaria de la ficción moderna.

Constituye un territorio privilegiado sobre el que giran los debates, los deseos y los miedos cotidianos. A partir de ella, se construyen modelos culturales y proyectos estéticos. Y en torno a su existencia se organiza el sentido de la escritura. De ahí que la ciudad pueda ser leída como un texto. Es un lenguaje, un medio de comunicación, un sistema de signos, un discurso que se construye todos los días. (16)

Salazar concibe la Literatura como un discurso simbólico donde se atestigua una historia contraria creada por los medios masivos o el planteamiento oficial, estableciendo versiones desde el imaginario donde quizá se encuentren soluciones a dilemas que no tienen respuesta en la realidad: “En suma, la Literatura funciona como anticipación de otro mundo posible, un discurso que busca restituir la ligazón de ese «montón de palabras rotas» que es la ciudad que a diario habitamos” (17-18).

La escritura urbana entra en diálogo directo con el espacio de la ciudad, por lo que artistas visuales y escritores reproducen la metrópolis partiendo de un marco preestablecido, determinado por las vivencias que atribuyen significado a los símbolos ciudadanos. Dicho de otra manera, las representaciones decodifican las marcas significativas que acotan el imaginario para plasmarlas en la representación. Salazar reitera que:

La escritura urbana remite a la ciudad real en un implícito reconocimiento de que existe un mundo más allá del texto. No obstante, la ciudad literaria no constituye solamente una representación de la ciudad real. Propone a su vez imaginarios distintos en los que se cruza el afán reformista, la fantasía modernizadora, el desencanto anticipado. La ciudad literaria es una forma de la imaginación a partir de la realidad. La literatura configura ciudades imaginarias; es un espacio donde ese otro espacio (la ciudad) adquiere forma: la ciudad como escritura, el texto urbano como tema literario (2006:16).

Comienzo mi recorrido comparativo de la Ciudad de México considerando un estudio en diversos niveles: espacial, ideológico e identitario. La labor artística y literaria es una herramienta para comprender la ciudad y leerla como un sistema social complejo, dado que las representaciones son un mapa que orienta el paso por la urbe en la cual habitantes y lectores se aventuran. Asimismo, el texto ciudadano es un espacio en el cual las autoras exploran su propia identidad y la refuerzan a través de la apropiación de los espacios

públicos y privados: cada una de las figuraciones que toman a la ciudad como referente buscan reconocimiento dentro de la urbe.

1.2. Consideraciones previas: el imaginario transformado

1.2.1. Mujeres en el canon artístico y literario

A lo largo de esta investigación, propongo analizar la Ciudad de México tomando en cuenta las identidades femeninas que la construyen. La escritura y creaciones artísticas elaboradas por mujeres suelen ser lanzadas al margen –lo cual no es novedad– y es sólo a partir del siglo pasado que se recuperan sus obras para ser adoptadas como parte del canon literario.

La ruptura de marcos, entonces, no se encuentra limitada a la creación del Arte y la Literatura, sino que debe establecerse de forma académica, tal como lo proponen Karen Cordero e Inda Sáenz (2007), quienes estipulan que las crítica feminista ha sido ignorada por las escuelas de arte mexicanas, a pesar de que en otros ámbitos, como el literario e histórico, las reflexiones en torno a la teoría feminista se encuentran más desarrolladas:

Por un lado, hay un reducido número de artistas que realiza crítica feminista a partir de sus obras, subvirtiendo los cánones de representación y cuestionando su propia experiencia; por el otro, el hecho de que sólo unas cuantas críticas y académicas cuenten con herramientas teóricas y críticas desde el feminismo, da por resultado la falta de una recepción adecuada de esta producción. En general, encontramos que, tanto en el ámbito de la historia y la crítica como en el de la creación artística, se recibe con cierta sospecha cualquier alusión al feminismo, y se desconoce o se conoce muy parcialmente la nutrida producción académica y artística desatada por el feminismo y los estudios de género en otros países [...] (5)

Establezco un análisis de las representaciones de la Ciudad de México a partir de la perspectiva feminista porque –tal como proponen Cordero y Sáenz– hacerlo tiene la intención de modificar la organización canónica de los lugares de producción y difusión del Arte (7). Considero que lo mismo ocurre con la Literatura: a pesar de que las escritoras de las novelas seleccionadas para el *corpus* –María Luisa Puga, Carmen Boullosa, Cristina Rivera Garza y Guadalupe Nettel– son reconocidas y acreedoras a premios literarios, los personajes que protagonizan las narrativas crean un nuevo archivo del imaginario con el cual se lee la urbe, al "poner en tela de juicio asuntos relacionados, como el vínculo entre las jerarquías de género sexual y las jerarquías de arte y artesanía, o el manejo del erotismo y el deseo en el

arte de maneras que toman en cuenta una diversidad de experiencias e identidades sexuales" (7). Sumado a lo anterior, me parece imperante aclarar que:

Es fundamental reconocer que el feminismo no es —como todavía asumen algunos críticos poco informados en México— un dogma ni una teoría homogénea, sino una forma de ver y analizar el mundo tomando en cuenta la primacía de las relaciones de género como relaciones de poder, que estructuran tanto aspectos «objetivos» como «subjetivos» de la realidad social y cultural, así como la conciencia y la vivencia corporal y psicológica. (7)

Vale la pena especificar que no pretendo demostrar que las obras analizadas en esta tesis son creadas con una intención feminista —lo cual implicaría confundir el arte creado por mujeres con Arte Feminista. Mi intención es realizar un planteamiento con una mirada crítica feminista porque:

La mayoría de las artistas cuyo trabajo maneja contenidos que podrían leerse como feministas, niegan ser feministas, por miedo a que su obra sea rechazada de antemano, por asociación con estereotipos de dogmatismo, odio al sexo masculino, etcétera. El resultado de esto, desgraciadamente, es que aquellos aspectos de su obra que abordan críticamente la experiencia de género, quedan fuera del campo de interpretación, por falta de elementos analíticos para abordar estos aspectos. (9)

Para lo anterior, resulta imprescindible retomar a Linda Nochlin (2007), cuyo texto "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?" realiza este cuestionamiento fundamental. La autora no niega la presencia de las mujeres artistas en la historia, mas sí su posicionamiento dentro del canon, que es y siempre ha sido predominantemente masculino: "En el campo de la historia del arte, el punto de vista del hombre blanco occidental, inconscientemente aceptado como el punto de vista del historiador del arte, puede resultar y resulta de hecho, inadecuado no solamente al considerar cuestiones morales y éticas o por su elitismo, sino por razones únicamente intelectuales" (17).

Nochlin dilucida explicaciones para el cuestionamiento planteado y considera que detrás de la invisibilización de las mujeres artistas se encuentra un aparato ideológico que ha sido fomentado por las instituciones a lo largo de la historia así como "la visión de la realidad que imponen a los seres humanos que forman parte de ellas" (23). En otras palabras, la creación artística no queda excluida del contexto en el cual se encuentra porque las obras

"ocurren en una situación social, son elementos integrantes de esta estructura social y están mediados y determinados por instituciones sociales específicas y definidas, sean éstas academias de arte, sistemas de patrocinio, mitología de un creador divino, el artista como el hombre o proscrito social" (28).

La autora encuentra una diferencia entre la creación literaria y la artística, al considerar que en el primer ámbito las mujeres han sido capaces de participar en términos competitivos con los hombres. Lo anterior se explica con el desarrollo de capacidades técnicas necesarias para la creación de una obra artística:

Cualquiera, hasta una mujer, tiene que aprender el idioma, puede aprender a leer y escribir sus experiencias personales en la intimidad de su propia recámara. Naturalmente, esto simplifica en mucho las verdaderas dificultades y complejidades inherentes a la creación de una buena o gran literatura, ya sea creada por un hombre o por una mujer, pero aun así, da indicios en cuanto a la posibilidad de la existencia de una Emily Brönte o una Emily Dickinson y de la falta de sus contrapartes, por lo menos hasta muy recientemente, en las artes visuales. (32-33)

Janet Wolff (2007), por su parte, traza una historia del arte y crítica feminista al comparar y contrastar estas actividades dentro de los marcos del modernismo y posmodernismo: el primero, de acuerdo con la autora, aunque vanguardista, siempre dejó del lado a las mujeres mientras que "las estrategias particulares de las prácticas artísticas posmodernas son consideradas como intervenciones potencialmente críticas y radicales en lo que es aún predominantemente una cultura patriarcal" (96).

Griselda Pollock (2007) plantea que a partir de la década de los setenta surgió la necesidad de incorporar a las mujeres al canon de la Historia del Arte (141), y a pesar de esto "la Tradición sigue siendo la tradición con las mujeres dentro de sus propios y especiales compartimentos separados, o sumadas como suplementos convencionalmente correctos. En el Relato del Arte las mujeres artistas son un oxímoron, una adición incomprensible [...]" (142). La lectura de Pollock me permite afirmar que una crítica feminista no se puede dar con la simple recuperación histórica de las creaciones de mujeres a partir de reducir el canon a lo meramente masculino. Es decir, propongo un análisis que vaya más allá

de postular la autoría femenina desde la misma dicotomía que las ha dejado fuera al etiquetarlas como "no hombres", lo cual significaría definir la perspectiva feminista a partir, nuevamente, de lo masculino. Para la autora, existen tres posicionamientos posibles en la crítica feminista, siendo el primero:

Políticamente, el canon está «en lo masculino», así como culturalmente es «de lo masculino». Esta afirmación de ningún modo demerita el trabajo vitalmente importante que se ha realizado al producir la investigación, documentación y análisis de mujeres artistas en antologías, monografías y estudios generales. Los términos de la tradición selectiva hacen de la revisión completa del rechazo de las artistas un proyecto imposible dado que tal revisión no confronta los términos que crearon dicho rechazo. Así, después de más de veinte años de trabajo feminista rectificando los huecos en el archivo, aún enfrentamos la pregunta: ¿cómo podemos hacer del trabajo cultural de las mujeres una presencia efectiva en el discurso cultural que cambia tanto el orden del discurso como la jerarquía del género en un solo movimiento deconstructivo? (143)

La segunda postura implica una subordinación al canon que "relativiza a todas las mujeres de acuerdo con su lugar en las estructuraciones contradictorias del poder —raza, género, clase y sexualidad. Opera afuera, o en los márgenes, una voz de la diferencia absoluta de la mujer, valorando la esfera femenina" (143). Mientras que la tercera considera al canon como una estrategia por medio de la cual se generan discursos relacionados con el poder:

[...] esta tercera estrategia supera el sexismo y su inmediata inversión nombrando las estructuras que incluyen tanto a hombres como a mujeres porque producen masculinidad y femineidad relativamente, suprimiendo, en el mismo movimiento, la complejidad de las sexualidades que desafían a este modelo de sexo y género. La interrupción feminista de la división (hetero)sexual naturalizada identifica las estructuras de diferencia sobre las que el canon se erige examinando sus mecanismos para sostener únicamente esa diferencia —la mujer como Otro, sexo, carencia, metáfora, signo, etcétera. (146)

Pollock concluye que es un sinsentido agregar mujeres al canon, sin embargo, resulta imperante releer dicho canon, deconstruirlo y mantener bajo vigilancia su actual construcción, así como "cuestionar las inscripciones de femineidad en la obra de artistas viviendo y trabajando bajo el signo de la Mujer, que se formaron en femineidades histórica y culturalmente específicas" (156).

La Literatura escrita por mujeres –tal como lo afirma Nochlin– no tiene la misma relación con el canon que las creaciones artísticas. Robin Truth Goodman (2015) establece un vínculo entre las elaboraciones feministas y el desarrollo de teorías feministas desde el siglo XVIII. La autora menciona para este análisis a Virginia Woolf, Simone de Beauvoir y Toni Morrison, escritoras de diferentes contextos que han reflexionado sobre el acto de la escritura desde una perspectiva femenina y feminista. Goodman afirma que ellas tienen la habilidad para familiarizarse con identidades que no pertenecen a la normatividad (2), por lo que sus narraciones permiten el desarrollo de las posiciones feministas, incluida la crítica:

The literary frames feminist critique as the opening to a difference, a creative resistance. It de-solidifies the real, separating the claims of empiricism from the objects that it describes. For this – for the possibility of envisioning alternative social relations, outside of the dominant common sense – feminist theory needs literature, and feminist literature gives rise to feminist theory. Feminism blurs the difference between rational argument and literary form, as narrative and poetics invade critical articulations, while theory itself breaks through from within, disrupting conventions and genres of the literary. The «apartness» or «distortions» of the literary show, first, feminist alienation from the world; second, how descriptions of the real disjoin from subjective experience; and third, how that alienation is necessary for the construction of a transformed imaginary. (3)²

Ellen Rooney (2006) plantea que cualquier acción de resistencia al patriarcado requiere un recuento de los defectos de la masculinidad, una discrepancia de aquello que busca dominar lo femenino. Así, al exponer la mirada masculina de las narrativas femeninas, aparecen estereotipos de mujeres dentro de las historias, por lo que develar la narrativa patriarcal de lo femenino es necesario para toda agitación feminista. La autora plantea, además, que el feminismo siempre implica una reescritura de las femineidades y de las categorías que definen lo que significa ser mujer (73). Rooney asegura que los primeros gestos de crítica literaria feminista aparecieron en la década de los setenta y desde entonces se han convertido en un componente importante de los estudios literarios, por lo que parece

² "Lo literario enmarca a la crítica feminista como la apertura a una diferencia, una resistencia creativa. Des-solidifica lo real, separando las afirmaciones de empirismo de los objetos que describe. Para esto –para la posibilidad de imaginar relaciones sociales alternativas, fuera del sentido común dominante– la teoría feminista necesita literatura, y la literatura feminista da origen a la teoría feminista. El feminismo difumina la diferencia entre el argumento racional y la forma literaria, mientras que la narrativa y la poética invaden articulaciones críticas. La propia teoría se abre paso desde dentro, rompiendo las convenciones y los géneros de lo literario. El "alejamiento" o "distorsiones" del espectáculo literario, primero, la alienación feminista del mundo; segundo, cómo las descripciones de lo real se separan de la experiencia subjetiva; y tercero, cómo esa alienación es necesaria para la construcción de un imaginario transformado" (3).

difícil, en el siglo XXI, recordar la resistencia a la crítica feminista hace más de treinta años. El surgimiento de los estudios literarios feministas fue percibido como político debido a que la hostilidad generada fue claramente política (78) y la autora incluso hace referencia a la forma en la que Harold Bloom llamó a la crítica feminista: *the literature of women's liberation*. Además, existieron grupos polémicos que en la academia estadounidense llamaron a la crítica feminista *victimization studies*.

Judith Butler (1999), en *Gender Trouble*, texto fundamental de la teoría *queer*, critica los supuestos heterosexuales persistentes en la teoría literaria feminista. La académica cuestiona la visión que restringe los conceptos de género, así como las diferentes nociones de feminidad y masculinidad (vii). Para Butler, el feminismo debe evitar la idealización de ciertas expresiones de género y concentrarse en producir nuevas formas en las que dicho concepto puede descubrir diferentes pensamientos, ya que las limitaciones con las cuales se suele ceñir la teoría parten de supuestos violentos. Todo texto, entonces, contiene un discurso capaz de legitimar o deslegitimar a las minorías, por lo que los escritos que parten de éstas deben ser ponderados y las concepciones binarias de género confrontadas como tales (viii).

Butler establece que la representación funciona como un término que opera necesariamente dentro de un proceso político, buscando extender la visibilidad y legitimar a las mujeres como sujetos políticos. Asimismo, es una función normativa del lenguaje que puede revelar o distorsionar lo que se asume acerca de la categoría *mujer*. Para la teoría feminista, el desarrollo del lenguaje que representa a las mujeres es necesario para adquirir visibilidad política, lo cual es primordial para cambiar las condiciones culturales en las que se encuentran las mujeres, cuyas vidas han sido representadas incorrectamente o no figuradas en lo absoluto.

El propio tema de *mujer* ya no es concebido en términos estables porque existe una gran cantidad de material político y lingüístico que cuestiona dichas representaciones. (4) Lo cierto es que la mujer, como artista y autora, debe ser considerada como un sujeto con agencia y, a lo largo de esta tesis, propongo que lo mismo sucede con las lectoras de las representaciones y la propia Ciudad de México.

Susan Winnett (1990) establece un paralelismo entre el acto sexual y la lectoescritura de ficción. Esta analogía plantea que el encuentro de la mujer con el texto –tanto como autora como lectora– ha sido determinado por situaciones que nada tienen que ver con el placer femenino (507) porque la narratología masculina conceptualiza la dinámica en términos de experiencia corporal en cuestiones de representación de lo masculino (508). A lo largo de esta tesis, la corporalidad se plantea en términos de trasgresión de fronteras y márgenes femeninos relacionados con el andar urbano plasmado en las representaciones.

Nancy Armstrong (2006), por su parte, plantea el concepto de leer *novelísticamente*, proceso que significa cierta identificación lectora con una falta de protagonista de la narrativa que a lo largo de la ficción es llenada. La teoría literaria feminista planteó un cambio en la forma en la que se lee novelísticamente al considerar a las protagonistas femeninas además de sus contrapartes masculinas. Durante la década de los ochenta, esta forma de leer logró que se imaginara una relación distinta entre el individuo lector y el protagonista (99). En este sentido, esta investigación plantea la importancia de mirar la ciudad desde los ojos de las protagonistas plasmadas en las diferentes representaciones.

Gill Plain y Susan Sellers (2007) aseguran que es posible trazar la evolución de la crítica feminista desde mediados de los sesenta hasta inicios de los noventa. El concepto surge como un revuelta en contra del androcentrismo que dominó los estudios literarios. En una última instancia, la teoría feminista consideró necesario problematizar los supuestos de

género, raza, clase y sexualidad. Desde la segunda ola feminista la práctica crítica se ha asumido como una postura política, por lo cual este discurso resultó confrontacional (102).

Mary Eagleton (2007), por su parte, establece que paradójicamente, algunas feministas marginalizan a las autoras tanto como los hombres más misóginos y no representan la visión de las escritoras al realizar una crítica que también parte del androcentrismo (120). Dado lo anterior, en esta tesis no pretendo definir lo femenino a partir de lo "no-masculino", sino como una suma de identidades complejas que deben admitir las variantes dentro de la crítica literaria donde se incluyen las posiciones de las autoras, las representaciones, el territorio explorado y la mirada lectora.

En resumen, el *corpus* que incluyo en esta investigación se compone de artistas y escritoras que posicionan identidades femeninas dentro de los márgenes ideológicos de la Ciudad de México. No todas ellas crean su obra con una intención feminista ni se reconocen como tales. Sin embargo, las representaciones creadas en el espacio ciudadano me permiten realizar un análisis feminista. Las novelas y obras artísticas que analizo forman parte esencial del archivo con el cual se debe construir la memoria de la capital mexicana porque a partir de ellas se logra una reflexión que aporta claves para las teorías feministas que buscan comprender la realidad de la mujer urbana mexicana.

1.2.2. Femideidades: su cuerpo, nuestra ciudad

Seleccioné obras de artistas y escritoras mexicanas para el *corpus* de esta investigación, por lo que propongo un enfoque feminista que posicione las vivencias de mujeres de la Ciudad de México en el foco de las representaciones artísticas y literarias. Además, los mitos fundacionales que caminan paralelamente a la historia de la urbe me ayudan a trazar un análisis que posiciona la imagen –sumada a las visiones– de las ciudadanas.

La mujer que cuestiona el poder y el orden patriarcal de la urbe modifica la lectura de la Ciudad de México. Esta mirada suele ser lanzada a la periferia por considerarse peligrosa, por lo que vale la pena recordar el mito de Medusa, cuyos ojos petrifican a quien se encuentre con ellos de forma directa. Ella, diosa de la fertilidad –tal como queda constatado con la cabellera de serpientes– es decapitada por Perseo. A lo largo de esta tesis, invierto la mirada y considero a deidades prehispánicas que también portan víboras como símbolo de fertilidad, de lo femenino: Coyolxauhqui, Coatlicue, –diosa madre, Tonantzin y posteriormente, la Virgen de Guadalupe– y la Llorona – Cihuacóatl, en quien algunos ven un palimpsesto de Malinche. Son mitos sobre los cuales se cimientan las ideologías que permiten una lectura amplia de la capital.

Gloria Anzaldúa (2005) rememora en un ensayo cómo vivió los atentados del 11 de septiembre del 2001 en Estados Unidos y al hablar de la forma de sanar, remite a la diosa azteca de la luna:

The Coyolxauhqui imperative is to heal and achieve integration. When fragmentations occur [...] Coyolxauhqui is my symbol for the necessary process of dismemberment and fragmentation, of seeing that self or the situations you're embroiled in differently. It is also a symbol for reconstruction and reframing, one that

allows for putting pieces together in a new way. The Coyolxauhqui imperative is an ongoing process of making and unmaking [...] (121)³

Coyolxauhqui es la diosa fragmentada cuyas piezas se reúnen en un monolito y su referente, la luna, se vuelve un todo completo una vez al mes. Pienso que esta deidad es la madre fundacional de la Ciudad de México, no sólo por su lucha contra el poder solar y su papel en la instauración mítica de Tenochtitlán, sino porque su propio cuerpo es, por un lado, el lago sobre el cual se fincó la capital mexicana y por otro, símbolo de la ciudad quebrantada física e ideológicamente, que a pesar de todas las rupturas, se mantiene en pie, como una embarcación que se niega a encallar.

Lo anterior me permite establecer un símil del cuerpo de Coyolxauhqui con la paradoja del barco de Teseo, parábola filosófica que ha sido discutida por siglos. Thomas Hobbes escribe *Elementorum philosophiae sectio prima De corpore* en 1658, donde retoma un problema lógico –discutido ya por Platón– sobre la permanencia. Para este planteamiento, se utiliza la narrativa de Teseo y su navío. El rey y mítico fundador de Atenas fue capitán de un barco a partir del cual se desarrolla la paradoja: si los tablonés del navío son reemplazados poco a poco con el paso del tiempo, ¿es el mismo barco que navegó el líder desde un inicio? Para algunos, la respuesta es no, porque eventualmente nada se conserva del original. Para otros, seguirá siendo siempre el mismo barco, ya que su esencia se mantiene a pesar de las reparaciones eventuales e incluso tiene el mismo nombre. ¿Cuál es la respuesta cuando se habla de un cuerpo humano? O, llevando esta discusión filosófica hacia el tema que me compete, ¿qué pasa con una ciudad?

Peter Daniel Smith (2012) tiene en cuenta que las ciudades guardan marcas de vidas pasadas. Retoma la idea de Ivan Chetchevlov, quien afirma que las urbes tienen una esencia

³ "El imperativo de Coyolxauhqui es curar y lograr la integración. Cuando se producen fragmentaciones [...] Coyolxauhqui es mi símbolo para el proceso necesario de desmembramiento y fragmentación, de ver ese yo o las situaciones en las que está involucrado de manera diferente. También es un símbolo para la reconstrucción y el reencuadre, uno que permite unir las piezas de una manera nueva. El imperativo de Coyolxauhqui es un proceso continuo de hacer y deshacer" (121)

geológica donde es imposible caminar sin encontrarse con fantasmas: “Cities are rich storehouses of human history. Even the structure of a new city hacks back to earlier urbanisms and age-old dreams of a shining city on a hill. Amidst constant change and flux, there is profound continuity” (12)⁴. El autor observa este fenómeno en varias ciudades, como en Eridú –la primera urbe creada en el mundo de acuerdo con los historiadores– que se encuentra en lo que hoy en día es Iraq con el nombre actual de Tell Abu Shahrain. Lo que queda de esta gran metrópolis son sólo escombros. En las urbes donde se construía con ladrillo de barro, cuando las casas eran dilapidadas, las nuevas habitaciones se cimentaban encima de los restos, lo cual provocaba que el propio suelo se elevara (29). Además, Smith rememora las ciudades chinas antiguas, que por cuatro mil años fueron amuralladas. Las urbes imperiales representaban el microcosmos del reino celeste, por lo cual reiteraban sus creencias cosmológicas en la construcción de la ciudad, como el creer que el universo era cuadrado. Los cálculos esotéricos causaron el traslado de ciudades enteras aunque tuvieran tan sólo unos años de haber sido fundadas (2012: 37). A lo anterior, me parece pertinente agregar la construcción del Templo Mayor en Tenochtitlán, que se edificó construyendo uno sobre otro mientras el anterior se hundía y así, hoy en día, los arqueólogos analizan los estratos que marcan el tiempo de la cultura que creó el enorme adoratorio. A éste, se le sumaron otras edificaciones con la llegada de los españoles que cubren gran parte de lo construido por los mexicas, pero que con diversas excavaciones arqueológicas han salido al paisaje metropolitano después de siglos en la oscuridad.

¿Son todas estas las mismas ciudades? Hobbes, al ponderar en torno al navío de Teseo, se pregunta si un hombre es el mismo cuando envejece o si, en efecto, una ciudad es la misma con el paso del tiempo. Para esto, se debe considerar la individualidad y la unidad

⁴ “Las ciudades son almacenes ricos de la historia humana. Incluso la estructura de una nueva ciudad se remonta a urbanismos anteriores y viejos sueños de una ciudad brillante en una colina. En medio del constante cambio y flujo, hay una profunda continuidad” (Smith; 2012: xii)

de la materia. Rememora a los sofistas, quienes discutieron sobre este cuestionamiento planteando la imposibilidad de que un cuerpo exista dos veces al mismo tiempo. Por ejemplo, si alguien guarda los tablones que se reemplazan del barco para construir una segunda nave, ¿cuál sería el verdadero barco de Teseo? Para lo anterior, el filósofo inglés considera al nombre como un elemento clave de la identidad. La Ciudad de México es un territorio con diversas denominaciones a lo largo de su historia: Tenochtitlán, Ciudad de los Palacios, Distrito Federal y CDMX, por lo que –de acuerdo con Hobbes– no sería la misma ciudad.

Considero que a pesar de los cambios de nombre, la Ciudad de México es el mismo navío sobre el cual se lanzó el corazón de Copil –mito fundacional que explicaré en el primer capítulo. Desde una perspectiva presente y horizontal, los núcleos urbanos –barrios– que se han sumado desde su fundación son llamados "Ciudad de México", como hoy en día sucede con la periferia del Estado de México. En otras palabras, añadimos tablones al navío urbano sin modificar su denominación en el habla cotidiana de la ciudadanía.

Al analizar la ciudad verticalmente, también concluyo que es la misma urbe porque cada nueva capital mexicana está hecha con fragmentos del pasado, por ejemplo, las edificaciones coloniales usaron material de los templos aztecas, en cuyo caso los tablones del navío no se han descartado sino reposicionado: a la suma de estas construcciones pasadas y presentes le llamamos Ciudad de México.

Por esto, las figuraciones artísticas y literarias son piezas del navío urbano que permiten leer a la Ciudad de México como un elemento continuo temporal a pesar de sus mutaciones. Considerar la urbe como una constante a pesar de los cambios que sufre requiere retomar estudios semióticos antes mencionados. Kevin Lynch (1960) explica la lectura de las imágenes citadinas y cómo ciertos íconos son fundamentales para su identidad:

An environmental image may be analyzed into three components: identity, structure, and meaning. It is useful to abstract these for analysis, if it is remembered that in reality they always appear together. A workable image requires first the identification of an object, which implies its distinction from other things, its recognition as a separable entity. This is called identity, not in the sense of equality with something

else, but with the meaning of individuality or oneness. Second, the image must include the spatial or pattern relation of the object to the observer and to other objects. Finally, this object must have some meaning for the observer, whether practical or emotional. Meaning is also a relation, but quite a different one from spatial or pattern recognition. (8)⁵

Existen hitos urbanos que permiten su reconocimiento en las representaciones y otorgan una identidad que prevalece con el paso del tiempo a pesar de los cambios sufridos por el navío urbano en sus reconstrucciones. Aquí radica una de las características más importantes del Arte y la Literatura y es que en estas representaciones se conserva el imaginario de un momento determinado. Cito nuevamente a Jezreel Salazar (2006), quien considera que:

Por principio, la Literatura que gira en torno a la ciudad hace evidente el conflicto entre la urbe y los procesos destructivos que la acosan. Según Ángel Rama, cuando «la ciudad real cambia, se destruye y se reconstruye sobre nuevas proposiciones, la ciudad letrada encuentra una coyuntura favorable para absorberla en la escritura». Al hacerlo, quienes han descrito a la ciudad y le han dado permanencia en la Literatura, de algún modo han reinventado su pasado y delineado una ciudad futura, un espacio posible. (31)

La ciudad es, entonces, un barco que navega por el tiempo sustituyendo sus partes físicas sin que su identidad se desvanezca porque a través de las representaciones puede guardar esas piezas en una *segunda memoria* –término acuñado por Roland Barthes (2003) en *El grado cero de la escritura*– que se crea con los textos literarios y las obras artísticas. Las representaciones guían las lecturas y reconocen los elementos que otorgan constancia a la metrópolis, conservando las miradas como si éstas fueran los tablonés del navío que se sustituyen poco a poco.

El espacio urbano es un cuerpo que se arma a través de múltiples significados. Wolfgang Iser (1993) afirma que las formas de la representación pueden ser narrativas,

⁵ “Una imagen ambiental puede analizarse en tres componentes: identidad, estructura y significado. Es útil abstraer estos análisis si se recuerda que en realidad siempre aparecen juntos. Una imagen viable requiere primero la identificación de un objeto, lo cual implica distinción de otras cosas y reconocimiento como una entidad independiente. Esto se llama identidad, no en el sentido de la igualdad con otra cosa, sino con el significado de la individualidad o la unidad. En segundo lugar, la imagen debe incluir la relación espacial o patrón del objeto con el observador y con otros objetos. Finalmente, este objeto debe tener algún significado para el observador, ya sea práctico o emocional. El significado es también una relación, pero muy diferente del reconocimiento espacial o patrón” (8)

secuencias de imágenes, repeticiones, contrastes de sonido o cualquier estructura literaria que ayude a liberar el acto performático⁶. Las imágenes del mundo y los sistemas de pensamiento surgen como un medio para hacer frente a aquello que en un inicio escapa a nuestra comprensión, sin embargo, nunca podremos asir todas las eventualidades de tal representación (212).

Las obras que analizo en esta investigación representan a la Ciudad de México como un espacio que puede ser leído a partir de su existencia mitológica e histórica. El referente, que es el espacio urbano, no escapa de su pasado prehispánico. Así como los edificios de la ciudad se encuentran contruidos sobre y con la gran Tenochtitlán, las obras artísticas y literarias toman piezas clave de la mitología e historia.

La Ciudad de México –retomo a Daniel Smith– es prototipo de un almacén histórico porque cada ciudad se finca sobre la anterior y la intenta dejar en el olvido sin lograrlo del todo. De tal forma que en 1790, mientras se realizaban trabajos de empedrado, la capital de la Nueva España se topó con viejos dioses representados en la Piedra del Sol y la escultura de Coatlicue. La primera se conservó como modelo de la cultura azteca, a partir de la cual se construyeron raíces ideológicas; la otra, la figura de la madre, fue inhumada nuevamente. En esa ocasión, Tenochtitlán, fundada en 1325, se asomó después de un sepulcro de siglos y no sería la última vez que el pasado se colaría irremediamente en el presente urbano: Coyolxauhqui –junto con su dos veces enterrada madre– encontró, ya en el siglo XX, un lugar en el asfalto contemporáneo de la metrópolis. Basta caminar por el centro de la ciudad para tropezar con las piezas históricas que hacen de esta capital un rompecabezas único, colmado de identidades.

⁶ Para Iser, la representación no es equivalente a la mimesis; sino que debe ser observada como un *performance*, una acción de interpretar que permite decodificar las otras estructuras del texto. Este acto *performático* comienza en la estructura de la duplicación de la ficcionalidad, producida por los actos de ficcionalización en el texto literario.

La Ciudad de México se construye con las ruinas de sus antecesoras de forma constante. Asimismo, conserva hitos que facilitan su lectura como Tenochtitlan, la capital de la Nueva España, el Distrito Federal y la antigua, pero recientemente legitimada etiqueta Ciudad de México: cada una de estas nomenclaturas es la representación de un tablón que es reemplazado en este navío urbano.

Pareciera que las ciudades que forman la Ciudad de México sólo pueden surgir de la fragmentación: la urbe que en nivel mitológico se funda con la ruptura de Coyolxauhqui, pero que históricamente está marcada por la llegada de las tribus aztecas, irrumpió en el lago para sobrevivir; en un nivel histórico, la capital colonial se edificó sobre la destrucción de una ciudad cuyas piezas se reacomodaron como si fueran el barco de Teseo para dar luz a nueva vida citadina: cinco siglos después, la destrucción y reconstrucción de la Ciudad de México continúa dándole forma a una embarcación urbana que cada vez se parece menos a la primogénita: de alguna manera, es aquel cuerpo de la diosa lunar en constante caída y fragmentación. La capital mexicana, más que un navío griego, es la diosa selene que se rompe y se vuelve a unir para ser representada en un monolito. En palabras de Gonzalo Celorio:

A partir de que Hernán Cortés puso sitio y destruyó la Gran Tenochtitlan, la Ciudad de México hizo suyo, sin saberlo, el mito de Coyolxauhqui, la que se pinta de cascabeles las mejillas, quien fue precipitada desde la cúspide del templo por su hermano Huitzilopochtli, el joven guerrero, el que obra arriba, y yace desmembrada, rota, al pie de las alfardas del teocali. No deja de ser atterradoramente significativo que el gigantesco monolito del Templo Mayor que sobrevivió la devastación de las huestes cortesianas sea, paradójicamente, la imagen misma de la destrucción, como si nuestra única permanencia fuera la de nuestro incesante aniquilamiento. (1996: Cap.1)

Por lo anterior, considero que la capital de México existe a través de las imágenes literarias y artísticas concebidas desde existencias individuales, donde cada mirada es un trazo del cuerpo urbano que se ancla en concepciones mitológicas e históricas. Dichas

representaciones se complementan entre sí como un caleidoscopio que muta con la mirada, y cobran sentido al crearse vínculos entre ellas.

Analizaré las obras del *corpus* como piezas que añaden la visión femenina a la lectura de la Ciudad de México, cuya construcción siempre ha estado posicionada desde una ideología patriarcal. Las mujeres reclaman este espacio al reconstruir la forma en la que se representan los textos e imágenes. Sus obras son piezas que se unen al cuerpo de la capital mexicana que rememoran la ruptura de Coyolxauhqui.

Capítulo 2: El navío de Coyolxauhqui

– ¿Tú crees que exista un lugar casi igual a este pero sin sus desventajas– me pregunta, –Sí existe– contesta David– Es esta misma ciudad, pero cuando éramos niños.

Fabrizio Mejía Madrid, *Hombre al agua*

La Ciudad de México es un espacio construido sobre la memoria del lago en el cual se fundó, los templos que reposan debajo de la ciudad colonial y moderna, las construcciones cuyas piedras han formado parte de distintas visiones arquitectónicas, la historia que se escribe y se reescribe sobre el territorio en el cual yacen las ciudades verticales y horizontales que hoy nombramos Ciudad de México.

La capital mexicana, como postulo en el presente capítulo, se cimienta tanto en vivencias de las autoras, como en el mito fundacional de Coyolxauhqui y su Ciudad Celeste, por lo que las imágenes y textos analizados permiten el reconocimiento de una metrópolis que se levanta sobre las narrativas de sus habitantes, así como de aquéllos que la observan y la plasman en novelas y piezas artísticas.

Peter Preston (1994) plantea que la ciudad siempre ha sido un símbolo literario importante, y las formas en las que una cultura escribe sobre las ciudades facilitan la comprensión de los miedos y aspiraciones de esa civilización (2), por ello, en este apartado exploraré los límites que separan la historia y la mitología de la Ciudad de México y cómo en ocasiones los márgenes de estas narrativas se difuminan. La capital mexicana se construye ideológica y espacialmente en diversos niveles porque el diálogo entre la Literatura, lo visual y el territorio arroja luz sobre los diferentes estratos que conforman la Ciudad de México y los contornos de las vivencias subjetivas y sus representaciones son, de igual manera, flexibles. Tal como lo señala Fabrizio Mejía Madrid en su novela *Hombre al agua*: “En esta ciudad el tiempo se mide en capas de

pirámides, catedrales y rascacielos, porque nunca hemos tenido espacio. Una historia de siete siglos, sí, pero unos encima de otros. Nunca se tiene demasiado espacio en una ciudad rodeada por cerros y volcanes que jamás duermen” (2011: Cap. 1).

En síntesis, la lectura citadina se conforma de diferentes visiones y sería imposible idear un *corpus* tan infinito como la Ciudad de México, por lo que para este capítulo seleccioné obras de María Luisa Puga, Carmen Boullosa, Yolanda Andrade y Mónica Mayer. A través de su mirada se evidencia que Literatura, Fotografía y Cartografía artística configuran un mural de la metrópolis que sólo puede ser comprendido con el estudio de las capas que componen sus representaciones. A partir de la comparación de estas obras, demostraré que las autoras transgreden diferentes límites y fronteras, físicas e ideológicas, al mismo tiempo que representan a la Ciudad de México como un rompecabezas que cambia de piezas con el tiempo, a la vez que continúa como un hito inmutable de urbanidad en México.

2.1. La Ciudad Celeste: urbe primigenia

Existe un mito fundacional plasmado en la bandera mexicana: el águila, posada sobre un nopal, devorando una serpiente, símbolo de que Huitzilopochtli eligió a los aztecas como el pueblo que habría de conquistar Mesoamérica y, además, emblema del dominio solar-masculino, que habría de controlar al imperio azteca y a los pueblos conquistados durante los casi doscientos años de poderío. La narrativa de una ciudad primigenia, una Ciudad Celeste, se encuentra también entre la iconografía del escudo nacional y en el propio nombre del país: México, el ombligo de la luna.

Mitológicamente, en Coatepec, se funda la primera ciudad azteca y se lleva a cabo la lucha entre los hermanos Coyolxauhqui y Huitzilopochtli. Gutierre Tibón (2013), afirma que ahí "nació el sol y empezó a alimentarse de corazones: el de la luna, la primera sacrificada, y los de las estrellas" (527). México-Tenochtitlán es la urbe final sobre la cual la Ciudad de México se funda a partir de elementos míticos selenes, como el corazón de Copil, el hijo de la luna.

Tibón dedica un apartado especial a este sitio mítico: "Así como hay una Jerusalén terrestre y una celeste, también existió en el pensamiento de los aztecas una Ciudad de México celeste, donde se verificó el drama cósmico que debía condicionar la mítica Ciudad de México Terrestre" (496). Como mencioné anteriormente, el cerro de Coatepec es el lugar de la ciudad primigenia, donde habitaron Coatlicue, Coyolxauhqui y los centzohuiznahua. Se trata de una ciudad celeste no sólo por encontrarse en una montaña, sino por la simbología de los dioses que la poblaron. Coyolxauhqui es una diosa lunar y sus hermanos son las estrellas, a veces conejos, también animales selenes para los aztecas. Además, es en esta primera urbe donde nace el Sol, Huitzilopochtli, después de que Coatlicue se embarazara con una pluma.

La bóveda celeste es parte fundamental de la mitología azteca, por lo que Tibón hace referencia al historiador Fernando Alvarado Tezozómoc, quien estudió la noción del cielo en la cosmovisión azteca: “¡El centro del cielo, el corazón del cielo, el ombligo del cielo! En este lugar sacratísimo se verifica el drama cósmico: el sol nace en toda su magnificencia, agarra a su hermana la luna, le corta la cabeza [...] y cuando la luna ha muerto, ha desaparecido, ataca y derrota a las estrellas” (2013: 516). El firmamento es el escenario donde sucede el renacer constante del sol y el sacrificio cotidiano de la luna.

Asimismo, Tibón reitera que el mito hace parecer dos veces a Coyolxauhqui: “una primera cuando su hermano el sol la decapita y la desmiembra con su espada de fuego [...] una segunda bajo la especie de su hijo, cuyo corazón lanzado en los pantanos de la laguna dará nacimiento al nopal, símbolo de México” (2013:134). Huitzilopochtli nombra Tenochtli al corazón de Copil, por lo que “México Tenochtitlán es un constante memento de la victoria de Huitzilopochtli sobre la luna, y con eso, de la mística guerra del pueblo del sol. El binomio sagrado seguirá unido durante dos siglos, hasta la llegada de los españoles” (2013: 561). Fernando Alvarado Tezozómoc hace hincapié en la importancia del corazón de Copil para el mito fundacional de la Ciudad de México:

[El corazón de Copil] cayó encima de una piedra del cual nació un tunal, y está tan grande y hermoso que un águila hace en él su habitación y morada (...) encima de él extiende sus hermosas y grandes alas y recibe el calor del sol y el frescor de la mañana. Encima de este tunal, procedido del corazón de mi sobrino Copil, la hallaréis a la hora que fuere de día; pues a ese lugar donde halláredes el tunal con el águila encima le pongo por nombre Tenochtitlan. (Tezozómoc en Tibón; 2013: 563)

Aunado a lo anterior, Tibón recuerda que en el mito “La elección del punto exacto donde se erigió el primer humilde adoratorio de Huitzilopochtli, es fruto de una larga y paciente exploración realizada por los sacerdotes en el lago de la luna” (2013: 568), en otras palabras, los opuestos representados por Huitzilopochtli y Coyolxauhqui son los cimientos sobre los cuales se funda Tenochtitlán, borrando límites en un nivel

ideológico. “El ombligo de la luna”, históricamente, dedica sus cultos a dioses solares como a Huitzilopochtli. Sin embargo, no olvida las raíces selenes al erguirse sobre el lago de la luna en el cual germinó el corazón de Copil.

El mito fundacional de Tenochtitlán muestra la conjugación del fuego con el agua y el corazón de Copil simboliza un continuo ascenso, en primera instancia por el crecimiento del nopal y en segunda por el águila que se posa sobre él –lectura que doy al escudo nacional. El corazón de Copil está oprimido por la presencia del águila, símbolo solar, que a su vez devora a la serpiente, guiño a las diosas aztecas: Coatlicue, con las víboras en su falda y Coyolxauhqui, con los cascabeles en el rostro.

Coyolxauhqui es la primera figura femenina sacrificada por el poderío masculino y su cuerpo fragmentado por la batalla es el que da lugar a la fundación de Tenochtitlán. Además, Jaques Sostelle (2013) afirma que la laguna sobre la cual se encuentra la ciudad estaba consagrada a la luna por tener la forma de conejo, símbolo selene en la cosmovisión azteca (8). Lo anterior me permite argumentar que la Ciudad de México es una urbe fincada sobre elementos femeninos y lunares, es decir, sobre el propio cuerpo de la diosa fragmentada, hija de Coatlicue: son los elementos solares y el poderío patriarcal los que han cubierto por siglos estos elementos fundacionales.

Los componentes lunares trasgreden los límites de la ciudad edificada sobre ellos. Por ejemplo, Eduardo Matos Moctezuma (1982) describe el renacer de la época prehispánica de la siguiente manera:

Ha vuelto a surgir un nuevo dios. Tal parece que ninguno quisiera quedar enterrado y perder la oportunidad de ser rescatado del tiempo ido. Asoman una mano, el rostro, lo que sea para gritamos: ¡aquí estamos, no nos dejes! Ayer fue la diosa madre, Coatlicue, quien aprovechó los trabajos que se realizaron hace alrededor de doscientos años para surgir. Sin embargo, se dio cuenta que se había precipitado, que aún no llegaba el momento, que aún estaban quienes la habían arrojado, iracundos, de lo alto de su templo. Hubo que esperar tiempos más propicios para que todos los dioses pudieran salir. Primero fue su hija Coyolxauhqui. A ella le siguieron otros dioses [...] (26)

La fundación de la Ciudad Celeste rompe las fronteras entre mitología e historia. En un nivel histórico, por ejemplo, Fray Diego Durán describe un conflicto surgido durante la migración azteca hacia Tenochtitlán en Coatepec, lugar cercano a Tula. En un nivel simbólico, dentro del mito de fundación, Coatepec es un signo que ayuda a las tribus aztecas a localizar el punto final de búsqueda. Este sitio, al estar también rodeado de agua, es una réplica de su lugar de origen, Aztlán y de su destino, Tenochtitlán. Además, es donde los dioses Huitzilopochtli y Coyolxauhqui pelean a muerte, narrativa mítica que sirve para fundamentar el poderío solar de la ciudad mexicana. En resumen, “Coatepec fue un lugar arquetípico del paso entre el tiempo mítico y el histórico” (Durán en Tibón:125).

Tibón hace referencia al *Códice Mendocino*, donde se afirma que la fundación de México-Tenochtitlán sucede en 1325 (2013: 565). Quizá nada ejemplifique mejor la fusión entre mito e historia para comprender la capital mexicana que el hecho de que en el corazón de Tenochtitlán, se encuentra el Templo Mayor, que es una representación del cerro de Coatepec, lo cual deja claro que existe un deseo de concretar y mantener el pasado mitológico en el presente.

El mito de la Ciudad Celeste adquiere un papel secundario cuando se finca la urbe española sobre la ciudad solar de Huitzilopochtli; esto coincide con la conquista y la llegada del concepto de historia con el que estamos familiarizados –lo cual explicaré en otro apartado de este capítulo. Así como alguna vez Tenochtitlán se instaura sobre el cuerpo de agua de Coyolxauhqui, la ciudad novohispana trata de cubrir los rastros de Huitzilopochtli y el imperio que alguna vez fue suyo:

Después de las tremendas vicisitudes del sitio y la destrucción de la ciudad en 1521; de la gloria de su reconstrucción por los españoles; de las inundaciones que la cubrieron completamente durante años; de su transformación en la metrópoli más importante de América, con las mejores iglesias y los más hermosos palacios [...] Ha conservado su ubicación alrededor de la isleta primigenia del prodigio [...] (Tibón; 2013: 564)

En esta investigación, realizo una lectura de la Ciudad de México enraizada en el tiempo a través de la mitología fundacional que evidencia sus contradicciones: la vida y el sacrificio, el nacimiento y los fines violentos. La instauración de la gran urbe mexicana comienza en un nivel mitológico con el andar por Aztlán donde se consolida después del legendario primer sacrificio, el de la luna y considero que se trata de una metrópolis que busca crearse constantemente sobre las ruinas de sus predecesoras. Tal como el cuerpo de Coyolxauhqui –lanzado desde la mítica ciudad celeste– la Ciudad de México se encuentra fragmentada y es sólo a través del acercamiento a cada una de esas fracciones que se puede comprender como un todo.

La Ciudad de México es la urbe que nace desde Coyolxauhqui –como reflejo selene– y al mismo tiempo sobre ella: es el ombligo, el centro de la luna. Su fundación germina a partir del corazón Copil y con ello la simbología femenina trasciende –por medio del mito y la ruptura de sus fronteras narrativas– a lo largo de la historia de la capital mexicana, fincando límites sobre las cuales se oculta el pasado de la Ciudad Celeste, esa primera fundación con un poderío matriarcal que, en la obras analizadas a lo largo de esta investigación, apenas se asoma para romper los márgenes impuestos ante el dominio solar del mito y la historia de la ciudad.

2.2. Límites: rupturas corporales y urbanas

La frontera es el fin de algo, un límite, una diferencia marcada que necesita permiso para ser cruzada y si se atraviesa sin autorización, entonces se trasgrede. Hablar de fronteras en el contexto mexicano inmediatamente remite al norte, hacia el riesgo que implica cruzar ilegalmente y quebrantar el margen. Las fronteras de la Ciudad de México son difusas: como he establecido a lo largo de esta investigación, el cuerpo de la ciudad está fragmentado y se extiende horizontal y verticalmente. ¿Dónde comienza la capital mexicana y termina el Estado de México? La *città diffusa*, mancha urbana o megaciudad se ha desbordado desde su comienzo, apropiándose, primero, de los barrios cercanos, luego de los cerros que la rodean, hasta traspasar límites que es imposible establecer de una manera clara. De la misma manera, las edificaciones aztecas trepan como enredaderas las construcciones hispanas de la colonia al formarse del mismo material.

Martha de Alba (2004) afirma que la Ciudad de México ha sobrepasado, desde la década de los setenta, los límites de lo que era conocido como el Distrito Federal, recibiendo así varias denominaciones: Ciudad de México, Zona Metropolitana de la Ciudad de México, Zona Metropolitana del Valle de México (122). La autora realiza una investigación donde los habitantes dibujan varios mapas. En este ejercicio resulta evidente que “la zona metropolitana está limitada por los contornos del DF, por límites sin forma que se extienden sobre el espacio de manera ilimitada” (2004:139).

Las fronteras de la capital mexicana no son solamente físicas. Los límites borrados de la Ciudad de México implican, necesariamente, traspasos ideológicos en los márgenes de lo que se establece como el canon urbano. Estas transformaciones y la ruptura de marcos ideológicos se manifiestan en el *corpus* analizado. Si bien las autoras seleccionadas no se encuentran al margen de la valoración cultural en la

literatura y artes mexicanas, sí plantean representaciones a partir de las cuales se posibilita la lectura de otredades que no encuentran, generalmente, un lugar central en las visiones urbanas. En otras palabras, a través de la Literatura y las Artes, logran posicionar a la figura femenina—usualmente lanzada a la periferia— en el centro de la Ciudad de México y muestran a las mujeres como personas con agencia suficiente para cuestionar los límites establecidos por el sistema androcéntrico citadino.

Elizabeth Wilson (1991) afirma que desde la década de los sesenta, en lo que antes eran considerados como suburbios, se crearon nuevos anillos y agrupaciones urbanas, extendiéndose hacia el campo y eliminando así la división entre rural y urbano. Los enclaves rurales cerca de zonas urbanas se convirtieron en centros industriales (139), mientras que en la década de los ochenta, los intentos pasados por crear sociedades utópicas resultaron en *ghettoes* internos, baldíos residenciales y periferias contaminadas donde los escombros urbanos se filtraron hacia el campo (135). Es en esa urbe donde —de acuerdo con la autora— la mujer toma un papel central (138).

Puga, Andrade, Boullosa y Mayer suscriben las vivencias femeninas desde una periferia ideológica y no en las afueras de la ciudad desbordada —como lo plantea Wilson— por lo cual sus representaciones, al localizarse en la parte central de la metrópolis, rompen una frontera donde en general se evidencian las vivencias masculinas al posicionar como foco de las narrativas y obras visuales las miradas y experiencias femeninas.

Francesco Careri (2002) considera que las fronteras de la ciudad son puestas de manifiesto con el andar. Este acto revela las zonas urbanas y pone en movimiento el cuerpo individual y social (16). A través del andar, se establecen y cuestionan otras fronteras ciudadinas. Como se analizará en los siguientes apartados, la imagen del mapa artístico de Mayer representa una apropiación y reclamo femenino por el espacio referencial de la Ciudad de México de la misma manera en que *Pánico o peligro* plantea

el reconocimiento urbano en un paralelismo con la redacción de los recuerdos. Las fotografías de Andrade revelan la mirada femenina de barrios de la capital, mientras que Boullosa muestra una infancia trastocada por la urbe. “La ciudad descubierta por los vagabundeos de los artistas es una ciudad líquida [...] un archipiélago urbano por el que navegar caminando a la deriva: una ciudad en la cual los espacios del estar son como las islas del inmenso océano formado por el espacio del andar” (Careri; 2002: 21).

La historia Ciudad de México muestra cómo las urbes se sobreponen para configurar su estructura. Sin embargo, ha tenido más de un inicio y un fin, tanto en un plano mitológico como histórico. El inicio de la ruptura histórico-mítica se traslada a las representaciones, así como la fragmentación del cuerpo de Coyolxauhqui se refleja en las fracturas de fronteras, marcos de realidad y convenciones planteados en fotografías, novelas y mapas artísticos. El referente, la Ciudad de México, es el espacio que da vida a estas figuraciones, donde además se desbordan sus diversas y subjetivas realidades.

Retomo a Salazar, quien remonta su lectura de la capital mexicana a la construcción sobre las ruinas de Tenochtitlán, en otras palabras, “la Ciudad de México ha sido edificada a costa de otras ciudades, sobre la destrucción de otros espacios simbólicos” (2006: 70). El tiempo es un concepto complejo en la vida cotidiana de los habitantes de la Ciudad de México, en particular cuando se habla de la memoria. Salazar, al hablar de la obra de Monsiváis, afirma que “Todos los habitantes de México tienen una ciudad, otra en el recuerdo. Consciente de que la nostalgia se construye a partir de una mitificación de los tiempos idos («todo pasado fue mejor») y de que la ciudad de la nostalgia es una ciudad que nunca existió” (2006: 40). La Ciudad de México que se encuentra pausada en la memoria de sus habitantes modifica la forma en la que se desarrollan las vivencias y representaciones urbanas.

Rodrigo Díaz Maldonado (2014), por su parte, afirma que “en el marco de los sistemas de creencias o cosmovisiones mesoamericanas es muy común encontrar, casi

endémica, la idea de la convivencia de dos tipos de tiempo: el tiempo mítico, en el que todo fue creado, y el tiempo de los hombres, resultado de esa creación. Estos dos tiempos no se excluyen: el tiempo mítico está en contacto permanente con el tiempo de los hombres, llenándolo de significados e influencias, poblándolo de rituales y de la posibilidad del retorno de todas las cosas (273). A lo largo del presente análisis, diversos tiempos convergen en la lectura de la Ciudad de México: el mítico, histórico, el del discurso de las representaciones e incluso el de la propia lectura.

Más allá de nociones temporales, distinguir entre mito e historia en las fundaciones de las ciudades aztecas no es tarea fácil. Wayne Elzey (1991) considera que ya que el tiempo para esta cultura es un concepto cíclico y aquello que consideraban como histórico era a la vez profético (107). Los mitos cimentaron el poder azteca política y religiosamente, asimismo, validaron la existencia de la élite como heredera de una nobleza divina, destinada a gobernar el mundo desde la ciudad capital, que era, además, la base inquebrantable del cielo (106).

Por su parte, Salazar afirma que “existe en la literatura latinoamericana toda una cartografía simbólica que imagina a la ciudad como un espacio para el mito o como un espacio mítico” (2006:49) Como ejemplos menciona la “Santa María” de Onetti, “la Comala” de Juan Rulfo o “el Macondo” de García Márquez. El autor considera que estos espacios son utopías que sintetizan la realidad de América Latina. (49)

Para los aztecas, mito e historia eran indistinguibles: así lo registró Fray Diego Durán en *Historia de las indias de Nueva España e islas de tierra firme*. Al tratar de recrear una historia de los pueblos nahuas mediante entrevistas a sus habitantes, realizó una crónica de la fundación de Tenochtitlán donde el mito tiene un papel primordial. Vale la pena mencionar que la transcripción de las entrevistas en náhuatl de Durán nunca ha sido encontrada, por lo que es difícil determinar si la narrativa mitológica era la que se enseñaba de forma oficial a los aztecas. Bernardino de

Sahagún (1991) indica que los gobernantes mexicanos no dieron importancia a la enseñanza de su propia historia sino hasta 1428, momento en el cual el conocimiento histórico estuvo ligado a una conciencia de clase, por lo que se encontraba confinado exclusivamente a las altas jerarquías (Sahagún en Elzey: 115).

El *corpus* de este capítulo ve la luz en la década de los ochenta: los años de la crisis monumental del peso, el terremoto del 85 y los movimientos en la capital por el fraude electoral del 88; su lectura hace referencia al pasado de la Ciudad de México. En particular, las novelas de Puga y Boulosa sitúan el tiempo del discurso en las décadas de los sesenta y setenta, por lo que la barrera de la temporalidad se rompe en el discurso literario a través de las memorias de los personajes principales.

José Agustín (2013a) afirma que a inicios de los sesenta “empezaban a darse voces de advertencia por el crecimiento desaforado del país y muy especialmente de la Ciudad de México” (197), además, la polarización de circunstancias socioeconómicas se evidenció con el desarrollo de “una muy mona «zona rosa», pero también un evidente cinturón de miseria que para entonces empezaba a infestar las zonas norte, oriente y poniente de la capital” (197). Durante estos años, la mayor parte de la población mexicana se convirtió en urbana (198). La represión hizo ebullición hacia la segunda parte de la década y encontró su punto más serio en 1968 con la matanza de Tlatelolco. Estos momentos en la historia de la ciudad significan una ruptura por medio de luchas ideológicas e identitarias que se manifestaron en la segunda mitad del siglo XX en la capital mexicana y las autoras dejan registro de las miradas que siguieron los acontecimientos a partir de las representaciones elaboradas.

Sumado a lo anterior, el desastre fractura la vida cotidiana y está latente en la urbe, como se hizo claro en los años ochenta: el caos y la adversidad es algo que la ciudadanía ha aprendido a ver como lejano a pesar de la cercanía. En palabras de Villoro:

El capitalino milenarista sabe que su ciudad es un desastre; los helicópteros amarillos de Radio Red informan que otra vez el aire llegó a los trescientos puntos de ozono y los especialistas divulgan los procesos catastróficos que pueden dejarnos su tarjeta de visita [...] los capitalinos somos expertos en el deterioro; comparamos nuestras ronchas, hablamos de bebés con plomo en la sangre y embarazadas con placenta previa. No es la ignorancia lo que nos retiene en este carrusel de ratas y perros callejeros. La ciudad nos gusta [...] Lo decisivo es que estamos al otro lado de la desgracia. Diferir la tragedia, replegarla a un impreciso pasado es nuestra mejor terapia. (2015: 140)

Otra frontera clara es la del agua en la Ciudad de México, la de los lagos y ríos sobre los cuales se construyeron límites horizontales que cada año quedan anulados con inundaciones. Héctor de Mauleón (2010) rememora varios de estos desastres. Por ejemplo, existió un periodo en el que la Ciudad de México se quedó sin agua –del 19 de noviembre al 2 diciembre de 1922– ya que se descompusieron las bombas de la planta de la colonia Condesa (38). A tan sólo seis días de la falta de agua “la ciudad se consumía de angustia, rabia, desesperación. La mayor parte de las actividades se había derrumbado” (39). Además, pareciera que las paradojas urbanas están presentes en la Ciudad de México incluso en los desastres, ya que una marabunta enardecida decidió quemar el palacio municipal al cual culpaban de la sed que vivía la capital y “el municipio que había provocado la escasez, carecía de agua para apagar el incendio” (45). En otra crónica que contrasta con la sequía urbana, Mauleón (2015) narra el día en que la Ciudad de México desapareció a causa de una inundación. En septiembre de 1629, durante 36 horas, llovió sin parar. El 21 de ese mes: “día de San Mateo, un torrente embravecido descendió por los montes [...] durante la crecida murieron treinta mil indios. De veinte mil familias que habitaban la ciudad antes de la inundación, sólo quedaron cuatrocientas”(45) . Dos años después del aluvión, aún no había forma de disminuir el nivel del agua, por lo que incluso se le ordenó al virrey mudar la ciudad a un mejor sitio, pero “el cabildo discutió la idea y concluyó que era imposible abandonar a su suerte a la antigua soberana de los lagos. Se habían invertido en ella más de cincuenta millones de pesos” (45).

Jorge Ibargüengoitia (2004), en “Llaman al médico”, escribe sobre la importancia del lago sobre el cual se fundó la capital mexicana: “Si no hubiera habido lago, a nadie se le hubiera ocurrido fundar una ciudad aquí, y si no hubiera habido tribus hostiles alrededor, no hubiera tenido caso fundarla en el centro de un lago” (226). Como se mencionó anteriormente, el agua es en esta ciudad motivo de vida y de desastres que llevan a la muerte. La capital que se edificó sobre un lago ha incluso desaparecido por años debajo del agua. Para Juan Villoro, la ciudad misma es un mar caótico:

¿Qué distingue al Distrito Federal de otros océanos? Entre el vapor de los tamales, el aroma a epazote y los gritos de los vendedores ambulantes se alza la noción de tragedia diferida, nuestra eficaz manera de sobrellevar el caos. Vistos desde el presente, los comentarios de Bernal Díaz del Castillo (Tenochtitlán como Venecia) y Alexander von Humboldt («Ciudad de los Palacios») parecen profecías sarcásticas [...] (Villoro; 2005: 139)

Las fatalidades, entonces, fracturan las fronteras de la vida cotidiana en la ciudad: terremotos, sequías, contingencias ambientales, inundaciones y varios desastres más azotarían la Muy Noble y Muy Insigne y Muy Leal Ciudad de México, lugar donde “una tragedia borra a la otra” (Mauleón: 2010:238), y los terremotos se desdibujan entre sí. El movimiento telúrico de 1957 hizo que el de 1911 perdiera todo su significado. Hoy en día, el referente de desastre por antonomasia es el derrumbe de 1985, y el más reciente en 2017, que han anulado de la memoria mexicana los otros terremotos que habían marcado a la capital.

El desastre acompaña al imaginario que desdibuja los marcos de la realidad en las representaciones de la Ciudad de México. Salazar recuerda que en el siglo XVIII, la Inquisición confiscó una noveleta anónima de cuya existencia sólo se sabe por algunas referencias. El título era *Ciudad de Méjico, año 2004*. Este relato imaginaba ya una urbe distópica donde en un futuro habría vehículos motorizados, capaces de volar, luces intensas y “muchedumbres sin corazón ni alma. Para entonces, los dioses han muerto y grandes banderas cubren un cielo sin estrellas» No cabe duda que desde su nacimiento

la Ciudad de México genera tales imaginarios situados en el medio de la catástrofe y la opresión” (2006: 51).

Sumado a lo anterior, las fronteras de lo cotidiano se rompen con la violencia, con el aumento de desigualdad y crecimiento de las ciudades, por lo que es esencial, retomando a Wilson, reconocer que los centros urbanos se han convertido en patios de recreo para los ricos, pero basureros para los pobres (1991: 158). La Ciudad de México, en particular, se encuentra dislocada en cuanto a las vivencias que ofrece a quienes andan sobre ella. Al absorber a lo largo de su existencia otros enclaves urbanos, ha quedado descentralizada, ha roto sus marcos—ideológica y espacialmente:

El Zócalo ya no es el centro de la ciudad, México ya no tiene centro, sólo interminables e inabarcables kilómetros que es preciso recorrer antes de ir a cualquier parte. La idea sobre el centro en una ciudad global se ha transformado para dar paso a una multiplicidad de centros; y por tanto de unidades sociales que giran en torno a cada uno de ellos: de ahí se deriva la existencia de múltiples ciudades al interior de la metrópoli. (Salazar:2006: 71-73)

Salazar rememora las palabras de Monsiváis, autor que afirma que la Ciudad de México es un paradigma de la violencia urbana: “qué previsiones existen contra el delito en una sociedad de masas, quién no cree poder ocultarse tras el anonimato de millones de personas [...] lo muy urbano de esta violencia es su posibilidad absoluta de disolverse en el gentío”. Además, Salazar considera que “en la megalópolis la violencia aparece como providencia ineludible, sustancia del destino urbano y su vivencia” (2006: 58). En palabras de Monsiváis:

No se puede exagerar o minimizar el papel de la violencia urbana. Ha recompuesto, y con vandalismo, el mapa de la ciudad transitable, atrae la obsesión informativa de la sociedad entera, vuelve central el tema de la descomposición social. Pero aún no se cuenta con las teorías convincentes que al describir causas propongan soluciones, ni nada más allá de una efímera campaña de moños blancos de protesta, y de la exigencia de mano dura, sin especificaciones. La violencia se interioriza en cada habitante de la urbe, no tanto por la gana de ajustarle cuentas a la realidad a través de acciones destructivas, sino en espera de lo inminente, de los hechos injustos e irreparables que la ciudad impone. (1999)

En resumen, las fronteras de la Ciudad de México son traspasadas desde las narrativas míticas e históricas, donde los límites se vuelven difusos en las representaciones. La ciudad hecha de ciudades a lo largo y lo alto también trasgrede los límites de su propia configuración, al estar creada y recreada como el cuerpo de Coyolxauhqui. En cuanto a las vivencias de la ciudadanía, la cotidianidad y sus marcos se fracturan asiduamente ante la presencia de desastres donde los elementos agua, tierra y fuego se encuentran entre sí. Las identidades e ideologías que habitan la Ciudad de México están en una batalla constante para romper los límites impuestos por los sistemas de poder que oprimen a la otredad: en el análisis del *corpus* me concentraré en apuntar hacia estas rupturas planteadas por las autoras.

2.3. La ciudad del pánico

*Pánico o peligro*¹ (1983) de María Luisa Puga (Ciudad de México, 1944–2004) narra el paso de la infancia a la edad adulta de un grupo de amigas en la Ciudad de México. Susana, Lourdes, Lola y Socorro son personajes que se construyen y destruyen a través de su andar por la gran urbe mexicana. La novela muestra que el crecimiento de un grupo de habitantes de esta ciudad no puede suceder sin una serie de sacrificios, tal como la expiación de Coyolxauhqui. La mitología urbana se filtra a las representaciones del espacio que moldean una perspectiva de la ciudad.

La autora escribe esta novela a la edad de 39 años, quizá una época biográfica cercana al presente de Susana. Erna Pfeiffer (2006), al analizar la obra de Puga después de su muerte, considera que: "Quizás ésta sea su «esencia», su logro mayor, su especialidad: esa conciencia descentralizada, esa mirada oblicua" (272) , por lo que su obra se debe estudiar como un todo que mira hacia las periferias. En este sentido, incluso ella misma se autoexilia de la Ciudad de México, –el centro del país– primero para habitar Kenia y más de una década en distintos lugares de Europa, para luego para vivir en Zirahuén, Michoacán. Además, "esta autora gustó de explayarse, dejar fluir, no centrar ni estructurar demasiado sus narrativas. Como ella misma dice, le «sale» una estructura fragmentaria, quiera o no [...]" (276). De acuerdo con Pfeiffer, es esta estructura fragmentaria de la periferia la que permite que su temática sea abordada desde un enfoque infantil (277). La novela de María Luisa Puga parte desde una mirada que se apropia la otredad y desde fuera de los márgenes crea narrativas con personajes que no están usualmente en el foco de las representaciones ciudadinas:

Este mundo visto de abajo, de lado, desde la diferencia, desde la incompreensión, me parece una particularidad muy significativa del mundo ficticio de la Puga. Constituye un «ser y no ser» al mismo tiempo, un estar y no estar, una tercera posición, un in-between, un «third space», un vaivén constante que no sólo se da entre niños y adultos, sino también entre hombres y mujeres «esa cosa voraz y ensimismada, amorfa, que es el ser mujer», jóvenes y viejos, así como entre representantes de distintas culturas. (278)

¹ Novela ganadora del premio Xavier Villaurrutia.

Pánico o peligro sigue la vida de un grupo de amigas, aunque tiene una narrativa desarrollada en una zona céntrica y hasta privilegiada de la Ciudad de México, ellas poseen historias que deben ser leídas como parte de una periferia ideológica –la femenina. Susana, la narradora, muestra una mirada particular sobre la capital mexicana al dejar constancia de las historias de mujeres que marcaron el paso de la niñez a la edad adulta.

La protagonista traza la memoria de esta transición en doce cuadernos, cada uno de los cuales es un capítulo. La historia, tal como el espacio urbano al que representa, no es comprendida como una unidad, sino como la suma de recuerdos, que en este caso toman la forma de libretas. Cada una de éstas es parte de los recuerdos donde habitan las vidas fragmentadas de mujeres ciudadinas.

El acto de escritura de la protagonista es un símil a la acción de caminar y habitar. Susana transcribe una ficción personal sobre el espacio y establece una conexión somática en la transmisión de estas memorias, acentuando de esta manera la subjetividad con la cual se debe leer y reproducir la urbe y rompiendo los marcos de la representación de la Ciudad de México que se da, en un primer nivel, en el discurso dialógico en la novela y en otro, en los recuerdos traídos al presente narrativo a través de la escritura.

La voz narrativa invita desde el inicio a realizar un ejercicio imaginativo para recorrer recuerdos anclados en la Ciudad de México: “Imagínate: éramos mi padre, mi madre y yo” (1983: 9). El uso de la segunda persona implica una conexión directa con el lector y plantea un espacio vacío desde el primer momento porque no se sabe para quién escribe Susana, aunque a lo largo de la novela el mutismo se llena con datos que permiten concluir que se trata de la pareja sentimental de la protagonista. La misma incertidumbre que caracteriza la vida de la narradora se recrea a través de los vacíos de información.

La infancia de Susana se construye en un espacio primigenio de jacarandas tupidas, una Ciudad Celeste similar a la que mitológicamente habitaron los dioses aztecas antes de fundar la gran ciudad de Tenochtitlán. El primer capítulo de la novela comienza con una evocación imaginativa que construirá a lo largo del texto figuraciones mentales basadas en las descripciones de la ciudad. Adolfo Castañón (2016) afirma sobre la obra de Puga:

La ciudad literaria registró la precisión y fluidez, la tensión y plástica vivacidad de la escritura límpida y pulcra de María Luisa Puga, sus perfiles y retratos verbales inolvidables. En la palabra narrativa y en el alzado andar estilístico de María Luisa Puga se dan cita un idioma ceñido, a veces incluso áspero, pero invariablemente desvelado por la veracidad y el apetito de lo real, por la voluntad de contar tal cual historias concretas, despojadas de adornos pero significativas de conflictos y momentos que podrían decirse estratégicos o poéticos [...] (Revista en línea)

El espacio cobra la forma dictada por la narradora en *Pánico o peligro* a través de reminiscencias que referencian una infancia urbana: “Me acuerdo del coche cuando salíamos a pasear. Un Plymouth de segunda que acababa de comprar mi padre” (Puga; 1983: 9). La novela inicia con la memoria de un paseo y la lectura de los capítulos es un recorrido por las memoras de Susana. Son doce cuadernos, como doce son las horas de un reloj y meses en un año. Dicho de otro modo, se trata de un tejido narrativo que marca la temporalidad de una vida que se construye en un espacio determinado. El lector debe recorrer estas horas textuales para comprender el propio título de la novela. La dicotomía marca la representación del espacio urbano como un lugar en el cual sólo puede existir el terror o la amenaza. A través de esta mirada, la Ciudad de México se comprende como un espacio que clama la sangre y la veneración de sus habitantes.

Pánico o peligro recrea una Ciudad de México vista desde una zona de clase media y el recuerdo de aquel Plymouth sobre el cual Susana recorría el espacio urbano evidencia que su infancia se encuentra protegida. En este acto de selección, lo que se construye es una urbe celeste anclada a la niñez: “Para ver por la ventanilla, yo me tenía que arrodillar en el asiento” (Puga; 1983:9). Esta imagen apunta hacia una

infancia asomada a la ciudad, que apenas logra vislumbrar al adoptar una posición de rodillas. En otras palabras, es el punto donde comienza el reconocimiento del espacio urbano que obligará a Susana a llegar a una madurez rodeada de diferentes violencias, representadas por cada una de sus amigas.

El recuerdo es visitado en diferentes niveles discursivos. Por un lado, Susana trae al presente, a través de la escritura, la calle de Jalapa por la cual paseaba con sus padres, por otro, la protagonista declara que es un lugar al cual regresa constantemente en busca de ella misma, de la niña que ya no es: “Muchas veces he vuelto a la calle de Jalapa y el edificio sigue ahí, más viejo, más roto; me da tristeza, no porque hayan muerto mis padres, sino porque ya no me encuentro” (9).

La violencia con la que Susana representa la urbe que habita se encuentra íntimamente relacionada con la época que rememora, la década de los sesenta, veinte años antes de la escritura de la novela. Sumado a lo anterior, las ventanas son un símbolo presente a lo largo del texto que enmarcan y filtran una realidad que de otra forma sería imposible de asimilar. Desde el inicio del texto, cuando ella ve por la ventanilla del auto, se constata la necesidad de mirar la ciudad a través de un recuadro y con un cristal de por medio. El acercamiento a la urbe precisa de la mediación de una ventana para amortiguar la ferocidad de la calle. El siguiente fragmento muestra cómo se filtra la realidad, distanciándola para poderla atestiguar:

De golpe me vi; nos vi. La ciudad sucia, rota por todas partes, ruidosa y mala en su inconsciencia. La gente chiquita dentro de ella, viviendo en silencio apurado y temeroso, bordeando siempre el confrontamiento para poder llegar a algún lado. Siempre creyendo que ha dejado atrás lo peor, porque miras a tu alrededor y siempre encuentras a alguien en peor situación que tú. Todos aguantando la incomodidad, la humillación. ¿No lo ves cuando miras por la ventana? ¿No te asusta? (235)

El espacio íntimo de la narradora de *Pánico o peligro* se difumina constantemente con la calle: “Cuando pienso en mi padre, veo las manos de mi madre y la ventana del apartamento que daba a la calle; oigo los camiones y me acuerdo de mi

ropa" (Puga; 1983: 27). Las memorias de Susana se enmarcan en una ciudad-hogar cuyos límites no son claros y las fronteras borrosas no se limitan al espacio. La novela se desarrolla sin una línea temporal precisa y muestra que recordar una vida no puede ser un acto lineal. Los recuerdos se apropian de la identidad urbana y se fragmentan constantemente. Susana afirma: "Pero mira, no te voy a poner fechas ni te voy a hablar en orden. Mis recuerdos, creo, tomaron la forma de la ciudad. Son desordenados, me crecen sin ningún control" (19).

La Ciudad Celeste de las amigas en *Pánico o peligro* se matiza con la inocencia de la infancia tardía de los personajes. Se plantea un descubrimiento del espacio que las rodea a través de la mirada ingenua de un grupo de niñas. Esta amistad se desarrolla principalmente en la calle porque la ciudad es una extensión del hogar:

Nos salíamos seguidos de la escuela para irnos a ver tiendas y entrábamos en alguna lechería chiquita y nos comíamos unos tacos. Íbamos siempre las cuatro, del brazo, y nos reíamos de todo. Nos fijábamos en las señoritas y en las parejas, y todo el tiempo decíamos lo que queríamos, lo que no nos gustaba. No veíamos más allá de esas calles conocidas. No sabíamos nada y no nos habíamos dado cuenta. (12)

Susana se asume como espectadora de este teatro y reconoce los límites que no pueden ser recorridos dentro del espacio urbano: "Trataba a veces de imaginar a la gente en sus casas. Cómo salía la señora de las quesadillas para venirse a la esquina. Para mí ellos vivían en la ciudad, no en una casa ni en un edificio, sino en la calle. La de las quesadillas, que yo me acuerde, siempre estuvo ahí" (14). Las personas forman parte del paisaje urbano y se incorporan a la ciudad como objetos perennes que existen para ser observados por la narradora. Se muestra el privilegio de la clase media de la colonia Roma, donde se desarrollan las historias femeninas de la novela y se representa la otredad con la que se recorre el asfalto, viendo a los demás como componentes de un panorama, más que como agentes con voluntad propia. Con esta forma de mirar la Ciudad de México, la narradora delimita una frontera clara con la clase baja, así como también lo hace en otros momentos de la novela con la clase alta.

El firmamento citadino cobija la partida de la Ciudad Celeste de la infancia de Susana. La primera vez que la narradora sale de la capital, lo hace con su madre después de la muerte de su padre: “Y el cielo tan cerca, ¿te has fijado? ¿Te has fijado en el cielo cuando sales de la ciudad? Es protector y agresivo al mismo tiempo. Te cuida, pero te vigila para que no te andes haciendo tonto por ahí” (71). Se plantea un paralelismo entre la madre y la ciudad; el cielo marca una diferencia entre el hogar y lo desconocido. Susana sale de la ciudad como una niña y regresa como una persona madura. La pausa de la vida citadina es el lanzamiento de la narradora fuera de la Ciudad Celeste y en el resto de la novela, deberá encontrar la forma de unir las piezas de su memoria y de su vida que han quedado desmembradas, tal como el cuerpo de Coyolxauhqui.

La ciudad forma parte esencial de la identidad de Susana, quien considera que “vivir en otras ciudades debe ser rarísimo. Creo que yo aquí he sentido todo lo que soy capaz de sentir, pero no sé [...] Por la noche, ya en mi cama, me despertaban las sirenas de las ambulancias o de los bomberos. No sé si era feliz o no. Era todo lo que tenía” (14). Existe un sentimiento inequívoco de pertenencia que se difumina con la incertidumbre incesante. La urbe y el hogar privado borran las fronteras, como queda claro con los sonidos de la ciudad que visitan a Susana incluso en su cama. Los ruidos que le hacen compañía en el ambiente de la novela son símbolo de muerte y dolor: las sirenas de ambulancias y del camión de bomberos significan desastre porque son un reflejo de la catástrofe normalizada en la ciudad, el referente al cual representan.

Pánico o peligro muestra una Ciudad de México donde lo protector y lo amenazante se encuentran. Por ejemplo, el peligro latente se evidencia cuando Susana describe la hostilidad de la ciudad: “A veces llovía, y en el agua del pavimento brillaban los semáforos. El ruido de los coches se volvía amistoso” (Puga; 1983: 14). Es decir, existe un conocimiento sensorial del espacio urbano. El agua, como símbolo de vida y

de desastre en la Ciudad de México, representa la nostalgia perpetua por el lago sofocado sobre el cual ahora se encuentra el asfalto que sostiene a los semáforos y que sirve como referente para la representación en la novela de Puga. En un primer momento, estos elementos urbanos no encarnan un peligro, sino que son amistosos. El ruido de la ciudad no es estridente, sino armonioso, y el charco del asfalto es un espejo del cual centellean luces como estrellas. Sin embargo, inmediatamente después de esta apreciación idílica, se muestra la agresión que desarticula la comprensión de la Ciudad de México a través de la representación: “Una vez se me mojó tanto la bolsa [de pan] que se desfondó y todo el pan cayó en [...] los charcos. Me entró una tristeza enorme. Fue como perder de pronto el calor, y la lluvia caía ruidosamente sin importarle nada [...] Creo que fue la primera vez que me sentí en la calle” (14). Parece que, en una primera infancia, la ciudad formaba parte del hogar de Susana, pero en su paso a la madurez, la calle se vuelve un espacio amenazante que no puede ser considerado como parte de su Ciudad Celeste.

La confusión es una característica de la infancia que crece en la Ciudad de México: es difícil establecer límites de pertenencia al vivir en una urbe cuyos marcos de realidad se desdibujan cotidianamente. Por ejemplo, Susana, de niña, pregunta ingenuamente a su padre: “Qué éramos entonces si no éramos indios ni españoles. ¿Quiénes éramos? Mexicanos, decía mi papá [...] Lo más que logré entender fue que los indios eran los pobres y los españoles los ricos. ¿Y nosotros? [...] nosotros somos mexicanos” (15). El referente del espacio narrativo se encuentra edificado sobre estas mismas cuestiones, como cuando el ejército de Hernán Cortés salió victorioso y se construyó una ciudad usando los materiales de su predecesora, la aniquilada:

Una vez demolida la ciudad antigua, ellos mismos edificaron la nueva ciudad sobre los escombros de México-Tenochtitlán. De la misma manera que la lengua castellana acabó por imponerse sobre la lengua náhuatl, la ciudad española se sobrepuso a la ciudad indígena [...] Qué mejor imagen que la iglesia mayor, premonición de la Catedral, construida sobre el basamento del templo del sol con las mismas piedras del que fuera gran teocali de

Tenochtitlán reducidas a la forma octagonal de las bases medievales y todavía marcadas con estrías de serpientes emplumadas. (Celorio; 1996: Cap. 2)

El fraccionamiento de la Ciudad de México embiste la identidad de sus habitantes, tal como se muestra en la representación literaria con Susana. La población urbana mexicana se encuentra en una frontera incierta que impide obtener una definición absoluta de lo que significa habitar la ciudad, por lo que la protagonista se posiciona en una identidad ambigua que se encuentra en constante pugna. En el referente urbano, a lo que antes era una división de pigmentación de la piel, se le han sumado a través del tiempo otros factores, como el rampante clasismo que ha caracterizado a la ciudad desde sus inicios y los años ochenta no fueron la excepción. Esto encuentra eco en la narradora de *Pánico o peligro*, quien se suscribe a una clase media baja y aprende sobre distinción socioeconómica al mismo tiempo que sale de la infancia protectora. Aunque resulta evidente que Susana rompe los límites de las clases al situarse en un presente, donde, cuando escribe estas memorias, ya pertenece a una clase acomodada:

Yo a ustedes ni los sospechaba. Sí, a ustedes, a los que aprendieron quiénes eran, antes que vivir. De la ciudad sólo conocía mi zona, mi mundo, a veces esas casas más prósperas que otras. Me intrigaban. Si desde la calle se podía ver para adentro, me pasaba horas tratando de imaginar cómo sería vivir ahí, pero no me sentía en desventaja. No veía fealdad ni sordidez en mi situación, aunque mi edificio fuera más viejo, más ruinoso. No veía como Lourdes, la enorme desventaja de ser quien era. No veía, vaya, la desproporción. O sea, no me sabía de clase baja. (Puga; 1983: 31)

Existe una referencia a la otredad en la enunciación de Susana. Le habla a un “ustedes” que se encuentra diferenciado por la clase social a la cual pertenecen, a los que viven en una cierta zona a la que ella llega a habitar en una edad adulta. Las fronteras de clase que existen en la Ciudad de México se encuentran representadas en la novela de Puga, donde la protagonista se confronta constantemente con estos límites. En el capítulo 8, cuando se adentra en la vida laboral, describe cómo se le impedía a un camión de pasajeros transitar por una colonia rica. La respuesta de los

personajes, pertenecientes a la clase trabajadora, es la siguiente: “Que cogemos y vamos a decirles: miren ustedes, o nos dejan trabajar en paz o van a ver todas sus casas quemadas. Toditas se las queman los de la colonia Ajusco, pues no faltaba más. Ni que fuéramos qué. ¿Qué no es éste México? ¿No somos todos mexicanos o qué?” (367).

La narradora de *Pánico o peligro* hace anotaciones de tipo marginal –que implican otro límite roto dentro de la novela– en los cuadernos que forman parte del discurso “Bueno, ya se acabó este cuaderno” (28) declara Susana al final del primer capítulo, rompiendo con la noción de escritura que enmarca sus vivencias. Más adelante, afirma “Ahora más vale que siga, aunque reconozco que algo se me está saliendo de las manos. O es una sensación que no capto: éste es el cuarto cuaderno ya, y los detalles se me multiplican” (198). Susana no sólo describe la ciudad, sino que detalla la exploración de la memoria a través de la escritura y cómo ésta se derrama más allá de los cuadernos que se van terminando.

La construcción de los personajes se hace a partir de la determinación social, que no se limita al poder adquisitivo y se tiñe con cuestiones de género. La búsqueda de un lugar como mujeres en la sociedad mexicana es una de las luchas que habrán de librar constantemente, haciendo eco de lo que ocurre en la Ciudad de México. Dentro del análisis de esta novela, es importante observar a los personajes que conforman el grupo de amigas: Socorro es maltratada físicamente desde pequeña, Lola se representa como una mujer “dulce” que realiza labores consideradas generalmente como femeninas y Lourdes es la rebelde que lucha por educarse. En palabras de la narradora, “Lourdes era la inteligente, Lola la maternal, Socorro la bonita y yo la desmantelada” (208).

La situación de la mujer urbana se hace latente a lo largo de la novela. Cuando las amigas salen de la secundaria y se incorporan al mundo laboral el consejo más

grande que se les da es que deben portarse como “señoritas que se saben dar a respetar”. Las amigas forman un cuerpo femenino fragmentado donde se pueden leer múltiples realidades. Todas ellas se enmarcan en un inicio en lo que se espera de una mujer mexicana, aunque más tarde romperán esos límites. La Ciudad de México se expone en el tejido narrativo como un centro en torno al cual circundan las experiencias de vida que Susana habrá de desentrañar de la memoria. Si bien, la visión de la narradora es la predominante, a través de sus memorias conocemos las realidades de las mujeres ciudadanas, por ejemplo, Socorro, la que desde la infancia es maltratada y que en el nombre lleva el grito de auxilio. Este personaje representa a la mujer violentada, quien será abandonada por un embarazo no deseado y abortará en condiciones precarias. Su vivencia lleva al grupo de amigas a conocer otras realidades que ayudarán a que rompan sus propios límites:

Tuvimos que aprender juntas. Juntas nos lanzamos a ver a las feministas. A pedirles ayuda [...] Creo que trató de hacernos entender lo que es ser mujer. Nos habló de todo un mundo que jamás hubiéramos llegado a imaginar de no haberse embarazado Socorro. Tú no te puedes imaginar lo que es llevarte por el mundo sin darte plena cuenta de un montón de cosas. Cuántos miedos te quitan, cuántos mitos. (Puga; 1983: 344)

Socorro es descrita como la amiga más bonita y la más violentada y es quizá por eso que la gente le molestaba e incluso se sentía invadida por la propia ciudad: “hablaba del ruido de la ciudad, de la contaminación, de los robos en la calle, de que no se podía salir sola en cuanto oscurecía” (119- 120). La agresividad que marca su vida desde la infancia se hace presente en su muerte. Ella desaparece, como muchas otras personas durante las décadas de la “guerra sucia”. Los momentos del texto donde no se conoce qué ha sucedido con el personaje vislumbran la angustia que viven los familiares y amigos de las personas desaparecidas durante esos años: “Ya no sabemos dónde está. Ha pasado a ser uno de tantos que están siempre en alguna otra parte. De esos que se diluyen en el aire sin dejar rastro. De esos que desaparecieron en el

trayecto...como los muchachos que viste desde la ventana ¿no te acuerdas? [...] A lo mejor la están torturando, la están haciendo pedazos [...]" (340-341).

Socorro se convierte en una cifra más de las personas desaparecidas del país, aquellas que no se sabe en qué momento dejaron de existir. El límite que separaba a Susana, la ventana, de las cosas atroces que sucedían en la ciudad, se rompe en el momento en que desaparece esta amiga, más aún cuando encuentran su cuerpo inerte: "Tuvimos que ir lejísimos, a un edificio todo gris, entre mustio y cruel, repleto de empleados que no miraban y que no dejaban de hablar entre ellos [...] Qué cruel, qué espantoso ese pedazo de México. Ese cielo gris y pesado, esas caras de empleados que no quieren tener nada que ver con nada" (Puga; 1983: 360). El color del cielo acentúa la impotencia ante la muerte violenta de una mujer. El cuaderno de ese capítulo se termina con este fallecimiento, dejando un silencio que representa el duelo perenne que queda ante una desaparición y un feminicidio².

Lola es la cara opuesta de Socorro, sin embargo, ambas tienen un final caracterizado por el mutismo, situación que acentúa la precariedad de las mujeres en la Ciudad de México, dando sentido al título de la novela: la existencia femenina de la urbe se encuentra entre el miedo y la amenaza constantes. Ella es, una vez terminada la infancia, profesora de kínder, la que más se adapta al molde de las expectativas sociales al casarse joven. Sin embargo, su vida termina súbitamente y la narradora deja un espacio vacío para esta explicación. Lola es la ama de casa que desaparece silenciosamente, cuya muerte ni siquiera tiene una descripción. Es decir, tanto la mujer que expresa libertad sexual y es objetivizada por su belleza desde temprana edad, como aquélla que se ciñe al canon de lo femenino, tienen muertes abruptas: no están seguras en esta ciudad: "Lola quería una familia específica, una relación específica, y

² Aunque el delito de *feminicidio* no se tipifica como tal hasta el 2012, he decidido utilizar este término para nombrar la muerte de Socorro al cumplir con los parámetros actuales para ser designado como tal.

era tan claro que no necesitaba moverse mucho. Tenía la paciencia de la seguridad. Pero tú, Socorro, buscaste un mundo que te recibiera y te transformara en otra cosa, y por eso la tranquilidad que tú dices que le veías a Lola no era muerte” (Puga; 1983: 206).

Lourdes simboliza a la mujer rebelde, aquélla a quien le prohibieron estudiar por dar preferencia al hermano varón, pero que no se conformaría con los marcos de realidad impuestos por su familia. Es el personaje encargado de guiar a Susana hacia afuera de las fronteras de lo cotidiano, por ejemplo:

Así era mi mundo en esa época, sin mirar jamás para afuera, sin percibir para nada que era parte de un «contexto social», como tú dices. Lourdes entraba y salía trayendo pedazos de mundo, toda clase de inquietudes y rabias que a mí me resultaban ajenas. Eran ella; eran de ella por ser como era. (Puga; 1983: 57)

Este personaje es quien le explica a Susana la situación política del país y a través de ella se sitúa el tiempo de la novela en una Ciudad de México turbia, donde la juventud se encuentra bajo persecución y la violencia por parte del Estado se ejerce de forma constante. Lourdes informa a Susana, quien siempre parece estar detrás de ventanas, la situación de represión, tortura y personas desaparecidas: sitúa el contexto de la capital dentro de la “guerra sucia”.

Susana y Lourdes, la mitad de las amigas que inician la novela, siguen con vida al momento en el que la narradora escribe los cuadernos. A pesar de que Lourdes es la escritora, conocemos la historia de este grupo sororo a través de la que parecía ser la más ingenua, aislada. De los escritos de Lourdes sólo conocemos lo que piensa Susana: “[...] Algo le dolía, creo que el mundo, la injusticia en el mundo [...] en todos sentía un dolor enorme de que el mundo fuera tan grande y tan incomprensible” (Puga; 1983: 100). La protagonista logra romper los límites pueriles y dar cuenta de un momento de la historia de la capital mexicana donde la confusión era una constante de la ciudadanía.

Lourdes es quien parece tener una relación más directa con la Ciudad de México desde la infancia. Su vida “tenía una continuidad coherente; desde cuando leía tumbada en la plaza Río de Janeiro hasta ahora; el morral siempre lleno de libros, pero había dejado la prepa sin terminar y ahora seguía un curso de literatura inglesa” (Puga; 1983: 99).

El grupo de amigas que habita la ciudad es afectado directamente por el ambiente urbano. Conocemos sus historias mediante el enfoque –el marco de la visión– de la narradora, quien presenta, a lo largo de la novela, historias de mujeres que pasan de la infancia a la edad adulta en un ambiente hostil, una urbe que, a pesar de ser el hogar, también es el territorio donde se habrán de sortear constantes obstáculos. La novela se sitúa principalmente en la colonia Roma y zonas céntricas de la ciudad, por lo que las fronteras que se rompen con esta narrativa se suscriben más al nivel ideológico:

Se podría decir que toda mi vida ha transcurrido a lo largo de Insurgentes [...] Es larga la avenida Insurgentes. ¿No dicen que es la más larga de toda la ciudad? Y en sus bordes, más o menos, he visto crecer toda clase de ideas descabelladas, incomprensibles, falsas. He descubierto las formas más feroces de resistencia o los casos de fracaso más patéticos. A lo largo de una calle tan larga tienes tiempo de oír todo lo que escuchaba; recorrerla y salir por el otro extremo, dejándola atrás como se deja cualquier recurso usado para pasar el tiempo. (Puga; 1983: 437)

Puga logra, en *Pánico o peligro*, representar en el centro de la urbe mexicana las fronteras con las que se topan las mujeres desde la niñez. Cada personaje brinda, a través de la visión de la narradora, una lectura sobre realidades diversas de las identidades femeninas: todas ellas tocadas por la violencia, en distintos niveles, todas ellas fracturadas como el cuerpo de la diosa Coyolxauhqui, sobre cuyo lago se desarrollan sus historias.

2.4. La ciudad en blanco y negro: memoria urbana en fotografías

Los marcos donde se selecciona la realidad para ser representada son particularmente claros cuando se trata del ejercicio fotográfico, quizá porque es una actividad que se pone en práctica a diario hoy en día con la facilidad que la tecnología ha brindado. Es decir, quien haya tomado una fotografía, incluso con su teléfono, intuye que la imagen resultante es sólo una perspectiva dentro de la realidad en la que fue capturada y que dicha acción demandó una labor de selección en el momento de apuntar la cámara.

Ariella Azoulay (2010) afirma que una fotografía resulta del encuentro entre el fotógrafo, el objeto o persona fotografiado, la cámara y el espectador (11). Parece una fórmula sencilla para comprender estas representaciones, sin embargo, para el análisis textual fotográfico que realizo a lo largo de esta investigación, resulta fundamental considerar al entorno, así como al contexto político y social como una pieza fundamental que atribuye significado a los signos que se representan en una fotografía:

In order to inquire what the photographic entity is, one should suspend the priority attributed to the photograph and the agent, who aims for sovereignty over the field of vision from which the photograph is produced. This suspension enables one to look at whatever is inscribed in the frame as not being a consequence, application or implementation of the photographer's point of view but, rather, as resulting from an encounter between several protagonists that might take on various forms. Even if one of these protagonists –usually the photographer– enjoys a privileged position and is the one responsible for setting the boundaries of the photograph, s/he alone does not determine what will be inscribed in the frame and what might be reconstructed from it regarding the situation photographed. (12)³

En este sentido, Azoulay propone estudiar la fotografía como un aparato de poder que no debe ser reducido a cada uno de sus componentes. En este capítulo, donde estudio fotografías seleccionadas de Yolanda Andrade y en el siguiente, donde analizo parte de la obra de Maya Goded, este concepto resulta fundamental, ya que

³ "Para averiguar qué es la entidad fotográfica, se debe suspender la prioridad atribuida a la fotografía y al agente, que aspira a la soberanía sobre el campo de visión desde el que se produce la fotografía. Esta suspensión permite ver lo que está inscrito en el marco no como una consecuencia, aplicación ni implementación del punto de vista del fotógrafo, sino más bien como resultado de un encuentro entre varios protagonistas que pueden adoptar diversas formas. Incluso si uno de estos protagonistas, generalmente el fotógrafo, disfruta de una posición privilegiada y es el responsable de establecer los límites de la fotografía, él / ella no determina qué se inscribirá en el marco y qué se podría reconstruir a partir de él con relación a la situación fotografiada." (12)

para ambas artistas, la ciudad es un componente que es imposible representar como un todo, aunque por medio de los marcos seleccionados logran imprimir signos clave para la lectura de la vida en la urbe. Al igual de las autoras de las novelas, ni su trabajo ni la locación de éste se encuentran en los límites de la Ciudad de México, sino que logran llevar identidades periféricas tanto al foco de la imagen como al estudio de las representaciones de la capital mexicana. Al mismo tiempo:

«Photography» is a term that designates an ensemble of diverse actions that contain the production, distribution, exchange, and consumption of the photographic image. Each of these actions involved in the photographic event makes use of a direct and an indirect force –taking someone’s portrait or looking at someone’s portrait. Much has been written about this violent dimension of photography [...] (Azoulay; 2010: 81)⁴

Me parece pertinente situar el análisis fotográfico dentro del marco teórico de Roland Barthes, quien en *La cámara lúcida* (1989) habla sobre las particularidades de la representación en las fotografías. El autor afirma que la foto no se distingue del referente al que representa de la misma forma que ocurriría con cualquier otra imagen, de la que se entiende que está simulando un objeto. Percibir el significante fotográfico requiere un acto de reflexión más profundo (30).

Barthes hace una distinción importante entre texto y fotografía. El primero puede, con una sola palabra, pasar de la descripción a la reflexión, mientras que la segunda es el producto de la casualidad y revela de golpe los detalles del saber etnológico (61). La fotografía permite el acceso a lo que el autor llama un infra-saber al que se llega por medio de los biografemas, es decir, los rasgos de la Historia que se pueden conocer a través de las fotografías (62). Si bien es cierto que la fotografía, con su figuración, ofrece un acercamiento más inmediato de la representación con su referente, se debe tomar en cuenta que la Literatura también depende de las contingencias del momento.

⁴ «Fotografía» es un término que designa un conjunto de diversas acciones que contienen la producción, distribución, intercambio y consumo de la imagen fotográfica. Cada una de estas acciones involucradas en el evento fotográfico hace uso de una fuerza directa e indirecta: tomar el retrato de alguien o mirar el retrato de alguien. Mucho se ha escrito sobre esta violenta dimensión de la fotografía [...] (Azoulay; 2010: 81)

En el nivel de descripción y reflexión, texto y fotografía requieren de un observador capaz de leer las marcas del contexto en el cual fueron creadas, es decir, ambos contienen –y dependen de– biografemas.

Al mismo tiempo, Barthes considera que en la lectura de las fotografías hay dos momentos importantes: el *studium* y el *punctum*. El primero es la mera contemplación de la imagen que no causa ninguna emoción, pero el segundo “es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (1989:59). Jane Gallop (2009), al analizar a Barthes, considera que el *punctum* es un agujón en una herida y una flecha que atraviesa al observador. Existe, de acuerdo con esta autora, una relación en la que la imagen es animada por el sujeto que observa y viceversa: algo se añade a la fotografía con la mirada que, sin embargo, ya se encontraba ahí. En otras palabras, el *punctum* es lo que lanza al observador fuera de la imagen (51). Durante el análisis de las fotografías en esta tesis, localizar el *punctum* de la imagen es relevante ya que es en éste donde se encuentra la relación de los elementos fotográficos con el contexto ciudadano, en particular, la periferia identitaria en la que considero que se encuentra la mujer, tanto fotógrafas como elementos fotografiados.

Por otro lado, Barthes manifiesta que las fotografías de los paisajes, urbanos o campesinos, deben ser habitables, más que visitables: “este deseo de habitación, si lo observo al fondo en mí mismo no es onírico [...] es fantasmático, deriva de una especie de vivencia que parece impulsarme hacia adelante, hacia un tiempo utópico [...] Ante esos paisajes predilectos, todo sucede como si yo estuviese seguro de haber estado en ellos o de tener que ir” (74). La Ciudad de México que sitúa las fotografías del *corpus* es un lugar habitado por las protagonistas de las imágenes y al mismo tiempo –en particular en las obras de Andrade– es un paisaje que invita a ser visitado a través de la representación, más que como un mero espectador, un andante de la del cuerpo urbano

que se compone de diversas piezas vislumbradas en sus barrios y las peculiaridades de cada una de sus calles.

Susan Sontag (2005) considera que la fotografía, en apariencia, no se encuentra ligada con las intenciones del artista tanto como lo estaban los objetos considerados como parte de las bellas artes en las eras pre-democráticas. En cambio, existen debido a una cooperación casi mágica o accidental entre la fotógrafa y el sujeto, que siempre está mediada por una máquina. Esta última, de acuerdo con la autora, es incansable e incluso cuando es “caprichosa” puede producir resultados interesantes y nunca estará del todo equivocada (2005: 41).

En cuanto a las fronteras que se traspasan con la herramienta fotográfica, se debe tomar en cuenta la temporal porque toda fotografía se trata de un momento pausado. Las imágenes que conforman el *corpus* de mi estudio son representaciones de instantes breves que atestiguan realidades diversas dentro de la Ciudad de México; traducen a imagen una pausa citadina para la contemplación que permite su lectura. Sontag considera que la fotografía promueve activamente la nostalgia al ser un arte elegíaco y crepuscular. Los sujetos fotografiados son, de acuerdo con la autora, tocados con *pathos*. Las fotografías son un *memento mori*, por lo cual tomar una es participar en la mortalidad, vulnerabilidad y mutabilidad de otra persona (2002: 11). Además, afirma que la fotografía no es una declaración sobre el mundo sino que toma fragmentos de éste. Se compone de miniaturas de la realidad que cualquiera puede elaborar o adquirir (2). La autora plantea una diferencia entre la pintura y la fotografía afirmando que la primera es una interpretación del mundo, mientras la segunda no sólo es una imagen, sino que ilustra lo que es real, una plantilla, huella o máscara de la muerte. La fotografía es un vestigio material del sujeto que representa, cuestión que es imposible para la pintura (120).

Si bien el carácter mimético de la fotografía puede servir en la argumentación de Sontag, la Literatura y las Artes Visuales poseen una carga de representación que permite ir más allá de la simple interpretación. La fotografía, además, contiene tantas “verdades” o “mentiras” como los otros medios, ya que la lente de la cámara necesariamente enmarca, modifica perspectivas, altera colores y tonalidades. Retomando el propio ejemplo de Sontag: al igual que la pintura, una máscara de la muerte nunca será el rostro de la persona a la que busca emular. La fotografía, de la misma manera que todas las representaciones del mundo, sólo capta una noción del referente.

Para el análisis que llevaré a cabo en el siguiente capítulo, es importante mencionar que la fotografía en sus orígenes –también de acuerdo con Sontag– funcionó como una herramienta de los estados modernos para vigilar y controlar a la población, por ejemplo, en París, desde 1871 se fotografió a los criminales (2015:3). Además, el acto de fotografiar no puede limitarse a la observación pasiva por ser un *vouyerismo* sexual en el cual la fotógrafa motiva, de cierta manera, que lo observado continúe sucediendo por un tiempo indeterminado: “To take a picture is to have an interest in things as they are, in the *status quo* remaining unchanged (at least for as long as it takes to get a «good» picture), to be in complicity with whatever makes a subject interesting, worth photographing including, when that is the interest, another person’s pain or misfortune” (2005: 9).⁵

Jen Webb (2008) considera que una fotografía recuerda un evento, pero no hace que el observador esté realmente presente en dicho suceso, incluso si la fotografía es el retrato del propio observador (27); un retrato suele ser reconocido como la extensión del sujeto fotografiado, pero se debe recordar que la fotografía nunca será de forma literal

⁵ “Tomar una fotografía es tener un interés en las cosas como son, en el *statu quo* inmutable (por lo menos durante el tiempo que se tarda en obtener una «buena foto»). Es estar en complicidad con lo que sea que hace al sujeto

esa persona, sino un mero signo, un ícono del individuo (47). A pesar de que Sontag sostiene que la fotografía es una forma más “fiel” de representación, al grado de considerarla un fragmento del mundo referente, se debe tomar en cuenta lo afirmado por Webb, quien reitera que incluso una semejanza impecable sólo será perfecta por la noción que el observador tenga del referente al cual se representa, es decir, el significado que se puede extraer de la representación tiene implicaciones epistemológicas porque aquello que se comunica se encuentra basado en teorías y conocimientos. No existe tal cosa como un espejo del mundo, sólo miradas influenciadas por perspectivas filosóficas e ideológicas (2008: 18). Lo mismo se podría afirmar de las fotografías: no inventan las imágenes, aunque resulte claro que quedan modificadas por la lente de la artista. Las mutaciones del referente en su paso hacia la representación, que dependen por completo de la mirada creadora, matizan el mensaje de las fotografías porque forjan la visión que tendrá el observador sobre el objeto representado.

Judith Butler (2009), haciendo referencia a Levinas, afirma que es el rostro del otro el que provoca una respuesta ética, es decir, resulta el elemento que humaniza a lo representado en la fotografía (77). La autora afirma que "in order for photographs to evoke a moral response, they must not only maintain the capacity to shock, but also appeal to our sense of moral obligation" (2009:68)⁶. En este sentido, retomo a Azoulay, quien considera que el individuo fotografiado se encuentra en una posición subordinada ante quien sostiene la cámara, ya que es quien tiene la última palabra al enmarcar la realidad que será presentada ante el público (102). Butler afirma que la capacidad del observador de reaccionar con indignación, oposición y crítica depende en cierta medida de cómo se comunica la humanidad a través de los marcos visuales y discursivos. Las

interesante, digno de ser fotografiado– incluyendo, cuando ése es el interés– el dolor o la desgracia de otra persona” (Sontag; 2005: 9).

⁶ “Para que las fotografías evoquen una respuesta moral, no sólo deben mantener la capacidad de conmocionar, sino además apelar a nuestro sentido de obligación moral” (Butler; 2009:68).

fotografías deben tener una capacidad transitiva que vuelva a los observadores susceptibles de respuestas éticas (2009: 77).

Susie Linfield (2011), en esta misma línea, asegura se puede analizar la fotografía como herramienta para exponer el sufrimiento humano y reforzar una noción de “derechos humanos” porque a través de la narrativa creada con imágenes, los observadores convergen empáticamente con la representación. Linfield plantea una diferencia fundamental entre la fotografía que puede ser considerada como pornográfica y aquella que revela dolores humanos. Las primeras muestran algo que la mirada ajena no debería de ver y que pierde valor al salir de lo íntimo, mientras que las fotografías de personas que sufren muestran algo que no debería existir (41). Además, asegura que descubren la facilidad con la que una persona puede ser reducida a lo meramente físico al exhibir qué tan sencillo es maltratar al cuerpo con hambre y golpes (2011: 39). Dicho de otra manera, las fotografías descubren la vulnerabilidad que tenemos ante la crueldad física o brutalidad que fragmenta las nociones de lo que comprendemos como humano.

Linfield centra el análisis fotográfico en el espectador y manifiesta que es imposible determinar un sentir «correcto» con respecto a las imágenes que muestran situaciones de sufrimiento (2011: 25). Las fotografías, de acuerdo con ella, hacen notar las atrocidades de manera que otras representaciones no logran. Existe en ellas irrefutabilidad que no posee la Literatura ni la Pintura:

«Hunger looks like the man that hunger is killing,» wrote the Uruguayan essayist Eduardo Galeano as he looked at a photograph by Sebastian Salgado. The very thing that critics have assailed photographs for not doing—explaining causation, process, relationships—is connected to the very thing they do so well: present us, to ourselves and each other, as bodily creatures. Photographs reveal how the human body is «the original site of reality» (Linfield; 2011: 39⁷)

⁷ «El hambre se ve como el hombre al que el hambre está matando», escribió el ensayista uruguayo Eduardo Galeano mientras miraba una fotografía de Sebastián Salgado. Lo mismo por lo que los críticos han atacado a la fotografía— explicar las causas, los procesos, las relaciones,— está conectado con aquello que hacen tan bien: presentarnos, con nosotros mismos y con los demás, como criaturas corporales. Las fotografías revelan cómo el cuerpo humano es «el sitio original de la realidad» (Linfield; 2011: 39).

Integré la fotografía a esta investigación por considerarla una expresión artística fundamental para la preservación de la memoria urbana y la lectura de las ciudades. Lo anterior es claro en el recuento que hace Alejandro Castellanos (2013) sobre la historia de la fotografía en la Ciudad de México. Así, los lectores de la megalópolis pueden observar hoy un fragmento de la entrada de Maximiliano a la ciudad en 1864: “Símbolo de un proceso político que derivó en una crisis que afectó a la sociedad entera, aquella fotografía también connota la incipiente modernidad que se abría paso en medio de las pugnas de conservadores y liberales” (78). La cámara es la herramienta por medio de la cual han perdurado fragmentos de la ciudad que ha existido:

De la ciudad comprendida como un conjunto unificado por los símbolos del nacionalismo –propia de la obra de Nacho López– a las visiones fragmentarias de la fotografía de los ochenta, media una profunda crisis, en la que el desmesurado crecimiento del Distrito Federal ha propiciado nuevas formas de abordar sus múltiples facetas. (Castellanos; 2013: 98)

En resumen, la fotografía como expresión artística aporta una lectura importante a los símbolos de la Ciudad de México que las autoras representan con la mirada particular de su lente. Cada una de las piezas seleccionadas, enriquece el análisis de la capital mexicana cuando se compara con sus contrapartes literarias: son también tablonés del navío selene sobre el cual coexisten identidades que buscan un lugar central en la megalópolis.

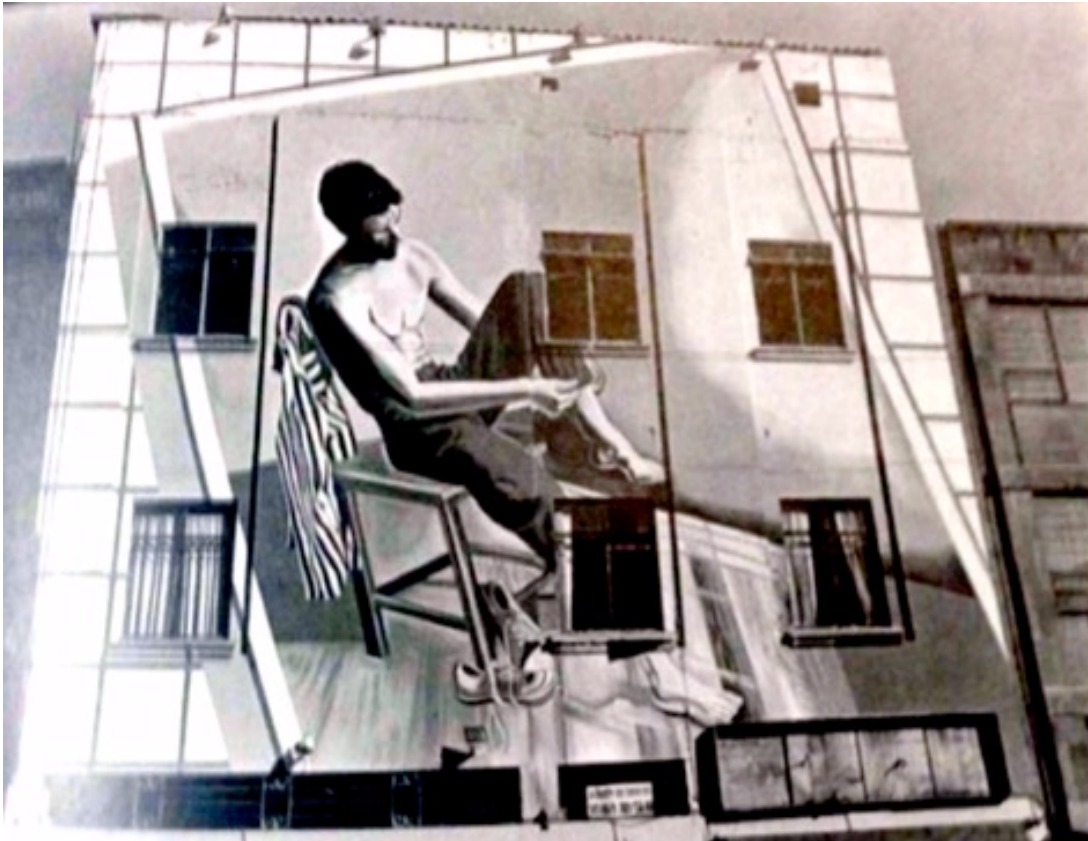
2.5. Cuerpo fracturado: la urbe velada

La fotografía de la Ciudad de México permite el conocimiento de una visión particular al estudiar la fotografía Yolanda Andrade (Villahermosa, 1950), quien enfoca la mirada a nivel de la calle y se sitúa principalmente en los exteriores de la capital mexicana. Representa marcos de realidad con las que la ciudadanía puede identificarse y que forman parte de este rompecabezas urbano.

La fotógrafa feminista mexicana hizo esta serie a los 36 años, es decir, tiene una coincidencia generacional con María Luisa Puga. La galería de Patricia Conde (2019) la describe como "Pertenece a la generación que posicionó a la fotografía como un género artístico en México" (en línea). En este mismo resumen biográfico, se especifica que mientras realizó un estudio visual profundo de la Ciudad de México, trabajó entre 1977 y 2003, en blanco y negro. Un análisis de su obra permite aseverar que:

Yolanda Andrade es una fotógrafa documentalista de trayectoria reconocida nacional e internacionalmente, cuyo lenguaje se basa en la subjetividad urbana y la potencia expresiva del imaginario colectivo. En su obra el tiempo se detiene, las imágenes congeladas vibran a partir del color que les imprime. Las ciudades se entremezclan y las realidades se confrontan en donde allá es aquí y es ahora. Su perspectiva íntima y por otro lado omnisciente tras su lente fotográfica fascina a los ciudadanos de dichas ciudades y también a la gente que le permite entrar en esos mundos que siempre giran. (En línea)

Las fotografías que incluyo en el *corpus* –“Ventanas transparentes” (1986), “A pleno sol” (1981), “Él y ellas” (1981)– se encuentran en el catálogo *Los velos transparentes, las transparencias veladas* (1988), donde Carlos Monsiváis afirma que en las fotografías de Andrade “todo (cosas, seres, atmósferas) se desenvuelve a la intemperie, perfeccionado por la indiferencia y el acoso de los elementos naturales. No existe el hábito del resguardo y las apariencias no engañan, la presencia indefensa no miente, la máscara cede la verdad de sus rasgos” (5). El título sugiere una mirada velada de la urbe, intervenida por la lente, pero que al mismo tiempo es diáfana: permite que quien observa forme parte del momento pausado en el tiempo fotográfico.



Yolanda Andrade (1986) "Ventanas Transparentes"

“Ventanas transparentes” muestra la unión de la intimidad con la megalópolis. La imagen en blanco y negro expone el mural de un edificio habitacional donde está pintada lo que podría ser la fotografía tipo Polaroid de un hombre joven, con apariencia de clase trabajadora, que está sentado en una silla, vistiéndose o desnudándose. Las ventanas del edificio son atravesadas por las piernas del individuo que se está poniendo un calcetín mientras su camisa espera colgada en el respaldo. El piso de madera que se representa en el mural se encuentra fracturado. Lo personal queda expuesto en una acción que se lleva a cabo sin tener fin porque el personaje continuará en este acto todas las veces que el transeúnte pase frente a la fachada: el tiempo se pausa en la capital mexicana a través de la representación.

La imagen anula cualquier noción de intimidad dentro de la Ciudad de México, donde la densidad de población imposibilita la existencia de un lugar puramente

personal, de ahí también el título que sugiere que en realidad no hay dónde resguardarse de las miradas ajenas, por lo que la individualidad e identidad desaparecen. "Ventanas transparentes" es una representación que apunta hacia el acto de enmarcar una realidad a través de la mirada desde o hacia las ventanas, y la figuración misma es el resultado de la selección de un marco particular que funciona como una sinécdoque del espacio urbano.

El uso de las ventanas es similar al que realiza Puga en *Pánico o peligro* donde la mirada de Susana se encuentra filtrada siempre por un cristal, sin embargo, en este caso la mirada viene desde fuera y trata de adivinar la cotidianidad del edificio retratado. Al igual que la narradora en la novela, Andrade expone una identidad precaria que podría ser fácilmente ignorada con el andar cotidiano, pero a la que se le da un lugar protagónico en la fotografía.

El tiempo en "Ventanas transparentes" está detenido en la acción de vestirse o desnudarse del hombre representado. Como se mencionó anteriormente, mientras el individuo realiza un acto íntimo, lo personal se desnuda hacia el paisaje urbano en una pausa constante. No hay ningún biografema que date la fotografía más allá del paratexto del catálogo. La imagen pertenece a la Ciudad de México ya moderna, pero podría ser de cualquier década a partir de la segunda mitad del siglo XX. La ausencia de color resulta un espacio vacío que acentúa el alto temporal, ya que el ojo debe adivinar en la escala de grises los pigmentos y tonalidades que no dejan ver una época clara en la cual la cámara captó la escena.

La fotografía contiene tres marcos que delimitan diversas interpretaciones de la representación: el mural encuadrado, el edificio y la misma fotografía. El mural muestra el cuerpo completo del hombre enmarcado y rodeado por una retícula. El rostro no se encuentra detallado, aunque una expresión seria se alcanza a leer en él. El personaje de la fachada podría estar vistiéndose o desvistiendo: es en este punto donde los

marcos rompen los límites, ya que, es quizá porque se lee el amanecer en la luz de la fotografía, puedo asumir que el hombre se encuentra poniéndose la ropa para ir a trabajar. ¿Cambiaría la noción de su acto si la obra de Andrade hubiera tenido una luz nocturna? Por la complexión atlética del personaje, creo que se dedica a una labor física. Los zapatos desgastados muestran una clase social baja. La camisa que cuelga de la silla bien podría recordar al icónico uniforme de Lecumberri; aunque se sabe que no es preso por los pantalones que lleva puestos, la soledad en un espacio relativamente amplio y por la silla en la que tiene posibilidad de sentarse. La camisa a rayas portada por un obrero lanza el *punctum* de la imagen que puede ser leído desde la realidad mexicana. El hombre del mural se encuentra encarcelado en una condición precaria, tanto por los signos que permiten leer su condición social, como por el paréntesis cronológico en el que se encuentra su acción.

El edificio, que es el siguiente marco, pertenece a una colonia popular, ya que se alcanza a ver el techo de lámina. En la fachada se dibuja la sombra de lo que se podía leer como una fotografía y una cuadrícula, elementos que integran ambos marcos. Es interesante que, siendo la construcción un cuadrado, no se hayan igualado los límites del mural con los del edificio. La representación muestra que la fachada es un recipiente de la imagen pictórica que se cae, por la posición de la fotografía, en una forma azarosa.

El tercer marco es la fotografía de Andrade, cuya perspectiva se encuentra al nivel de la calle y sugiere un alto en el andar cotidiano para contemplar la edificación adornada por un mural. Algunas de las ventanas tienen cortinas y las de la planta baja se muestran con ventilas, cubiertas con cartones y con el anuncio de un número telefónico. La lente de la fotografía reconoce al mural como la ampliación de cualquiera de las vidas que se desarrollan detrás de las ventanas.

La segunda fotografía que estudiaré de Yolanda Andrade es “A pleno sol” (1981) donde nuevamente se muestra la intimidad escapándose a la calle. La imagen representa el hogar callejero con el que los habitantes de la Ciudad de México se topan.



Yolanda Andrade (1981) "A pleno sol"

Emma Cecilia García Krinsky (2012) plantea que el espacio fotográfico de Yolanda Andrade es la calle: “su interés se centró en la relación que se establecía entre las personas y el espacio urbano, entre ella y los encuentros insólitos” (37). Lo espontáneo ciudadano es parte fundamental de su fotografía, donde la imagen urbana se desenvuelve de diversas maneras. En este caso, la imagen en blanco y negro captada de manera incidental por la artista y muestra un puesto de segunda mano acomodado como una sala. Hay muebles con apariencia antigua que denotan nostalgia por tiempos en los que aún se creía en el progreso nacional. Monsiváis afirma que Andrade comprueba “en cumplimiento de su deber como «fotógrafa de la calle», que lo popular es un collage, un hacinamiento que la mirada disciplina, el gran caldero igualitario”

(1988:14). Andrade, por su parte, en una entrevista con Anasella Acosta (2011) asegura que:

La calle es como un gran teatro, un escenario donde suceden muchas cosas, donde fluye el tiempo, las acciones. Cada calle está cargada de lo que está sucediendo en ese momento, lo que ese momento anticipa para el futuro y lo que ha sucedido en el pasado. Las calles son como un fluir constante del tiempo, eso son las calles de cualquier lugar. (En línea)

La Ciudad de México se encuentra resumida en "A pleno sol" como el hogar que está en las avenidas, pero que no es acogedor porque en la fotografía no hay espacio para una persona. El sillón impide que alguien se pueda sentar, la mesa está llena de objetos, incluyendo el busto de una mujer que deja ver la estética *kitsch* filtrándose por toda la urbe. Hay una silla al fondo donde quizá alguien podría tomar asiento, pero quedaría fuera de esta sala-hogar, como un simple espectador. García Krinsky considera que:

Andrade orienta su mirada hacia una singular yuxtaposición de elementos que se despliegan de forma espontánea en los distintos escenarios [...] Sus fotografías muestran una carga de humor, a veces sarcástico, pero siempre divertido y alerta sobre las escenas de la vida del pueblo que acontecen en los diferentes barrios de la jungla de asfalto. (2012: 37)

"A pleno sol" hace énfasis en esta noción de "jungla de asfalto" al mostrar la casa con el cielo como techo, tal como lo especifica el título. Aunque en el último capítulo de esta investigación abordaré el tema de la mujer como agente capaz de andar, reconocer y resignificar el espacio urbe, me parece pertinente señalar que Andrade muestra las andanzas ciudadanas desde una visión que pone atención en las cosas que podrían parecer pequeñas o incluso pasar desapercibidas para quien circula diario por las calles de la Ciudad de México, de ahí la riqueza de su representación para estudiar la capital.

La estética de la fotógrafa plantea contradicciones urbanas en sus imágenes. Andrade "nunca separa lo lírico y lo rascuache, y en donde se mezclan Álvarez Bravo y Diane Arbus, los gozos de la mirada errante y la melancolía de la urbe, el abandono y la

solidaridad de lo marginal y lo central” (Monsiváis; 1988:10). “A pleno sol” descubre la destrucción de los márgenes urbanos con la sala repleta que yace en el exterior. A la Ciudad de México, en la década de los ochenta:

[...] llegaron los mercados sobre ruedas y el ambulante. La mayor parte de la gente vivía en departamentos o condominios, pues las casas resultaban carísimas y sólo eran relativamente accesibles en las afueras, en los fraccionamientos que no paraban de surgir, usualmente en tierras despojadas a campesinos, o en las viviendas del gobierno, que solían ser casas minúsculas de techos bajísimos como palomares. (Agustín; 2013a:90)

Un análisis más detallado permite leer que la fotografía tiene la capacidad transitiva de la que habla Butler porque es la representación de un hogar sin techo, expuesto al sol inclemente que puede hacer que las cosas ardan. Ésta es la situación de un gran número de capitalinos a lo largo del siglo XX, pero es una realidad que se agravó en la década de los ochenta, años que se caracterizan por la crisis económica y por la desaparición literal de hogares por el terremoto del 85:

En las últimas décadas, en cuya directriz se halla la apertura de la economía inscrita en un proyecto de desarrollo neoliberal, una serie de procesos y nuevos fenómenos sociales han afectado el panorama urbano y le han dado un nuevo rostro a la ciudad de México. Entre ellos destacan la rehabilitación residencial, la transformación de la estructura de clase y la privatización del consumo y los servicios. (Salazar:2006: 61)

En este sentido, “A pleno sol” muestra en el *studium* una escena urbana donde se despliegan objetos viejos que se encuentran en un puesto callejero. El *punctum* evidencia el lanzamiento del hogar a la calle por causa de la crisis y da a entender que todos los elementos de la vida urbana, incluso los más íntimos, se encuentran en venta. En una esquina, descansando en el suelo, se alcanza a ver una réplica de la *Mona Lisa*, símbolo aspiracional que desenmascara esa flecha que atraviesa la imagen: el hogar desplegado en la calle es una imitación de la casa verdadera a la que pocos mexicanos pueden acceder debido a la precariedad en la que la ciudadanía vive.

La sala expuesta resulta irónica porque revela una realidad donde existen grupos de personas que se apropian de terrenos en las barrancas, otras que viven en la calle,

para quienes la representación de Andrade bien podría ser un único atisbo de hogar. Después del terremoto de 1985, esta situación sólo empeoraría y los hogares se verían literalmente lanzados a las calles de la ciudad.

“A pleno sol” representa la fragilidad de lo personal en la gran urbe, donde todo aquello que se encuentra en la calle es susceptible de desaparecer o ser dañado. La venta de antigüedades en las banquetas es un símbolo sin el cual no se podría reconocer la Ciudad de México, por lo que resulta un componente clave para la creación del gran cuerpo urbano que yace sobre el lago. A pesar de ser una fotografía tomada hace tres décadas, su vigencia no se ha visto alterada, ya que la precariedad parece ser una constante: “El rico se molesta porque la miseria afea las ciudades, pero su irritación es demagógica porque él se ha entrenado toda su vida para no ver las escaleras que detesta, las situaciones que le recuerdan sus orígenes o el hecho detestable por excelencia: no puede largarse en definitiva de aquí” (Monsiváis; 1988: 14).

La serendipia existe en las fotografías de Andrade, sin embargo, la selección de los marcos de realidad depende del todo de la fotógrafa y la cámara es una herramienta constructora de estos límites. Mitchell Snow (1998), al analizar la obra de la fotógrafa hace notar que, inspirada por los documentales, Andrade sólo usa un equipo sencillo, luz natural y un cuarto oscuro austero (3). Por otro lado, la escritora Rosina Conde (2007) afirma que “Andrade elige las imágenes en función del escenario en las que se representan” (1), en otras palabras, la mirada de la fotógrafa congela los momentos en los cuales ordena fragmentos del caos de la urbe. “A pleno sol” encuadra una imagen cotidiana de la Ciudad de México y al hacerlo, exhibe aquello que no puede verse a simple vista, como la injusticia, la desigualdad y la situación precaria de las clases bajas mexicanas.

La fotografía en cuestión selecciona una fracción del escenario urbano sobre el cual Andrade es capaz de observar y capturar diversos personajes. Para Sontag, el peso emocional e incluso la moraleja de una fotografía depende completamente de dónde es insertada, ya que cambia dependiendo del contexto en el cual es vista. Vale la pena recordar que la obra forma parte de *Los velos transparentes, las transparencias veladas*, libro en el cual Andrade busca narrar con imágenes diversas realidades de la Ciudad de México. Tal como lo indica el título, existe un velo entre aquello que se puede observar de la urbe y lo que se puede leer cuando un marco es seleccionado a través de la labor fotográfica. El hogar desprotegido de la fotografía es a la vez una denuncia y una imagen reconfortante para los ciudadanos de la capital. La otredad se hace presente a través de la imagen, porque es un otro ausente el que se encuentra a pleno sol, viviendo en la calle.



Yolanda Andrade (1981) "Él y ellas"

“Él y ellas” (1981) es otra fotografía que forma parte de *Los velos transparentes: las transparencias veladas* donde la calle muestra la cultura popular, la fragmentación y la intimidad desnuda. También en blanco y negro, la imagen expone maniqués desarmados en la calle: dos de ellos son el torso y cuatro son las piernas, todos de un cuerpo femenino desnudo. Las figuras se encuentran frente a una pared vieja, que ejemplifica la miseria de la que habla Monsiváis, junto a una entrada que apenas se asoma en el marco de la fotografía. En el muro, sobre los maniqués, está el dibujo de *Él*, un luchador enmascarado que mira desde arriba hacia el espacio urbano en posición de enojo y ataque:

Todo está fuera de la moda, del buen gusto, de la estética legalizada. Y la sexualidad insinuada y rota completa la impresión: a esta soledad la quebrantará en un segundo el gentío. Ninguna pobreza vive sola. A Yolanda le hubiese sido fácil confiarse únicamente a los maniqués o al luchador o a la calle desierta. Si integra los elementos es porque necesita despojarse de protecciones. (Monsiváis; 1988: 15)

“Él y ellas” traza la condición de lo femenino fragmentado en la capital mexicana. Los cuerpos de mujeres que representan esta situación se encuentran, tal como Coyolxauhqui, decapitados y desmembrados. Las figuras han sido despojadas de brazos y cabezas. Los maniqués son la figuración de las féminas urbanas sometidas y modificadas a disposición de una sociedad que se cubre el rostro para conservar el anonimato en los actos violentos. Rememora también la situación plasmada por Puga en su novela, donde la situación femenina en la urbe es precaria.

La Ciudad de México es la máscara del lago que la sostiene y la fotografía que la representa, a su vez, “sólo puede significar (tender a una generalidad) adoptando una máscara. Es la palabra que emplea Calvino para designar lo que convierte a un rostro en un producto de una sociedad y de su historia” (Barthes; 1989: 69). El *punctum* de esta fotografía adquiere sentido ante la máscara del luchador. “Yolanda usa [la máscara] como testimonio de los pequeños carnavales clandestinos, de los desfiles de

la vida [...] Visualmente la máscara encierra posibilidades magníficas, es disolución de rasgos, misterio sin sorpresas, anticipación a la muerte” (Monsiváis; 1988: 12). Los rostros en “Él y ellas” se encuentran anulados: los de ellas totalmente ausentes y el de él escondido detrás de la incertidumbre: un silencio icónico a través del cual el observador no puede sino tratar de adivinar las emociones de aquel hombre que contempla desde las alturas.

Esther Garbara (2010), en su estudio sobre la lucha libre mexicana, anota la importancia de la máscara. Sostiene que parte fundamental del espectáculo son los personajes que encarnan al bien y al mal en la forma de *Rudos* y *Técnicos*, donde la única apuesta permitida es un desafío entre los luchadores: uno de ellos pone en riesgo el anonimato que le ofrece la máscara contra el poder *sansónico* del contrincante de larga cabellera o contra el otro rostro cubierto (280). La audiencia y el contrincante tienen un deseo en común: observar el rostro verdadero detrás de la careta, para así, despojar al individuo de aquello que le ofrece el poder, la fuerza, incluso la virilidad. “Él y ellas” muestra ese luchador peleando por permanecer con el rostro protegido en la cima, anónimo, violento. Esta observación resulta primordial al considerar que las fotografías analizadas de Andrade no representan rostro humano alguno, sino representaciones de caras: maniquíes, pinturas, máscaras.

En esta imagen, las facciones faciales son un espacio vacío que habrá de ser llenado por el observador. La violencia de esta imagen radica precisamente en la falta de humanidad que se representa a través de elementos androides. La lucha libre como símbolo de la teatralidad y agresividad de la ciudad se acomoda sobre los cuerpos femeninos fracturados, donde se podría colocar el rostro de cualquier mujer. Además, estas muñecas se encuentran desnudas, expuestas en plena calle. En palabras de Monsiváis:

La violencia nos obliga a teatralizar y generalizar la experiencia desagradable o trágica, nos encierra doblemente en nuestras casas, se vuelve el estado de sitio de los ricos rodeados de guaruras (esos ángeles de la guarda de las previsiones sombrías), modifica a la intuición hasta volverla depósito de miedos ancestrales, se aterra ante la propia sombra porque no se sabe si el inconsciente va armado y, por último, nos convence de que la ciudad, el campo de las sensaciones de libertad, es progresivamente de los Otros y es cada vez más el reino del Otro y de lo Otro, aquello que dejó de pertenecernos cuando aceptamos lo indetenible por lo pronto de la violencia, sabiendo que, dadas las características de la urbe, éste por lo pronto eterniza sus plazos. (1999)

“Él y ellas” muestra tan solo uno de los rostros de la Ciudad de México, donde lo cotidiano desenchaja los objetos de los espacios a los que suelen pertenecer. Los maniqués no están en la vitrina de una tienda, sino fragmentados, como la urbe a la que pertenecen, sobre la banqueta. La imagen de Andrade representa orden dentro del caos. Si los objetos representados en la fotografía fueran deshechos, probablemente yacerían amontonados y sucios sobre el asfalto, en cambio, se encuentran acomodados, convirtiendo a la calle en un escaparate sobre el cual mostrar la desnudez del plástico que representa a las mujeres.

Vale la pena señalar que las fotografías seleccionadas de Andrade representan objetos, detallando la vida cotidiana de la Ciudad de México. “Ventanas transparentes”, “A pleno sol” y “Él y ellas” muestran realidades crudas de la metrópolis de la misma manera que *Pánico o peligro* –así como las obras que analizaré en los siguientes apartado de Mayer y Boullosa– y reflexionan ferozmente sobre el abandono en el que se encuentra la ciudadanía, localizando en el centro identidades periféricas con el uso de los objetos representados. Sin embargo, tanto la Literatura como las Artes visuales muestran la realidad con un filtro que pone cierta distancia del observador con la obra, provocando que la interpretación requiera de una mayor contemplación para llegar a la profundidad de los temas tocados.

Las fronteras seleccionadas por las autoras parecen, en una primera lectura, una capa que cubre la violencia de lo representado; sin embargo, en realidad acentúan la

presencia de la otredad que pasa desapercibida en la vida cotidiana –e incluso en los estudios– sobre la Ciudad de México. Los símbolos utilizados crean un mosaico de representaciones que permiten dar sentido al cuerpo fracturado de la urbe, particularmente a las identidades rotas por la violencia y la precariedad.

2.6. Líneas entre la textualidad y la Cartografía

Durante la tesis de maestría que realicé en el 2015, abordé con un *corpus* más restringido el tema de los mapas artísticos. Para el análisis de la obra de Mónica Mayer “Patriotismo y Revolución” (1986) me parece pertinente rescatar algunos conceptos de esta expresión artística.

La cartografía, a primera instancia, parece un estudio árido, una búsqueda interminable de mimesis con territorios, pero un acercamiento breve, permite vislumbrar la riqueza alcanzada con el análisis de un mapa, que si bien nace de la necesidad de representar un territorio, no se limita a hacerlo a manera de un espejo absoluto. La selección de un mapa artístico para el *corpus* de esta investigación literaria comparativa se debe a las similitudes que tiene con la narrativa, como expondré a lo largo de este apartado. En particular, los mapas artísticos plantean la necesidad de dar un lugar dentro del territorio a identidades que suelen ser dejadas al margen.

Kevin Lynch (1960) esboza la importancia de la lectura urbana a través de conceptos clave como senderos, bordes, barrios, nodos e hito: criterios que se determinan mediante la experiencia de los habitantes. Dicho de otra manera, los signos urbanos adquieren sentido al leerlos considerando vivencias y diálogos establecidos entre las construcciones –caminos y las personas que andan la ciudad: "At every instant, there is more than the eye can see, more than the ear can hear, a setting or a view waiting to be explored. Nothing is experienced by itself, but always in relation to its surroundings, the sequences of events leading up to it, the memory of past experiences" (1)⁸.

⁸ “En cada instante, hay más de lo que el ojo puede ver, más de lo que el oído puede oír, un escenario o una vista a la espera de ser explorada. Nada se experimenta por sí mismo, sino siempre en relación con su entorno, las secuencias de acontecimientos que lo construyen, la memoria de experiencias pasadas” (Lynch; 1960:1).

Lynch plantea la legibilidad del espacio mediante signos cuyo referente –o significante– se edifica en la ciudad, mientras el significado se atribuye por prácticas urbanas, así como la memoria e identidades de la población. Por ello, quienes experimentan la ciudad son escritores y lectores del territorio. El urbanista considera que un entorno legible no sólo ofrece sentido de seguridad, sino que aumenta la profundidad e intensidad de la experiencia urbana. Pareciera que la vida es casi imposible en el caos visual de las ciudades modernas, pero las acciones cotidianas adquieren diversos significados en escenarios más vivibles. La ciudad simboliza una sociedad compleja que construye de forma visual conceptos a partir de las vivencias urbanas (5).

El autor, en resumen, sostiene que las imágenes ambientales resultan de un proceso dialéctico con el observador. El entorno sugiere distinciones y relaciones, mientras que quien mira selecciona, organiza y atribuye significados, por tanto, la realidad asignada a las imágenes urbanas varía con cada ojeada (6). Tal como sucede con la lectura de textos literarios y artísticos, la ciudad se compone de signos cuyos significantes –arbitrarios al fin y al cabo– dependerán en gran medida de las subjetividades que los vislumbran. Roland Barthes (1993) considera el planteamiento de Lynch un acercamiento sobresaliente a la semiótica urbana:

[...]en la medida en que se ha preocupado de pensar la ciudad en los términos mismos de la conciencia que la percibe, es decir, encontrar la imagen de la ciudad en los lectores de esa ciudad. Pero en realidad, las investigaciones de Lynch, desde un punto de vista semántico, siguen siendo bastante ambiguas; por una parte, hay en su obra todo un vocabulario de la significación [...] y como buen semántico, tiene el sentido de las unidades discretas: intentó encontrar en el espacio urbano las unidades discontinuas que, guardadas todas las proporciones, se asemejarían algo a los fonemas y a los semantemas [...] por otra parte, a pesar de ese vocabulario, Lynch tiene de la ciudad una concepción que sigue siendo más gualtista que estructural. (259)

La ciudad se crea y recrea a través de distintas lecturas que se tienen de ésta, por lo que Barthes la define como "[...] un discurso, y este discurso 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" (261). Sumado a lo anterior, el autor plantea la importancia de la semiología para comprender las ciudades y leer sus signos:

[...] la ciudad es una escritura: quien se desplaza por la ciudad, es decir, el usuario de la ciudad (que somos todos) es una especie de lector que, según sus obligaciones y sus desplazamientos, aísla fragmentos del enunciado para actualizarlos secretamente. Cuando nos desplazamos por una ciudad estamos todos en la situación de los 100000 millones de poemas de Queneau⁹, donde puede encontrarse un poema diferente cambiando un solo verso; sin saberlo, cuando estamos en una ciudad somos un poco ese lector de vanguardia (264).

Jorge Luis Borges (1998) en el cuento "Del rigor en la ciencia" deja clara la imposibilidad de un mapa absoluto. En la narrativa, plantea la existencia de un imperio obsesionado con lograr un mapa perfecto, que coincidiera punto por punto con el territorio. La conclusión es que cualquier representación, si es que llega a dicha perfección, desaparece sobre las ruinas del referente. En otras palabras, no puede existir una representación exacta.

Anthony D. King (2007), por otro lado, afirma que "what is referred to as «the city» exists only in our heads" (22)¹⁰. Como ejemplo, se encuentran los incontables mapas que pretenden duplicar el espacio urbano a nivel físico, además de figuraciones en diversos soportes que representan a la ciudad a partir de un imaginario transformado por signos surgidos con el andar cotidiano y la mirada que configuran dichas representaciones: a través de éstas el observador es un *flâneur* de las imágenes urbanas.

Si la ciudad se construye a partir del imaginario, entonces la Literatura y el Arte elaboran representaciones por medio de las cuales se conoce la metrópolis. King reitera que no existe tal cosa como una ciudad porque el concepto designa un espacio

⁹ *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau es un conjunto de sonetos publicado en 1961. Los sonetos están impresos en la tarjeta con cada línea en una tira separada, como un libro infantil ; cada hoja se divide, a su vez, en tres tiras horizontales. Los diez sonetos tienen la misma rima y cualquier línea de cada soneto puede ser combinada con otra, por lo que hay 10^{14} (=100,000,000,000,000) poemas.

¹⁰ "Lo que se conoce como «la ciudad» existe sólo en nuestras cabezas" (2)

producido mediante la interacción de instituciones históricas y geográficas específicas, relaciones sociales de producción y reproducción, prácticas gubernamentales, medios de comunicación y los límites de la ciudad no sólo deben ser estudiados en un nivel físico y geográfico, sino también en términos conceptuales (3).

Los signos urbanos pueden ser leídos conjuntamente como un texto y a su vez, deben ser comprendidos en su singularidad por medio de expresiones artísticas y literarias que duplican signos clave de la ciudad representada, donde los personajes desarrollan distintas relaciones. Las textualidades plasman la noción de ciudad en la Literatura.

Thomas Bender (2007) plantea –de manera similar a Lynch– que la ciudad se localiza y reproduce a través de actos orientadores de la imaginación anclados tanto en el espacio material como en la práctica social (11). Es también un lugar donde se desarrolla el poder económico y político; sobre todo, el imaginario urbano construye las identidades de los habitantes. El autor afirma que la metrópolis concebida en la Literatura es un medio importante para el conocimiento diacrónico de la experiencia urbana. Asimismo, plantea que la urbe imaginada es tan importante como la experimentada y utiliza el ejemplo de Manhattan plasmada en los poemas de Walt Whitman. Para Bender, el poeta logra representar el caos de esta ciudad, sus personas, cosas, movimientos e ideas de tal forma que asegura, en concordancia con Mumford, que cualquiera que entre en contacto con Manhattan, toca también a Walt Whitman (270).

Rocío Peñalta Catalán (2010) realiza una aproximación teórica al espacio urbano y afirma que “[...] es imposible observar la ciudad desde más de una perspectiva cada vez, la manera de reconstruir la ciudad consistirá en combinar todas esas perspectivas” (15). Cada ciudad –tal como lo propone Barthes– es leída en el momento de ser andada y escrita. Peñalta –en contraste con Harding– resalta la importancia del carácter unitario

de los centros urbanos que permiten reconocerlos como un todo, “cada ciudad tiene una estructura lógica, una distribución propia y, muchas veces, única” (16). La autora sostiene que “la ciudad ofrece un recorrido iniciativo, como lo hacía el laberinto. En este espacio es fácil perderse, la ciudad obliga al paseante a volver sobre sus pasos, a buscar la salida, la respuesta, el centro [...] el hombre penetra en la ciudad con el fin de conquistarla. Pero la ciudad es engañosa, y termina por atrapar al hombre, que se pierde en el laberinto de sus calles” (21). Si bien la urbe puede resultar un perdedero, los espacios singulares de la metrópolis que le otorgan legibilidad son emblemáticos y, por lo mismo, resuenan en las representaciones artísticas y literarias. Escritores y artistas son, ante todo, lectores privilegiados de la ciudad que intervienen en la mente de sus habitantes, quienes configuran los signos urbanos.

Andreas Huyssen (2003), por otra parte, reafirma que los signos ciudadanos otorgan sentido al territorio y repara en que la memoria y la noción de temporalidad han invadido espacios y medios que parecían fijos, tal como lo son las ciudades con sus monumentos y edificios. El autor sintetiza el símil de la ciudad con un texto de la siguiente manera:

As a literary critic I am naturally attracted to the notion of the city as text, of reading a city as a conglomeration of signs. Mindful of Italo Calvino's marvelously suggestive *Invisible Cities*, we know how real and imaginary spaces commingle in the mind to shape our notions of specific cities. No matter where we begin our discussion of the city of signs whether with Victor Hugo's reading Paris in *Notre Dame de Paris* as a book written in stone, with Alfred Döblin's attempt, in *Berlin Alexanderplatz*, to create a montage of multiple city discourses jostling against each other like passers-by on a crowded sidewalk, with Walter Benjamin's notion of the *flâneur* reading urban objects in commemorative meditation, with Robert Venturi's upbeat emphasis on architecture as image, meaning, and communication, with Roland Barthes's city semiotics of the *Empire of Signs*, with Thomas Pynchon's TV -screen city, or with Jean Baudrillard's aesthetic transfiguration of an immaterial New York-

a few things should be remembered: The trope of the city as book or as text has existed as long as we have had a modern city literature. (49)¹¹

Las ciudades, sus caminos, monumentos y edificaciones se leen como palimpsestos del espacio, porque son transformables y dependen del contexto temporal: “an urban imaginary in its temporal reach may well put different things in one place: memories of what there was before, imagined alternatives to what there is. The strong marks of present space merge in the imaginary with traces of the past, erasures, losses, and heterotopias” (7)¹². La urbe, entonces, no sólo es escrita sino reescrita: vivencias y múltiples construcciones identitarias se superponen unas a otras, razón por la cual Huyssen considera que tal como los textos literarios, la ciudad asume una condición palimpséstica. Además, las técnicas literarias donde se encuentran lecturas históricas e intertextuales pueden ser tejidas para comprender el espacio urbano como un lugar donde las diversas vidas dan forma a imaginarios colectivos (7).

Denis Wood (2010) establece que el mapa hace afirmaciones en un nivel ontológico. Por un lado afirma “esto es” y por otro asegura “esto está ahí” (86). El autor afirma que los mapas establecen fuerzas que configuran un espacio socializado y tienen la capacidad de modificar la conducta no sólo de los habitantes sino de las cortes, la policía y la milicia: las cúpulas de poder (1).

La Cartografía, al igual que la Literatura y la Fotografía, enmarca la realidad de tal forma que contiene signos selectos dentro de su discurso que, leídos como un todo,

¹¹ “Como crítico literario, me atrae naturalmente la noción de ciudad como texto, de leer una ciudad como un conglomerado de signos. Conscientes de las maravillosamente sugestivas *Ciudades Invisibles* de Italo Calvino, sabemos cómo los espacios reales e imaginarios se mezclan en la mente para dar forma a nuestras nociones de ciudades específicas. No importa dónde comencemos nuestra discusión de la ciudad de los signos, ya sea con la lectura de *Paris* de Víctor Hugo en *Paris en Notre Dame* como un libro escrito en piedra, con el intento de Alfred Döblin, en *Berlín Alexanderplatz*, de crear un montaje de múltiples discursos de ciudades que se empujan como transeúntes en una acera llena de gente, con la noción de Walter Benjamin del *flâneur* leyendo objetos urbanos en meditación conmemorativa, con el énfasis optimista de Robert Venturi en la arquitectura como imagen, significado y comunicación, con la semiótica de Roland Barthes del *Imperio de Signos*, con la televisión de pantalla de Thomas Pynchon, o con la transfiguración estética de Jean Baudrillard de una Nueva York inmaterial. Hay que recordar algunas cosas: El tropo de la ciudad como libro o como texto ha existido desde que tenemos una literatura moderna de la ciudad.” (49)

¹² “Un imaginario urbano en su alcance temporal bien puede poner cosas diferentes en un solo lugar: recuerdos de lo que había antes, alternativas imaginadas a lo que hay. Las marcas fuertes del espacio presente se funden en el imaginario con huellas del pasado, borraduras, pérdidas y heterotopias” (7)

ofrecen lecturas particulares sobre la realidad representada. Por otro lado, Arthur J. Klinghoffer (2006) considera que el mapeo es un proceso de investigación y de revelación, por lo que no debe reducirse a la metodología de clasificación y descripción (3).

Tim Ingold (2007) plantea un paralelismo entre elaborar un mapa y narrar. Ambos son un *tandem* de hebras complementarias de una misma función. La narrativa es continua como la línea de un mapa. Contar una historia es relacionar en un nivel narrativo eventos pasados que trazan un camino en el mundo que otros pueden seguir. Escribir textos literarios o cartográficos es realizar un tejido en el cual el hilo del pasado y el retomado en el presente es de la misma madeja (90).

Ingold confirma lo dicho por otros tantos teóricos: las líneas que se trazan en los mapas no tienen una contraparte física en el mundo al cual representan. Son una especie de presencia fantasmagórica que, a pesar de esto, tiene consecuencias reales en la movilidad de las personas (49). Los mapas se realizan en un contexto narrativo en el cual las personas describen viajes que han hecho o que han sido hechos por personajes de mitos y leyendas. Su propósito es ofrecer direcciones para que otros puedan seguir el mismo recorrido. Los narradores, por su parte, también retoman un camino con las manos (84). Ambos senderos, cartográfico y literario, se transitan con la mirada lectora. Las representaciones logran trascender los marcos en los cuales son creados al trasladar un fragmento del referente hacia un presente observador.

John Brian Harley (1989) plantea la importancia del contexto social en el cual la Cartografía es creada y sugiere que los mapas son un texto que no tiene forma de libro, al igual que la música y las construcciones arquitectónicas. Al reconocer la textualidad de la Cartografía, se enriquece la lectura de los mapas, ya que su interpretación aceptará, entonces, preocupaciones mitológicas, antropológicas e históricas de la imagen (12).

En resumen, los mapas artísticos deben ser leídos, al igual que fotografías y novelas, como representaciones que figuran fragmentos de la realidad al enmarcarlos con una perspectiva subjetiva. Por esa razón, son un complemento al análisis de las representaciones urbanas, donde los hitos que persisten a través de la historia pueden ser reconocidos e interpretados como símbolos, no sólo como la permanencia de elementos que dan coherencia a una ciudad, sino como elementos que aportan lecturas sobre las vidas periféricas que habitan las partes centrales de la Ciudad de México.

2.7. Arqueografía de la ciudad:

el andar sobre Patriotismo y Revolución

La subjetividad, la ruptura de fronteras y la intimidad expuesta en las fotografías de Andrade, en *Pánico o peligro* y en *Antes* –novela de Boulosa que analizaré en el siguiente apartado– se encuentran también en “Patriotismo y Revolución” (1986), mapa artístico de Mónica Mayer (Ciudad de México, 1954) que forma parte de la serie *Novela rosa o me agarró el arquetipo*.

Mayer realiza esta pieza a los 32 años, edad similar a la etapa en la que crearon las piezas perteneciente a este *corpus* las autoras ya analizadas. La artista conceptual tiene una larga historia de posicionamientos feministas desde la cual parte la creación de su obra. Karen Cordero (2001) escribe que:

Mayer cursó una maestría en sociología del arte en Estados Unidos, donde entró en contacto con el arte feminista en el momento de su efervescencia. De regreso a México, impartió durante varios años un Taller de Arte Feminista en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, y su obra individual, así como sus trabajos de performance colectivos, reflejan claramente un análisis feminista de la situación de la mujer artista en México. (8)

Mayer (2001), por su parte, plantea que su ingreso al feminismo coincide con el comienzo de su creación artística, aunque también nombra como punto clave su ingreso a la maestría en el *Women's Building*:

Empecé a participar en el grupo Movimiento Feminista Mexicano (mfm), con Mireya Toto, Sylvia Pandolfi, Lourdes Arizpe y otras compañeras, porque realizaban un periodiquito llamado Cihuatl: Voz de la Coalición de Mujeres y yo necesitaba integrar mis preocupaciones políticas a las artísticas. Los temas candentes eran la violación y el aborto... el lesbianismo se discutía con miedo. (402)

Durante la década de los ochenta, ya de regreso en México, se dedica a la creación de obras con una fuerte carga de ideología feminista, entre las que se encuentra *La fiesta de quince años*, evento realizado en 1984 donde en la entrada encontraba la Victoria de Samotracia vestida de quinceañera, rodeada de hielo seco.

Dentro de esta pieza, se incluyeron a diversas artistas, como fue el caso de Carmen Boulosa, quien presentó su obra *Cocinar hombres*.

Los dibujos que conforman *Patriotismo y Revolución* se encuentran elaborados en capas de distintos materiales y uno de estos niveles es el propio marco de la obra, donde la artista interviene para romper con los bordes del mapa: la visión de la artista transgrede los límites y la representación de lo urbano se sobrepone a sus propias fronteras. La figuración de la Ciudad de México en este mapa artístico difumina los confines de su propio marco al realizar parte del mapeo sobre él.



Mónica Mayer (1986) "Patriotismo y Revolución"

Dentro del marco, las capas de dibujos forman un recuadro adicional, donde se encuentran las avenidas sinuosas Patriotismo y Revolución. Sobre estas vialidades y las calles que las rodean, que no poseen un nombre exacto, se encuentra la imagen hierática de la artista repetida constantemente, de perfil en posición de carrera. Fuera del encuadre, la imagen de Mayer está dando la espalda al espectador, recargada

sobre las montañas que rodean la cuenca de la Ciudad de México, balanceada sobre una silla de la cual podría caer en cualquier momento y deteniendo una bandera mexicana. En la esquina inferior derecha, el trazo del dibujo oscurece la imagen de la artista, quien se encuentra sentada en posición fetal vestida con un traje de baño. En este caso, la mirada sale de los confines de la representación y se encuentra con el observador. A lo lejos, la imagen de Mayer –nuevamente con un traje de baño– cae cabeza abajo hacia el fondo del paisaje. En la marialuisa o paspartú, la artista continuó mapeando las cumbres que rodean la cuenca cada vez más amontonadas hasta llegar al marco de madera, donde sólo se dibujan en la parte inferior. A un costado de forma vertical, se lee el nombre de la obra “Patriotismo y Revolución”.

Retomo a Webb (2008), quien considera fundamental el acto de enmarcar al hablar sobre el concepto de representación. Para la autora, es necesario entender que la visión del mundo se limita por marcos culturales y lingüísticos; sin embargo, aquello que no esté contenido en el marco de la representación no deja de existir, simplemente se halla en otro lugar y de tiempo en tiempo se colará en la mirada paralela del observador (2008: 75). Las fronteras imaginarias que se crean son una forma de mantener la violencia urbana fuera del espacio personal. La Ciudad de México, por tanto, sólo se asoma dentro de los confines del mapa artístico, sin embargo, los símbolos que componen la obra permiten la lectura de la urbe en la década de los ochenta.

Las imágenes de “Patriotismo y Revolución” se filtran, a través de su marco, a la realidad de la ciudad misma a la cual representan. Vale la pena señalar la importancia del título, que evoca a un nacionalismo instaurado a partir de la Revolución Mexicana. La historia del referente acuña la representación cartográfica, ya que el patriotismo es una virtud que se imprime en la ciudadanía, de la que se espera lealtad constante a la patria, aunque no reciba nada a cambio. La Revolución que comenzó en 1910 es un

hito histórico sobre el cual se trazan ideologías e identidades mexicanas, incluso un siglo después de su comienzo. Se trata, además, de una narrativa donde las experiencias masculinas son centrales. Poco se habla acerca de la visión femenina durante esta guerra, más allá de las soldaderas y la famosa Adelita del corrido popular.

La existencia de avenidas con nombres referentes a guerras nacionales son la fijación constante de un momento histórico que no apunta hacia las ambiciones fallidas de la revuelta, sino que instauro una sincronía que permite representar la victoria aparente en el asfalto de la Ciudad de México. En el nivel de la representación, se refleja el caos de estas avenidas al trazar una retícula sinuosa. Por otro lado, la ironía de ambas denominaciones urbanas se acentúa con la bandera que está fuera del recuadro, que puede ser considerada como el objeto que lanza el *punctum* de la imagen: las representaciones del nacionalismo acentúan la revolución fallida y el caos fragmentado al cual estos símbolos instaurados por el poder insisten en dar cohesión, sin lograrlo. De esta manera, las obras que conforman el *corpus* de esta investigación surgen de un contexto particular; emergen de un referente ciudadano, que como estos textos no puede contenerse dentro de los márgenes.

La ciudad modernizada no logra separarse del pasado prehispánico. La urbe arrastra su historia, como lo hacen también sus representaciones. “Patriotismo y Revolución” propone una dicotomía entre el paisaje natural y el urbano. La Ciudad de México, enmarcada dentro del mapa con un acercamiento a las avenidas de “Patriotismo y Revolución”, se sobrepone a las montañas que rodean el valle y sobre las cuales se encuentra la bandera mexicana, símbolo del nacionalismo perenne instaurado por décadas de dominio priísta. La bandera se levanta en el centro de esas montañas, tal como lo hiciera en un nivel mitológico el águila que se posó sobre el corazón convertido en nopal de Copil.

Al tratarse de un mapa artístico, “Patriotismo y Revolución” cuestiona las fuerzas de poder presentes en su contexto, lo cual es la ruptura de otro límite. Las representaciones íntimas de la propia artista se suman al andar en el espacio nacional, fuera de la urbe, reclamando un lugar para el cuerpo de la mujer alrededor del propio corazón de Copil. Como lo mencioné anteriormente, en una de estas figuraciones, Mayer se balancea sobre una silla, en otra mira directo al espectador en posición fetal y en una tercera es lanzada cabeza abajo hacia las montañas, tal como una Coyolxauhqui que habrá de ser fragmentada. Este rompimiento somático espejea en el marco urbano, donde aparecen múltiples figuraciones de la artista. La ciudad vivida en la representación se contrapone con la ciudad celeste de la imaginación y del sacrificio primordial.

El mapa artístico no muestra de forma pasiva el nacionalismo reforzado por los conceptos del título, “Patriotismo y Revolución”, sino que plantea una lucha por la posesión del espacio urbano y nacional. La imagen de la artista se sobrepone en una postura de carrera sobre la enmarcación urbana en un acto de apropiación. Este proceso es evidente tanto en esta obra como en *Pánico o peligro*. Las capas que simulan una excavación arqueológica en las que se encuentra el mapa artístico son similares a la escritura de los cuadernos de Susana, quien estipula que el paso entre la mente y la mano deja fuera múltiples vivencias: “cuando decidí escribirte este cuaderno, creo que lo imaginé distinto” (Puga; 1983: 19). Mayer realiza una estratigrafía de su propia historia ya que los recuerdos se encuentran, como las ruinas prehispánicas, todos en el mismo lugar y al mismo tiempo: son un referente simbólico.

La representación errante de la artista sobre las calles de la Ciudad de México permite entablar un diálogo con las fotografías anteriormente analizadas de Yolanda Andrade, ya que el tránsito de conquista urbana sólo puede suceder en las calles:

La ciudad nómada es el propio recorrido, el signo más estable en el interior del vacío, y la forma de dicha ciudad es la línea sinuosa dibujada por la serie

de puntos en movimiento. Los puntos de partida y de llegada tienen un interés relativo, mientras que el espacio intermedio es el espacio del andar; la esencia misma del nomadismo, el lugar donde se celebra cotidianamente el rito del eterno error. (Careri; 2002: 42)

Las fronteras que se observan en “Patriotismo y Revolución” y en las obras analizadas a lo largo de este capítulo son equivalentes a la situación de las ciudades a partir del siglo XX. El mapa artístico muestra el caos mencionado por Elizabeth Wilson, al mismo tiempo que exhibe a la mujer tratando de apropiarse mediante la representación del espacio urbano que le ha sido prohibido por siglos. Si bien la figura femenina del mapa busca hacer suya la ciudad por medio del andar cotidiano, la violencia no escapa a la representación, como se evidencia con la figura de la artista recargada, dando la espalda al observador en una posición de agotamiento o, incluso, emulando a una persona siendo cateada.

La obra de Mayer cuestiona las fronteras físicas –las montañas del valle y el asfalto que conforma las calles– pero, a mí parecer, la ruptura principal es la ideológica: por un lado, la de la historia nacional, desde el escudo de la bandera donde se alberga el mito fundacional selene, hasta la persistencia de la guerra de Revolución como un constante recordatorio del partido oficial, una narrativa donde se afirma que los ganadores fueron los campesinos y el pueblo de México, aunque ya para los años ochenta, era claro que la culminación de la revuelta no dejó consecuencias positivas para las personas oprimidas de la nación. La figura de la artista balanceándose sobre una silla mientras sostiene la bandera apunta hacia la caída de la narrativa oficial, que efectivamente tendrá consecuencias no reconocidas en las urnas en 1988.

“Patriotismo y Revolución” se conforma de varias capas físicas y simbólicas que sitúan ante todo la vivencia de la figura femenina dentro de la urbe. Al igual que las obras analizadas anteriormente, la violencia se hace presente dentro de este marco de realidad: la fragilidad de la artista en la silla, su imagen lanzada hacia las montañas e incluso, el hieratismo con el que recorre las avenidas ciudadanas evidencian la posición de

la mujer en la Ciudad de México. Se trata de una representación que complementa el mosaico de lecturas dentro de las cuales las identidades de género, que suelen ser lanzadas fuera de los márgenes ideológicos, buscan un lugar dentro de la cartografía y la realidad de la capital mexicana.

2.8. Antes de la muerte: la ciudad celeste de la infancia

*Antes*¹³ (1989) de Carmen Boullosa (Ciudad de México, 1954) narra en primera persona la infancia de una protagonista sin nombre. Ésta habita la Ciudad de México y hace un recorrido de memorias selectas, algunas de las cuales se encuentran cargadas con elementos fantásticos. La novela comienza con el nacimiento de la narradora, quien hace un recuento de su vida desde una obscuridad que parece ser la muerte. Sin embargo, puede ser que el fallecimiento que se narra a lo largo de la obra sea la pérdida de la infancia y la eterna oscuridad, la edad adulta.

La autora nace el mismo año que Mónica Mayer, por lo cual también realiza esta obra en la tercera década de su vida. En el *Catálogo de escritores* (2015) se nombran numerosas distinciones que Boullosa a recibido a lo largo de su vida, como el *Premio Anna Seghers* (1997), de la Academia de las Artes de Berlín. Además de ser creadora literaria es una académica prolífera y durante la década de los ochenta presidió el centro cultural El Cuervo, junto con Alejandro Aura, para promover las diferentes artes mexicanas durante esta década.

Emily Hind (2001), al entrevistar a Boullosa, indaga sobre la temática del paso a la edad adulta en las mujeres, de "mujeres que no quieren ser mujer o que ponen esa feminidad a una distancia" (53), a lo que la autora responde que:

El trato a las mujeres en México sigue siendo completamente desigual, en el mundo laboral, en el mundo práctico, en el mundo doméstico, en el mundo cotidiano, en todo. Exageraría un poco si digo que la mujer no es precisamente un humano, que sigue siendo un semi-humano, pero sí un poco. A pesar de lo que afirmo, la situación no me obliga, ni a nadie, a escribir sólo de mujeres. (Boullosa en Hind: 54)

¹³ Novela ganadora del Premio Xavier Villaurrutia

La novela *Antes*, realizada en los años ochenta, se caracteriza porque los espacios indeterminados fomentan la confusión de los lectores, a quienes se dirige la niña narradora: “Me inventaré por una noche que sí puedo conseguirme interlocutores desde mi oscuridad” (2012:14). La novela de Boullosa expone, de forma similar el tema central de *Pánico o peligro*: una infancia a la cual las protagonistas se aferran. Si bien es cierto que la niñez de Susana es más estable que la de la narradora anónima de Boullosa, ambas encuentran en la rememoración de los primeros años un eje donde se cimienta la vida. *Antes* muestra a una niña que vive con miedo, asediada por sonidos y presencias fantasmagóricas, pero que no está dispuesta a renunciar a la infancia, a su Ciudad Celeste. Sus hermanas y conocidas dan el paso hacia la pubertad antes que ella. Sobre una amiga, dice: “Sentí compasión de ella [...] le avergüenza no tener ya el cuerpo de niña, y pensé en mis hermanas con compasión, y en Esther con compasión, y también pensé en papá, con compasión porque recordé que sólo los hombres van a la guerra” (2012: 36). Equipara, con esta aseveración, la vida de una mujer en la urbe con las batallas que libran los hombres que son mandados a conflictos bélicos.

La narradora de *Antes* plantea que la infancia, por más asediada de monstruos invisibles que sea, es el único marco protector que un ser humano puede tener. Expone que sólo muerte y sufrimiento existen una vez que la niñez abandona el cuerpo de una persona. Cuando sus hermanas crecen, ella:

Lloraba la falta de atención del par de hadas madrinas que habían velado el umbral de lo que yo era, impidiendo la entrada a monstruos del exterior, sin saber que lo que yo debía estar lamentando era la desaparición de las niñas que fueron mis hermanas. (2012:132)

Al igual que *Pánico o peligro*, la novela de Boullosa narra el camino de la infancia hacia la edad adulta seleccionando memorias específicas. La protagonista de *Antes* deja claro que no todas sus vivencias aparecen en la narración: “Los otros, los recuerdos que no elegí para que tomaran su turno, fieros, sin cara, se acercan a mí por

la espalda a burlarse de la soledad en que habito, de la opacidad, de la tristeza” (2012:73). Ambas protagonistas elaboran un tejido narrativo usando reminiscencias selectas de una infancia: “Entonces, jalando un cabo para tejer con la siguiente historia, el recuerdo elegido sonríe. ¡Me hace feliz su sonrisa! Creería que me quiere, que conforme pasa por mí y me recorre, siente cariño por la que un día [cuando participaba en la anécdota] lo conformó” (2012: 73).

Por otro lado, *Antes* trasgrede los límites de forma similar al mapa de Mayer; esta ruptura se encuentra en el nivel discursivo del presente, es decir, en la narración que se realiza desde la muerte, donde la protagonista selecciona cuidadosamente, como excavando también capas arqueológicas, los recovecos de su memoria para mostrar la infancia urbana que determinó su vida. Dicho de otra manera, la narradora está al margen de la vida.

El marco elegido para narrar la vida de la protagonista determina la representación de la existencia urbana que se muestra en la novela, tal como sucede en “Patriotismo y Revolución”. La elaboración de líneas cartográficas se encuentra en *Antes* incluso en el nivel del discurso. La niña crea mapas en el interior de su hogar con piedras: “Mis hermanas y yo inventamos trazar territorios con las piedritas blancas: hacíamos en el piso o en el jardín mapas de tierras inexistentes, en el centro de los cuales nos coronábamos, en fastuosas ceremonias, reinas del país que delimitaban” (2012:76). Las piedras son pedazos de ciudad que se cuelan al hogar y en una especie de conjuro, la protagonista descubre que la creación de estos marcos la protege por un tiempo de las presencias mortíferas que la persiguen: “Cuando cerré los ojos en el centro del territorio bordeado por las piedras, noté el silencio que me rodeaba [...] En el centro del territorio inventado por casualidad en un juego, lograba escapar (¡por fin!) a la oscuridad dolorosa que terminaría por rodearme [...] y salí de mi cerco de piedritas: el ruido seguía como siempre” (2012:78).

Anna Reid (2012) considera que el uso de las piedras en *Antes* es una referencia a creencias populares europeas medievales, donde las piedras suelen ser usadas como amuletos. Al parecer, el uso de estos talismanes protegía al portador de los ataques visibles o invisibles de sus enemigos. El círculo mágico fue comúnmente usado como un dispositivo protector contra demonios (46).

La construcción simbólica de fronteras en *Antes* es, entonces, una labor cartográfica por medio de la cual la representación trasciende diversas fronteras. Eventualmente, desaparecen las piedras que la niña usaba para crear los marcos protectores y es entonces cuando queda desprotegida. Los pasos y sonidos que la atormentan no dejan de existir en la realidad narrativa, sino que quedan ocultos momentáneamente mediante la selección de un marco particular.

Antes, al igual que “Patriotismo y Revolución”, remite a una simbología fundacional con el elemento del corazón que se ancla a la tierra, tal como sucede con el hijo de Coyolxauhqui. La transgresión de los cercos se encuentra en la novela en el cruce de la infancia hacia la muerte y en el abandono de la Ciudad Celeste por medio de un deceso, como ocurrió mitológicamente con la diosa Coyolxauhqui. El fallecimiento de la narradora se anuncia desde el inicio de la novela y se hace presente a través de los sonidos que la persiguen: ella escucha pasos, que en el nivel fantástico del discurso pueden leerse como la muerte que se acerca poco a poco, al mismo tiempo que ella abandona la infancia.

La protagonista muestra la memoria de una amiga a la que llama María Enela “así era su nombre, era –o así lo recuerdo, pero lo defenderé –Enela” (2012:17). Por un lado, resulta evidente que la narradora ya ha trascendido la niñez al reconocer que existe un rasgo infantil en su memoria y que hay una metátesis en el nombre de su amiga, quien podemos asumir que de manera independiente al recuerdo se llama

Elena. Ella es el primer personaje en escuchar los mismos pasos que la narradora y es, también, la primera en ser alcanzada por los sonidos y morir. El elemento fantástico rodea las muertes que suceden a lo largo de la novela:

[...] y los pasos sonaban en el salón, nadie parecía percibirlos más que yo y evidentemente Enela [...] desvanecida tenía la cabeza apoyada en el pupitre, la falda empapada y los ojos abiertos, como los de un muerto [...] Vamos, pensaba, seré cobarde. Entregué a Enela, renegué de Enela. (27-30)

La narradora de *Antes* recuerda su nacimiento en la Ciudad de México en 1954 – que coincide con el de Boullosa y Mayer. La figura de los padres resulta una composición plagada de indeterminaciones. En el momento del parto, ella reconoce a Esther como su madre, pero después niega esta conexión: “Aunque la vi siempre con tanta precisión, la quise mucho, como si fuera mi madre. ¿Cuánto tiempo tardé en darme cuenta de que ella no era mi mamá? siempre lo supe, pero hasta el día en el que ellos llegaron por mí, todo funcionó como si ella lo fuera” (2012: 12). A lo largo de la novela, la madre se encuentra casi siempre ausente, hasta el momento de su muerte, pero no se vuelve a negar su condición de progenitora. La figura materna se encuentra borrada incluso en el presente inmaterial desde el cual se emite la narración: “Prefiero no gritar más [...] Tengo tanto miedo y no hallo cómo gritar mamá. Es un grito que no puedo emitir, porque esa palabra no la tengo” (2012:14). El que no posea la palabra “madre” es una ausencia léxica que simboliza una falta. Esther muere a temprana edad, culminando el abandono en el cual se encontraba la protagonista.

Existe una relación entre el vínculo materno y la unión de la narradora con la ciudad. Ambos nexos son tenues, pero constantes. La niña comparte en sus memorias la primera vez que entra el estudio de Esther, momento en el cual se crea un puente entre la intimidad, lo materno y la ciudad: “Olía las ramas de eucalipto, que adornaban con su fragancia transparente el campo abierto del cuarto, el cielo interminable que azul se confundía en el estudio con el aire de nuestra ciudad, dejando ver volcanes y montañas” (Boullosa; 2012:104).

Una diferencia fundamental, y quizá la más importante, entre las novelas *Pánico o peligro* y *Antes* es que Susana narra recuerdos desde un presente certero y seguro, mientras que la narradora de *Boullosa* muestra un tiempo pausado por la muerte en la narración, creando un ambiente en el cual sólo los recuerdos existen y nada nuevo puede formarse: “Así, el encierro que padezco me resulta cómodo [...] Sólo aquí puedo hilvanar con tanto placer mi historia sin que los recuerdos sean interrumpidos al convocarlos porque no pasa aquí nada más que su presencia” (73). En este sentido, las memorias de la narradora se asemejan a la labor fotográfica de Andrade, que mediante una mirada subjetiva, pausa momentos de vivencias en la Ciudad de México.

Sumado a lo anterior, *Boullosa*, al igual que Andrade, realiza la representación distanciando a los personajes de la humanización; aunque no son los rostros los que se desdibujan de manera literal en la novela, se borra la esencia humana de la protagonista, que nunca revela su nombre y narra desde un tiempo perenne en el cual ella ya no existe más que como un ente. Los estatus de madre y de padre se ponen en constante entredicho, desdibujando así los roles familiares desde el mismo nacimiento.

Las memorias se matizan por lo fantástico, lo cual refuerza la óptica infantil de la narración. Un ejemplo de lo anterior, es el ropero de la abuela, en la casa de la colonia Santa María, donde guarda una chamarra que rayó accidentalmente con pluma, esperando que la abuela no lo notara. Cuando la mujer obliga a la niña a ponerse la prenda, las marcas de pluma se habían convertido en arañas.

Antes es una narrativa fantástica que toma elementos góticos. David Punter, de acuerdo con Adam Roberts (2012), afirma que la novela gótica tiene características particulares como hacer énfasis en lo terrorífico, escenarios arcaicos, el uso de lo sobrenatural (21). Retomo a Reid, quien plantea que lo fantástico en la novela tiene el fin de criticar el catolicismo mexicano, afirmando que esta lectura se encuentra en los mundos encantados de *Boullosa*, tal como se muestra en la incapacidad de la niña de

distinguir eventos milagrosos o demoniacos, lo cual la sentencia a una existencia entre fantasmas. Sumado a lo anterior, la narradora está condenada desde el nacimiento. Al entretelar motivos góticos en la narrativa, Boulosa intensifica una sensación de terror que aumenta, incorporando así lo macabro y misterioso en el mundo de la infancia (2012: 40)

Ante los eventos fantásticos, la narradora afirma “Ahora bien, ¿fantasear me da miedo?, porque en lugar de recordar podría fantasear, imaginar recuerdos, falsear imágenes y sucesos. No lo he hecho así, cuanto les he dicho me ocurrió, fue real: no he inventado una sola palabra” (Boulosa; 2012: 117). La fantasía rompe las fronteras de la realidad, y aunque la narradora dice haber suscrito todas sus memorias a existencias certeras, lo cual es cuestionable con la experiencia en casa de la abuela, la forma en la que muere y el hecho de que la narración se realice *post mortem*. En otras palabras, los límites entre la imaginación y los sucesos verdaderos son maleables ante la mirada de la niña que narra su historia.

Los sonidos son un reflejo de la ciudad que habita y que enmarcan la realidad en la novela. La protagonista se encuentra tan determinada como el hombre representado en “Ventanas transparentes” e incluso, como las personas que se adivinan detrás del mural en el edificio de una colonia popular. A pesar de tener una infancia protegida, se encuentra expuesta al espacio urbano simbolizado por sonidos constantes, que como el gentío urbano, resultan anónimos ante la inmensidad de la metrópolis.

Los ruidos que persiguen a la protagonista también determinan a los otros personajes. La muerte de Esther contiene los mismos elementos fantásticos que los de Enela. La narradora huye una noche de los sonidos y las sombras que la persiguen refugiándose en el estudio de su madre porque piensa que ahí no se atreverían a entrar:

¿Qué son esos ruidos?, dijo. Entraron al estudio en tropel [...] todos en el muro voltearon furiosos a verla [...] Los persecutores se abalanzaron sobre

ella [...] Con la cabeza torcida y los labios entreabiertos, me dijo «pobrecita» y rompió a llorar también: ah Esther, te quise tanto, tanto, mamá, mamá, mamá, mamá. (2012: 154-156).

Esther tarda tres días en morir de lo que diagnostican como un tumor cerebral. Las sombras y los sonidos son, además, la conexión de la metrópolis con el mundo del hogar. La Ciudad de México resulta una experiencia desorientadora acentuada por las figuras que la persiguen: “Nunca comprendía (de todos modos) cómo demonios se llegaba a la escuela. Las calles siempre me dieron vértigo, nunca me aceptaron como a una de las tuyas. A ellas nunca pude engañarlas. Ni a la ciudad” (2012:16).

La narradora describe el día que nieva en la Ciudad de México como un momento en el que la tranquilidad llegó acompañada de mutismo: “Yo adentro sentía una paz indescriptible, el silencio por fin, el silencio que yo había esperado todos esos años y que creí imposible” (2012: 54). Los elementos ciudadanos no tardan en romper la calma urbana cuando un cable cae sobre un árbol y causa un incendio. Los pasos vehementes constantes a lo largo de la narración son un reflejo de la urbe violenta donde habitan los personajes.

Tal como sucede con las otras obras del *corpus*, la exposición de lo privado se convierte en un elemento ineludible en la novela de *Boullosa*. *Antes* contiene un pasaje en el cual la niña narra cómo su abuela les compraba la ropa interior en la calle república de Uruguay, en una especie de peregrinación anual:

La caminata a la tienda era poca cosa, la abuela y yo éramos buenísimas para andar a pie, ella con sus piernas firmes y una nieta atónita que arrastrar por las calles de la ciudad, y yo corriendo irregularmente: si había que rehuir, por ejemplo, al gigante (al hombre de los zancos, Guama creo que se llamaba, traía el pelo largo y lentes, en aquel entonces deambulaba por el condominio Insurgentes donde atendía el doctor de mi abuela), apretaba el paso, si quería seguir mirando algo o insistía en que comprara donas chicas, o más si ya me había comprado, de las que hacían en un pasaje del centro de la Ciudad y cuyo olor aceitoso y avainillado bien recuerdo se impregnaba en las narices cuadradas enteras. (2012:62)

La compra de la ropa interior se encuentra asociada con el andar por la ciudad. Los recuerdos saltan de un espacio urbano a otro cuando rememora el recorrido que

hace con su abuela. En realidad, resulta imposible trazar en un mapa un recorrido desde Liverpool del Centro Histórico hacia la calle República de Uruguay pasando por el Condominio Insurgentes, que también resulta un hito del abandono de la modernidad en la capital mexicana. Además, este recuerdo culmina con el robo de la ropa interior dentro de la escuela, cuando niñas más grandes agreden y humillan a la narradora, pegando los calzones con papel en el techo y quemando el fondo que la abuela le había comprado, con lo que se hilvana el territorio urbano, la intimidación y la violencia en una sola reminiscencia de la infancia.

La distancia de aquel otro que se encuentra atrapado en la tragedia es también un trazo de la novela, aunque el orden en el que ocurren las muertes matizadas por lo fantástico muestra un desdibujamiento de las fronteras y un acercamiento hacia el “yo lector”. La primera muerte corresponde a una compañera de la escuela, fallecimiento que no se nombra como tal, sino que más bien se concibe como una desaparición misteriosa. La segunda tragedia ocurre con la muerte de la madre, una situación más íntima; la tercera y última muerte que aparece en la novela, y la que determina el ambiente discursivo oscuro y vago de la voz narrativa, es la de la protagonista. Los pasos se acercan hacia el espacio personal del imaginario mediante el acto de lectura. El fallecimiento de la narradora une las nociones fantásticas con el vínculo urbano que la persigue. El último capítulo comienza afirmando que su relato podría terminar con un recuerdo en el palacio de Bellas Artes, pero:

Si terminara de hablarles en el concierto, yo no sería más que una niña sin nombre emocionada, no sería más que mi trajecito de paño azul marino [...] tendré que llevar la memoria a término, colocarla hasta donde llega, hasta el momento en que dejó de salir lo que podría alimentarla. (2012: 173)

La niña se preocupa por forjar una identidad y una vida comprensible para el lector, sin embargo, la memoria que se comparte en la novela se reconoce como un recuadro rematado por la vida de la protagonista, representado como vivencias que se dan desde la individualidad y que, si bien pueden ser consideradas como hechos

fantásticos por un observador, para la narradora resultan una cronología que no se puede separar de la realidad.

El interior de la casa es construido a lo largo de la novela como un ambiente hostil del cual la narradora debe escapar para sobrevivir o del cual debe cuidarse mediante marcos protectores. Cuando se narra la muerte protagónica, ese sentido cambia y el peligro se percibe en el espacio urbano:

Empecé a sentir que el problema no estaba dentro de la casa y conmigo: las amenazas de todo aquello que no era lo que me perseguía no eran sino el anuncio de algo fatal que se tramaba fuera de la casa. Encendí el radio y me senté a escuchar, recostada sobre el sillón, qué fatalidad se había cernido sobre la ciudad [...] los que habían salido de la casa (estaba convencida de ello) no podrían volver, no podrían cruzar las llamas o las densas capas del humo o la inundación o el estallido que hubiera ocurrido allá afuera. (2012: 177)

Este punto puede ser leído como la percepción que se tiene de una ciudad donde los desastres ocurren constantemente. En *Antes*, el caos marca la historia de la ciudad como un eco en la vida de la narradora. El paso del umbral hacia la muerte se encuentra matizado por el contexto urbano de la protagonista. Al igual que Susana en *Pánico o peligro*, la niña vive con miedo constante a la metrópolis. Hacia el final de la novela, está segura de que alguna fatalidad ha ocurrido en la ciudad, paralelismo de las desgracias que la han perseguido en forma de pasos sombríos durante su corta vida. Los infortunios también se simbolizan en la novela por medio del fuego y el agua. Estos elementos cobran un significado particular en el momento final cuando se crea un vínculo somático entre la ciudad, el hogar y la protagonista:

Cuando abrí los ojos, estaba frente a la puerta de la casa que da a la calle [...] Creí percibir un olor a humo, un aire denso, lleno de pequeñas partículas carbonizadas, inflamadas acaso, porque se clavaban en mi cuerpo con crueldad. Me ardía respirar. Intenté abrir la puerta que daba a la calle pero no pude, era más fuerte que yo. Ahí estaban los perseguidores, los oía respirar junto a mí. (2012:179)

La escena representa de forma metafórica la quema en la hoguera de una bruja que es perseguida por presencias inquisidoras. La protagonista es el centro de

holocausto que culminará con su propio ascenso. Su infancia se construye en una pugna constante entre elementos solares y lunares. Por un lado, el fuego se presenta en diversos momentos del discurso, siempre acompañado de elementos de agua. Tal como la ciudad, cuya fundación se perpetúa en la lucha del sol contra la luna, la narradora se encuentra en una pugna constante entre estos elementos, lo que culminará con su propio sacrificio, que es el fin de su infancia y de la vida.

El segundo apartado de la novela muestra un terreno baldío que se incendia donde “(oigan bien: veía, no imaginaba) sobre las llamas caras llegadas ahí para observarme [...]” (2012:35). Incluso, su último recuerdo antes de morir hace referencia a la película Fahrenheit 451: “Nos llevaron al cine a ver una película sobre unos señores que vivían en el futuro, en un mundo moderno, y quemaban los libros porque los consideraban dañinos” (172), escena que espejea la distopía citadina que habita. El fuego se conjuga con el agua de una forma paradójica, como sucede cuando la atacan en el baño las niñas más grandes de su escuela y lanzan bolas de papel mojadas al techo “Una de estas bolas cayó en mi nuca y escurrió por mi espalda [...] Sentí como me ardía [...]” (66). La sensación de quemarse con agua también sucede cuando en una fiesta la lanzan a la alberca: “Traté de impulsarme para salir y sentí el cuerpo ardiendo, sentí el cuerpo a punto de quemarse y sentí que el agua no iba a permitir que yo jalara de ella para salir a flote” (2012:161). La relación con el agua que tiene la narradora es similar a la que mantiene la Ciudad de México con el lago sobre el cual fue fundada: contradictoria.

El vínculo con la madre, las hermanas y la abuela muestra, ante la mirada de la narradora, las diversas realidades femeninas en la urbe. La Ciudad de México es un escenario sobre el cual la condición de mujer se desarrolla y vive de maneras complejas y distintas. En este sentido, Esther es un símbolo de la mujer liberada, incluso de la etiqueta perenne de la maternidad. La escuela de la protagonista organiza un desfile de

muñecas y “en protesta activa, Esther propuso un concurso en el que valieran las habilidades de las niñas y no «el dinero o los viajes de sus padres»” (Boullosa; 2012: 102).

Por otro lado, la figura masculina observa a las mujeres de la novela desde un punto de vista superior y ajeno, tal como sucede en “Él y ellas”, la fotografía de Andrade. El personaje del padre se desarrolla como un ser veladamente violento a lo largo de la infancia, por ejemplo, él y las hermanas reían cuando les aseguraba que no era su padre, si no un robachicos que habría de "secuestrarlas y hacerlas chicharrón": “Luego, tomaba el camino a la escuela, como siempre, hablando de lo de siempre, de un juego que él creía inofensivo pero que para mí era un juego de asalto y de dolor” (2012: 14).

La conexión de la narradora con el padre se da de forma exclusiva en el espacio urbano. En un inicio, cuando ella divaga sobre las palabras que posee en su muerte prematura menciona: “Otras palabras sí, sí que las tengo [...] Tengo claramente la palabra miedo y tengo sobre todo la palabra *patosenelparque* [...] Íbamos al lago de Chapultepec. Nos desayunábamos sin apetito, picoteando aquí y allá, como patos” (2012:14). Se desarticula el lugar al cual pertenecen los objetos, en *Antes* hay un desajuste con la intimidad familiar, en particular la paterna. Hacia el final de la novela, el único momento en el cual se lee un instante emocional entre la niña y su padre ocurre en el espacio urbano y no en el doméstico: “Veníamos por avenida Reforma. Pegó el coche al lado derecho de la calle. Lo frenó y rompió a llorar. Le acaricié la cabeza y la sacudí para alejar mi mano de ella” (2012: 168).

Vale la pena reiterar que la selección de marcos de realidad es fundamental para lograr cualquier representación. Incluso, se puede argumentar que es una actividad a la que las personas se someten con cada vivencia. La protagonista de *Antes* parece tener claro el proceso de selección de estos marcos en sus memorias al posicionarse fuera

de uno de estos límites y narrar desde la muerte, aunque ésta sea simbólica. Boullosa afirma que:

Mucha gente muere cuando deja de ser niño. Claro, no muere prácticamente. Su cuerpo crece y sigue en vida, pero ha muerto una buena parte de su identidad porque no es tan fácil estar vivo y ser consciente de que uno tiene distintas etapas. Vivirlas cada una con plenitud implica total conciencia, implica una entereza, una fuerza espiritual. No es algo gratuito, no hay nada gratuito en la vida de un hombre si no tiene conciencia ?o de una mujer. Mi impresión es que ella es enteramente consciente de su mundo de infancia, pero ha matado su conciencia en el mundo de la adultez. Y lo único que le queda es la memoria de la infancia. (en Hind; 2001: 56)

Estas contradicciones matizan el final protagónico porque existe incertidumbre en cuanto al lugar en el que muere. Ella describe el jardín, aunque en un último momento el padre la encuentra en su habitación. La niña muestra una última ancla que la une con la vida, la infancia y el hogar: el corazón. En este espacio ella observa un órgano latente sobre el césped:

Me agaché y tomé con la mano derecha el corazón, sujetándolo, cerrando en torno a él mi puño. Los perseguidores se fueron, mi cuerpo se vio de nuevo lleno de su propio peso, relleno de peso al contacto con el tibio corazón que me había donado la tierra para detenerme: un corazón tibio, seco como un objeto de piel o de madera, suave pero firme. Palpitaba. Lo sujetaba con más fuerza. (2012: 179-180)

La Ciudad de México plasmada en *Antes* y en “Patriotismo y Revolución” resulta más bien una distopía que permite leer los matices particulares de las realidades mexicanas, donde la ruptura y la violencia son una constante, desde un nivel histórico hasta uno mitológico. Se observa en la muerte de la narradora el elevamiento descrito que se asemeja al corazón de Copil –leído también en el mapa de Mayer– que en el mito se levanta con la forma de un nopal, rompiendo la barrera del lago sobre el cual cayó: “Y lo solté [el corazón]. Mi cuerpo entonces, sin mayor defensa, ya sin peso, no podía permanecer ni un momento más y subió, subió, subió, acompañado por los que siempre lo habían perseguido” (2012: 181). Este órgano simboliza, además, el cruce del umbral de la niñez: “Mis calzones se mojaron, su blanco algodón se impregnó de un líquido tibio como el corazón” (2012:180). Para Reid, el encarcelamiento de la niña al

interior del hogar hace referencia al exilio del Edén, lo cual implica que el mundo exterior del México de los años cincuenta es idílico, en contraste con el caos y la contaminación de la década de los ochenta. Además, con el fin de la infancia, la inocencia del Edén queda prohibida para la protagonista y es una última alusión a la fantasía gótica al ser la casa un recinto terrorífico (2012:47).

Al final, se revela que la muerte de la protagonista se dio, de hecho, en su propia habitación, aunque la indeterminación de las causas del fallecimiento continúa: “Yo dormía, o mejor dicho, ella, su hija, dormía para siempre, con su pantalón de franela empapado en sangre, las sábanas manchadas y los ojos cerrados, y en la cara una expresión de calma que no merecía” (2012: 181). Al igual que los personajes de *Pánico o peligro*, Socorro y Lola, la narradora de *Antes* tiene una vida truncada por una muerte que se caracteriza por la violencia y la indeterminación.

2.9. Conclusión:

los límites rotos de Coyolxauhqui

En conclusión, a lo largo de este capítulo mostré que la capital mexicana es la suma de múltiples urbes que han existido a lo largo de su historia y que hacen eco en las representaciones plasmadas en novelas, fotografías y mapas artísticos. *Pánico o peligro* de María Luisa Puga y *Antes* de Carmen Boullosa son novelas cuyo ambiente principal es la Ciudad de México, espacio que determina las acciones y vivencias de las protagonistas, quienes son lanzadas fuera de una Ciudad Celeste primigenia, la de la infancia. Ambas narradoras son el eco mítico de la diosa lunar Coyolxauhqui, cuya expulsión y fragmentación de este primer territorio dio pie a la fundación de la histórica y mitológica urbe solar de Huitzilopochtli.

La comparación intermedial de las novelas con las fotografías de Yolanda Andrade y el mapa artístico de Mónica Mayer enriquece la lectura de la Ciudad de México y me permite entrelazar el análisis con la complejidad de la capital mexicana, para lo cual se tomó en cuenta los mitos recuperados por cronistas y recuentos históricos. Ambos crean un tejido único con las representaciones urbanas y reverberan en el referente al cual apuntan al moldear las visiones de los propios capitalinos.

El mosaico de realidades de la metrópolis se materializa en desastres personales y colectivos. La violencia forma parte de los pasos y visiones que moldean las representaciones analizadas en el presente capítulo, mientras que las imágenes, trazos y narraciones arrojan luz sobre cada uno de los múltiples rostros que tiene la Ciudad de México, urbe que se muestra como un territorio fragmentado, cuyas piezas han cambiado no sólo a lo largo de su historia, sino con cada una de las miradas que la representan. Sus figuraciones matizan la suma de ciudades que hoy en día conforman

el navío que toma forma del cuerpo desmembrado de Coyolxauhqui, pero que puede ser leído como un todo que persiste a través del tiempo.

Capítulo 3: Malinche y Guadalupe

entre la memoria y la soledad

Así que principio, medio y fin de la historia se han confundido y Dulcinea no sabe por donde seguir. Y si Dulcinea no ordena su historia, Dulcinea morirá. Pero, ¿acaso nosotros, los demás, tenemos ordenadas nuestras historias? No, no las tenemos. Por eso morimos

Angelina Muñiz-Huberman, *Dulcinea encantada*

La Literatura y las Artes Visuales descubren representaciones del espacio urbano, planteando en el proceso lo que es y podrá ser el territorio para quienes observan el hilo textual de las obras analizadas. William Alexander McClung (1984) considera que las urbes literarias son llamadas propiamente míticas cuando son reconocidas como imágenes no de las mismas ciudades, sino como ideas de lo que podrían ser (35), por lo cual, a lo largo de esta investigación, planteo que el estudio de la textualidad de la Ciudad de México debe retomar el pasado histórico, mítico y literario. Dicho de otra manera, los mitos fundacionales fincan las identidades sobre la cuales se desarrollan las visiones y narrativas de quienes buscan representar una cultura urbana.

La Ciudad Celeste culminó con el sacrificio de Coyolxauhqui, cuya muerte mítica significó el triunfo del dominio solar –símbolo patriarcal mexica– sobre la Ciudad de México. A partir de ese momento, la configuración de la mujer urbana sentó bases sobre mitos e historias que crearon imágenes femeninas, moldes a los cuales se adecuó la imagen de la mujer en la ciudad. La capital se levanta sobre mitos colmados de simbolismos que moldean la ciudadanía mexicana. Las figuras míticas que integran mi pesquisa trazan una línea que dirige la mirada analítica hacia la instauración de dichas identidades. En el capítulo anterior, expuse a Coyolxauhqui como diosa

fundadora de la ciudad. En este apartado, sumaré las figuras de Malinche y la Virgen de Guadalupe porque su estudio me permite trazar rutas para comprender las raíces de la gran urbe mexicana y la construcción identitaria de quienes la habitan.

A lo largo de esta investigación, he desmontado la Ciudad de México como un espacio construido sobre capas de historia: las diferentes etapas de la urbe se deletrean diacrónicamente en sus construcciones arquitectónicas, desastres naturales y un sinfín de batallas, que van desde lo prehispánico hasta lo contemporáneo, pasando por la época colonial.

Los estratos característicos de la Ciudad de México y sus representaciones se evidencian en el proceso de elaboración y la lectura de las obras de Cristina Rivera Garza y Maya Goded. Éstas resultan un documento importante en el archivo de la Ciudad de México, testimonios que representan el inicio y final del siglo XX en la capital mexicana. Aquí la importancia del *corpus* analizado: las autoras apuntan hacia límites ignorados y cuestionan a quienes establecen la discriminación y segregación ciudadinas como una constante de su historia.

Sumado a lo anterior, *Nadie me verá llorar* (1999) y *Plaza de la Soledad* (2006) incluyen representaciones ideológicas de la Ciudad de México, por lo que su lectura debe tomar en cuenta los mitos fundacionales que se construyen unos sobre otros. El objeto representado, es decir, la ciudad, encuentra ecos de su historia en el imaginario trazado en las obras, dicho lo cual, la lectura intertextual que propongo en esta investigación entreteje la memoria urbana, testimonios personales, mitos femeninos y espacio de la capital.

3.1. Archivo: mitos y otredades

El archivo es una serie de documentos ordenados y catalogados en el que solemos pensar como un repositorio de la memoria; sin embargo, también es el lugar donde se almacenan las reminiscencias de papel o diversos formatos: cartas, documentos legales, fotografías, entrevistas. Al hablar de archivo, no sólo me limitaré a hacer referencia a un fondo donde se clasifican escritos históricos, sino que a lo largo de este capítulo lo plantearé como un territorio que –tal como la urbe– precisa de un agente explorador que le otorgue un sentido y que sea capaz de dar coherencia a las diversas capas de memoria que se encuentran limitadas a ese espacio particular.

Nadie me verá llorar tiene un antecedente de labor histórica en el que Rivera Garza recupera testimonios del Manicomio General de la Nación, conocido como la Castañeda, a través del Archivo de la Secretaría de Salubridad y Asistencia. Por su parte, las fotografías de *Plaza de la Soledad* conforman un proyecto de largo aliento donde se suman imágenes tomadas entre los años 1998 y 2001. Incluso, en 2016, Goded elaboró una película con esta temática. Ambas son un testimonio, archivos en sí mismos, de la vida e identidades de diversas mujeres en la capital mexicana.

A través de archivos, conocemos las narrativas míticas e históricas de Malinche y la Virgen de Guadalupe, figuras que amplían la lectura de las obras en su relación con la Ciudad de México. Como señalaré más adelante, diversas visiones de estos emblemas femeninos permiten conocer la construcción de la mujer capitalina que se representa en las obras de Rivera Garza y Goded.

Roberto González Echevarría (2006), en una investigación sobre el mito y el archivo en la narrativa latinoamericana, considera que la novela no tiene una forma fija, sino que asume aquella del documento dotado con una carga de verdad por la sociedad

en un momento y tiempo específicos, como lo pueden ser los documentos históricos. El autor estipula que la novela tiene la capacidad de mostrar una verdad que se encuentra fuera del texto porque cada época cuenta con un bagaje discursivo y las novelas son parte de este registro (8). Dicho de otra manera, la novela forma parte de la textualidad de una época dada que sobrepasa el estatus de lo literario. Lo anterior me permite considerar la narrativa de Rivera Garza como un testimonio que no sólo parte del archivo, sino que a través de la representación, interpreta un contexto con un repertorio de descripciones textuales donde sitúa las vivencias de sus personajes. De la misma manera, la fotografía de Goded deja constancia de la existencia de identidades femeninas que suelen ser pasadas por alto en la historia de la capital por encontrarse – tal como lo analicé en el capítulo anterior– fuera de las fronteras ideológicas centrales masculinas.

Sumado a esto, González afirma que la Antropología es el elemento mediador en las narrativas latinoamericanas por la necesidad que existe de articular los mitos fundadores, particularmente desde una perspectiva de unificación de una nación por intereses del Estado; es decir, es un medio por el cual las sociedades occidentales anclan su identidad, transformando el lenguaje de la otredad cultural. A través de esta mirada, las comunidades nativas de Latinoamérica convierten su teología en mitología (14). El mito, para el autor, representa el origen desde el cual es narrada la historia Latinoamericana ya que debe ajustarse a concepciones eurocéntricas con las cuales se une mediante la autoridad de la antropología (21). Dentro de la memoria de la Ciudad de México, es importante considerar –tal como lo hice en el capítulo anterior– los mitos fundadores sobre los cuales se articulan las representaciones estudiadas, por lo cual, además de Coyolxauhqui agrego para el análisis a Malinche y la Virgen de Guadalupe, y considero que una constante que las une es la maternidad, aunque cada una de sus historias despliega perspectivas diferentes.

Durante la década de los veinte, surgen en América Latina instituciones dedicadas a preservar las culturas indígenas. La Revolución Mexicana es central para la creación de programas que recuperan el legado prehispánico para crear la imagen del México moderno, ya que el Estado funda en esa época museos e institutos dedicados a conservar el pasado por medio de la investigación arqueológica (González Echeverría; 2006: 154). En otros términos, el archivo que se conforma con las investigaciones sobre el México prehispánico se trata de uno curado por el Estado para su propio beneficio.

Lo anterior no quiere decir que dicho repositorio no pueda adquirir otra dimensión ante nuevas lecturas. González Echeverría afirma que el archivo es un mito moderno donde se revela una relación entre el conocimiento y el poder y utiliza el término de *escritor-archivista* para describir a los novelistas latinoamericanos, porque la narrativa, al igual que el archivo, acumula, retiene y clasifica el conocimiento (14). La novela cuestiona, al mismo tiempo, el poder del archivo como un conocimiento inmutable porque las narrativas refutan la idea de identidades y culturas estáticas que de otra forma se preservan mediante las instituciones escolares e incluso mediante el lenguaje (34). El archivo, sin embargo, no tiene como fin último ser la voz de un conocimiento antropológico sino interpelar a la autoridad y al trasladarse a la ficción, por lo que adopta la forma de un discurso mítico (153). Las ficciones archivísticas otorgan lecturas variadas sobre la identidad y la cultura en la que se encuentran, volviéndose en sí mismas una especie de antropología o etnografía: la literatura latinoamericana busca suplir la función mítica al imitar formas que adquiere del discurso antropológico sin asimilarse a la hegemonía del poder (173).

Las obras de Rivera Garza y Goded son representaciones que constituyen un archivo y componen lo que se suele considerar como un registro antropológico, mítico e histórico. Además, muestran una lectura del contexto en el cual se encuentran, donde se integran imágenes en las fisuras del poder –como las llama González Echeverría–

que localizan en el centro del discurso ciudadano temas cruciales para las vivencias de las mujeres, como lo son la maternidad, la apropiación del propio cuerpo y la sexualidad.

Walter Benjamin (1969) en el libro editado por Hanna Arendt, *Iluminations*, habla sobre la memoria y cómo ésta influye de forma transgeneracional, por lo que resulta una herramienta fundamental para tejer historias que se unen entre sí. Le llama la musa a través de la cual se crean las narrativas épicas, donde dicha inspiración logra que las épicas se confundan con la memoria en sí (90). A diferencia de la información que no se propaga con las narrativa que, para el autor, no sobrevive el momento de su creación, los datos de las narrativas se preservan y su fortaleza radica en que pueden liberar las memorias incluso después de mucho tiempo (90). En este sentido, las representaciones textuales de la Ciudad de México son una evocación que sobrevive el paso de los años y –al igual que un archivo– permiten la preservación de las memorias que se vertieron en ellas.

Michel Foucault (1972) afirma que el archivo –termino que acuña en *L'archéologie du savoir*– se compone de declaraciones y pensamientos emitidos en otro tiempo y lugar transformadas a un medio visible. Esto puede ser a través de la palabra y se leen, de la misma manera, dependiendo del tiempo y lugar –con las aristas de su contexto (128). El autor designa archivo a toda una colección de trazos materiales pertenecientes a una cultura particular, limitada por su propia situación histórica y su estudio ofrece conocimiento sobre el periodo en el cual fue creado.

Foucault establece la importancia de considerar que un archivo no es simplemente la acumulación de elementos –o cosas– sino que se trata del orden que los materiales adquieren, permitiendo así la enunciación de un discurso que “resucita” el conocimiento del periodo en el cual fue creado, definiendo así el modo en el que ocurren los discursos y las cosas (129). Existe también el cuestionamiento a los documentos que preservan las memorias desde que existe la disciplina de la historia;

sin embargo, la reconstrucción de la base sobre la cual fueron ordenados esos documentos siempre ofrece pistas sobre el pasado del que emanaron (6). Además, agrega que no se debe considerar al archivo como la historia en sí, ya que ésta depende fundamentalmente de la sociedad en la cual se está desarrollando la narrativa que surge de la documentación (7).

Entonces, Foucault no considera que el archivo sea un elemento sin tiempo ni espacio, sino que permite que las declaraciones pasadas sobrevivan y que al mismo tiempo sean constantemente modificadas (130). En este sentido, las obras de Rivera Garza y de Goded no son un archivo que permita la reconstrucción histórica total de la Ciudad de México, sino que ofrecen una lectura que se encuentra limitada al presente y, al mismo tiempo, sus representaciones están ceñidas al periodo en el cual fueron realizadas. *Nadie me verá llorar*, por ejemplo, se puede considerar una novela histórica con bases en el estudio del archivo de La Castañeda por parte de la autora, sin embargo, la documentación primera fue conformada en un periodo diferente al que se realizó la novela y –de igual manera– yo realizo el presente análisis con una mirada delimitada por mi contexto histórico y social. Ana María Guasch (2011) distingue, en la misma línea que lo hace Foucault:

[...] las prácticas de archivo de las de almacenamiento, colección y acumulación, que no corresponden a los protocolos de consignación que hemos mencionado; teniendo en cuenta que es precisamente ese principio de consignación que se corresponde con el aspecto documental o monumental de la memoria como hypómnema (consideremos, al respecto, la distinción entre mnemé o anamensis –el recuerdo vivo, espontáneo, fruto de la experiencia interna– e hypómnema, el acto de recordar) el que hace que el archivo pueda entenderse como el suplemento mnemotécnico que preserva la memoria y la rescata del olvido, de la amnesia, de la destrucción y de la aniquilación, hasta el punto de convertirse en un verdadero memorándum. (13)

Guasch, en cuanto a la fotografía, retoma a Allan Sekula, quien recuerda el uso de ésta como un instrumento para el control social desde una perspectiva racial o criminal: “la relación entre fotografía y archivo no se plantea únicamente en el desarrollo de la

capacidad documental de la fotografía, sino en su capacidad de fragmentar y ordenar clínicamente la realidad, que la convirtió en un instrumento idóneo, siguiendo la mentalidad científica propia del siglo XIX, para la clasificación [...]” (27). La obra de Goded resulta una selección importante en este sentido, ya que busca dar un orden diferente a la realidad a través de imágenes que individualizan y otorgan agencia a las prostitutas, quienes suelen vivir al margen de la legalidad y fuera de los parámetros del control social.

Aby Warburg, también referenciado por Guasch, acuñó el concepto de *engrama cultural* para referirse a las marcas visuales que permanecen en la memoria; por lo mismo, el archivo no puede ser inmutable y recupera “las huellas o engramas del pasado que, con su capacidad evocadora, son capaces de definir, como ocurrió en la época del Renacimiento, el arte y la literatura del presente” (Guasch; 2011: 24). Existe un repertorio de signos que dejan huella en las culturas que pueden ser leídos en los archivos y modificados por el contexto en el cual resurgen. Las novelas y fotografías son documentos que se almacenen en un repositorio para salvaguardar la memoria de un contexto determinado y de igual manera, el material en el cual se modifican reminiscencias anteriores relacionadas con los mitos y la historia de un lugar y tiempo.

Florencia Garramuño (2015) establece un paralelismo entre la Literatura y las instalaciones de arte contemporáneas porque en éstas se crea un espacio tangencial a lo real donde se confronta al espectador, mientras que en la Literatura se encuentran verdades sobre cuestiones existenciales y sociales de la realidad en el espacio creado a partir de la ficción: “No se trata claramente de que la realidad y la ficción sean indistintas, entiéndase bien: son los textos los que, al instalarse en la tensión de una indefinición entre realidad y ficción, realizan una suerte de intercambio de las potencias de uno y otro orden, lo que hace que el texto aparezca como la sombra de una realidad que no acaba de iluminarse a sí misma” (33). Considero que el discurso creado a partir

de las representaciones, a pesar de estar limitado por marcos que lo separan de la realidad que emula, arroja signos que permiten leer el espacio citadino referenciado. Aunque la subjetividad es una característica de la novela y la fotografía, ésta no imposibilita la obtención del conocimiento del contexto en el cual dichas representaciones son elaboradas.

Garramuño opina que el archivo posibilita la preservación de la memoria y al mismo tiempo vulnera las reminiscencias ya construidas (64). Al igual que Foucault, deposita en la mirada lectora, construida en un determinado tiempo y lugar, el poder para reescribir narrativas a través de la reinterpretación de los archivos donde se pueden localizar documentos que contradigan la memoria establecida culturalmente (64). Sumado a lo anterior, la académica estudia las novelas de Martín Kohan y Alan Pauls a partir de la idea de archivo, lo cual:

tiene la ventaja de observarlas bajo una luz diferente a la de la rememoración y reconstrucción, y distinguir en ellas una pregunta –más que una respuesta– sobre qué hacer en el presente con los restos y residuos. Pero creo que esta idea de archivo tiene además la ventaja –que considero aún más importante– de obligarnos a sustituir la noción de representación por una de presencia que trae aparejadas consecuencias importantes para pensar en ciertas prácticas artísticas contemporáneas. (68)

El concepto de presencia antepuesto al de representación, de acuerdo con Garramuño, permite pensar de forma diferente sobre los hechos históricos: "la lógica del archivo trabaja en estas obras contemporáneas con una noción de presencia posfundacional que coloca en el presente su piedra de toque, que ubica en la contemporaneidad la supervivencia del pasado y se pregunta por el modo de lidiar, en el presente, con el olvido, los restos, la amnesia y los vestigios vivos" (2015: 74).

La lectura de las imágenes de Goded y la novela de Rivera Garza se enriquece con la mirada antropológica planteada por González Echevarría y con el concepto de archivo planteado por Foucault, al cual sumaron disquisiciones Guasch y Garramuño. Rivera Garza y Goded sostienen a la otredad en la mirada creativa y arrojan luz sobre

las realidades femeninas en la Ciudad de México, creando así una obra archivística que permite abrir espacios para la presencia de otredades, ya que la sexualidad, el consumo del cuerpo y la marginalidad aparecen como temas centrales en sus obras.

El análisis que propongo considera la construcción de los símbolos femeninos urbanos desde de los mitos de Malinche y la Virgen de Guadalupe. Así como se exploran los documentos en un archivo, se debe dar paso a la lectura de las representaciones, los mitos y las historias de la Ciudad de México para aportar conocimiento sobre el contexto temporal y espacial sobre la cual se ha construido y reconstruido la capital mexicana.

3.2. Archivo de asfalto: entre la soledad y la locura

Porque qué es vivir en México. ¿Es algo? ¿Puede existir eso de vivir en un lugar concreto? O ¿se vive en todas partes al mismo tiempo? Si, estoy en este automóvil, en el Periférico, en México. Pero ¿es real? ¿No estoy viviendo también en los bosques de Puschino, o de Saratov, en la casa de Cuernavaca, en las casas de México: en la colonia Condesa, en la colonia Nápoles, en Mixcoac, en San Ángel?

Angelina Muñiz-Huberman, Dulcinea encantada

Nadie me verá llorar (1999) y *Plaza de la soledad* (2006) se elaboraron en la última década del siglo XX, aunque la novela sitúa el ambiente del discurso a principios de la centuria, mientras que la obra fotográfica se creó entre 1998 y 2001. Ambas ofrecen lecturas de la Ciudad de México a partir de una visión forjada en la década de los noventa, años en los cuales el país fue gobernado por Carlos Salinas de Gortari y Ernesto Zedillo. En este periodo, se consolidó el proyecto neoliberal con el Tratado del Libre Comercio de América del Norte y surgieron movimientos como el del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), que cuestionaron los valores desarrollados por el capitalismo exuberante y los estragos de la globalización, al mismo tiempo que demandaron dignidad para los pueblos indígenas. El asesinato del candidato presidencial Luis Donaldo Colosio fue un parteaguas en esta década al arrojar luz sobre la violencia de las cúpulas más altas de autoridad.

La metrópolis como espacio principal en *Nadie me verá llorar* y *Plaza de la soledad* es prototipo del desarrollo ambicionado por la capital mexicana que no puede escapar de contradicciones. La Castañeda y el barrio de la Merced, donde se encuentra la plaza, son piezas del rompecabezas urbano en los que resuenan los anhelos de progreso contrapuestos con las identidades arrojadas hacia las fronteras de la colectividad. Teresa McKelligan, Ana Treviño y Silvia Bolos (2004) consideran que:

La «ciudad» —en tanto representación—, será el espacio inventado por la cultura de la modernidad para radicar en ella la experiencia de lo moderno. Es así que, como buena hija de esta cultura, incorpora una promesa de crecimiento, aventura, transformación, poder y, al mismo tiempo, la amenaza de la destrucción de todo aquello que somos, sabemos y tenemos. Es una representación extraña: no todas incorporan como unidad la contradicción con intentos de resolverla. En consecuencia, vivir la «ciudad», es vivir en el «paraíso» que nos arroja a la continua desintegración, renovación, lucha, ambigüedad, angustia, orden y caos. (148)

Carlos Monsiváis (2006) rememora que a lo largo de los años noventa se reveló la técnica del poder de “hacer de la pobreza el equivalente totalizador de la fatalidad” (216). Desde Salinas hasta el gobierno de Vicente Fox, se argumentó que no existe democracia ni dignidad en la pobreza: “así que riqueza y dignidad humana se complementan pero si la pobreza no se elimina con rapidez, la dignidad humana tardará muchísimo en alcanzar a los pobres, si es que algún día lo hace” (216). De esta manera, existe la auto exculpación del Estado a partir de una falacia *petitio principii*: la democracia es imposible mientras exista la pobreza y la pobreza será inmutable mientras no exista democracia. Josefina Vázquez Mota, secretaria del Desarrollo Social de Fox, resumió estos principios: “Pobreza y consolidación democrática resultan incompatibles. Pobreza y justicia caminan en sentidos opuestos... Pobreza y dignidad humana se contraponen, miseria y libertad no caben en el mismo espacio...” (Vázquez en Monsiváis; 2006: 216). El gobierno, por tanto, no se encuentra obligado a defender la dignidad ni derechos humanos de quienes se encuentran en los márgenes sociales que se acrecentaron con el triunfo de la ideología neoliberal.

Al final del siglo XX, la marginación y los anhelos de modernización se muestran como una constante en la Ciudad de México, espacio que a lo largo de la centuria sufrió cambios drásticos. Durante estos años, se transformó en una megalópolis, donde la explosión demográfica, los desastres naturales y las batallas políticas modificaron el paisaje. Ya para la década de los noventa, el neoliberalismo fomentado por Miguel de la Madrid, reforzado y aplaudido por el gobierno de Carlos Salinas de Gortari y rematado

en la gestión de Ernesto Zedillo, causaba estragos en la capital, incrementando la brecha entre las clases sociales y agudizando las situaciones de pobreza e injusticias en el país.

Las representaciones que buscan dignificar cobran un matiz particular en la década de los noventa cuando, de acuerdo con José Agustín (2013b), el entonces presidente Salinas de Gortari creó la Comisión Nacional de Derechos Humanos un mes después del asesinato de la activista Norma Corona Sapién¹, lo cual impulsó la creación de organizaciones de defensa de derechos civiles y humanos, que se volvieron una parte esencial de la sociedad mexicana (232).

Este contexto queda archivado en la obra fotográfica de Maya Goded, otorgando presencia en la memoria urbana al barrio de la Merced, un lugar de exclusión y desventaja social perenne, emblema de la separación social mexicana. A la temporalidad en la que se suscribe esta obra fotográfica, se le debe sumar la de la Plaza de la Soledad, un espacio de la Ciudad de México con una historia larga, propia y compleja.

Héctor Castillo Berthier (1983) realizó un estudio del barrio de la Merced en el cual traza los orígenes del espacio como principal centro de abasto de la Ciudad de México, hasta la construcción de la Central de Abasto en Iztapalapa inaugurada el 1982. El mercado popular se creó en 1890 en las ruinas del ex-convento de las Madres Mercedarias, de ahí su nombre (857). Las trabajadoras sexuales son llamadas “mariposas” y se encuentran generalmente en las calles de Santo Tomás, San Pablo y Circunvalación. La persona que controla a las prostitutas de una zona determinada es llamado “el Barril”, quien también se encarga de traer con engaños a las chicas de provincia hacia la capital:

Ninguna de ellas requiere licencia sanitaria ni ningún control oficial,
con excepción de las extorsiones que regularmente cobra la policía

¹ Norma Corona Sapién, abogada y activista, fue asesinada el 21 de mayo de 1990. A raíz de su muerte y presionado por la comunidad internacional, el presidente Salinas de Gortari creó la Comisión Nacional de Derechos Humanos.

cuando efectúa redadas o "razzias" en la zona. Tienen lugares habituales de consumo, alimentación y diversión, y casi todas mantienen a sus respectivas familias (como solteras o como madres). (Castillo; 1983: 873)

Pablo Piccato (2010) asegura que las partes del sureste y sur del centro de la Ciudad de México porfirista eran vistos como focos de peligro "principalmente en los distritos Segundo y Cuarto, el mercado de La Merced y la calle Cuahutemotzín (una zona de prostitución)" (70). A lo anterior, el historiador agrega que en una guía para viajeros de 1895 se advertía que en La Merced el robo era común: "en el Sexto Distrito, una multitud variopinta de familiares de prisioneros, testigos y víctimas que acudían a la corte, policías, personas que asistían a los juicios, vendedores ambulantes y escribanos, recordaban a los observadores cuán grande era la población involucrada en el negocio del crimen y el castigo" (2010: 70).

Dominika Gasiorowski (2015) constata que la Plaza de la Soledad se encuentra frente a una iglesia homónima y es un espacio en el que la prostitución se ejerce desde antes de la conquista española. El nombre simboliza la fuerza con la que influye la iglesia Católica en la comprensión de lo que es la femineidad mexicana (508). La iglesia agustina se terminó de construir en el siglo XVIII, aunque su planeación comenzó en el siglo XVI y se eligió ese lugar en particular por estar en un barrio de importancia donde se podría adoctrinar fácilmente a los indígenas de la zona.

La Virgen de la Soledad, a quien está consagrada la iglesia, recibe también el nombre de Virgen de los Dolores, lo cual aporta signos a la lectura del espacio como un hito de la urbe donde la prostitución ha encontrado lugar desde hace siglos. En el portal de la iglesia, se puede observar la *Pasión de Cristo* y llama en especial la atención la presencia de María Magdalena –quien suele ser identificada como la prostituta bíblica. La edificación almacena un archivo considerable que data de la época colonial. La plaza sobre la cual habitan las personas fotografiadas por Goded recibe el nombre por esta

iglesia, cuyos simbolismos e historia recalcan el abandono y el destierro social tolerados por las trabajadoras sexuales a lo largo de la historia capitalina.

Nadie me verá llorar y *Plaza de la Soledad* presentan la marginalidad incesante en la Ciudad de México y la disparidad social que afecta en mayor medida a las mujeres se refleja en los espacios seleccionados por las autoras. Los personajes de la novela y los modelos fotográficos viven pugnas incesantes para integrarse a la metrópolis que las rechaza:

De esta forma, la ciudad se convierte en una representación urbana que genera una serie de expectativas de vida que casi nunca son satisfechas. Entre lo que se espera de la ciudad y lo que ésta ofrece existe una distancia, percibida no sólo por las carencias sino también por la distribución desigual de los recursos y de los equipamientos urbanos entre ricos y pobres. Esta es la característica de la denominada segregación socio-espacial de las ciudades, de su exclusión social, que abre una distancia cada vez mayor entre sus grupos de población. (McKelligan, Treviño, Bolos; 2004:149)

La obra de Rivera Garza se remite a inicios del siglo XX en la Ciudad de México y representa detalladamente la capital mexicana en los primeros años de esa centuria, describiendo paradojas sociales en la urbe. Brial L. Pierce (2010) considera que la Revolución Mexicana se convirtió en un tema principal de la Literatura nacional desde el 31 de diciembre de 1910 cuando se publicó el cuento “Dos revolucionarios” de Ricardo Flores Magón: “Transformada durante la segunda década del siglo veinte en el eje sobre el cual giraba la historia nacional y los debates sobre la identidad y la cultura mexicanas, la guerra fue insinuándose entre los tejidos de la narración patria hasta hacerse indispensable” (En línea). Pierce considera que hay una diferencia fundamental en el tratamiento de Rivera Garza, ya que “A diferencia de otras novelas históricas que narran las primeras dos décadas del siglo XX mexicano desde el ángulo de la Revolución, ésta se dedica a contar las historias periféricas que han sido arrolladas por la narración hegemónica que surge en los años posteriores el triunfo constitucionalista” (2010).

Pablo Piccato (2010) analiza los cambios de la capital mexicana de principios del siglo XX y afirma que las transformaciones “comenzaron casi cuarenta años antes, durante el intento del Emperador Maximiliano de convertir a México en una nación europea moderna, y se aceleraron durante los últimos años del porfiriato. La ciudad ideal de la celebración del centenario de la independencia, en 1910, personificaba los mitos unificadores del progreso y la nación” (39). De acuerdo con el autor, durante el porfiriato, las fronteras de la capital mexicana se desestabilizaron: “La traza de la ciudad central desplazó a los habitantes indígenas de Tlatelolco y Tenochtitlán a las orillas del lago que rodeaba la ciudad [...] Los barrios de vivienda más antigua y pobre presentaban otros problemas. Muchos habían sido establecidos en tiempos prehispánicos, y algunos aún mantenían hábitos y lengua indígenas, pero otros eran producto de los aumentos recientes en la densidad poblacional (67). Sumado a lo anterior, Piccato recuerda que “el régimen porfiriano (1876-1911) logró controlar el bandolerismo y la disensión política, salvaguardar los intereses de inversionistas privados, y poner en vigor la legislación liberal en torno a la propiedad, con el consiguiente despojo de una gran cantidad de campesinos y la acumulación de riqueza en manos de las élites nacionales ” (19).

Rivera Garza escribió un ensayo histórico que ella misma considera “el hermano siamés” de la novela titulado *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General. México 1910-1930*. El texto de corte histórico evidencia la importancia del archivo en la creación de *Nadie me verá llorar*. Aquí, la autora asegura que la arquitectura de la Ciudad de México a la cual se sumaron edificios diseñados por francófilos, como el Palacio de Bellas artes, mostró los ideales de la sociedad porfiriana, mientras que los adelantos tecnológicos, como los teléfonos y los telégrafos, enaltecieron los valores científicos: “Éstos provocaron entre los porfirianos una sensación de seguridad y permanencia; actitud también reforzada por las extensas

obras de drenaje que protegían a la ciudad de un pasado en el que se produjeron inundaciones continuas” (Rivera; 2010: Capítulo I). En esta época, la élite paseaba entre parques y avenidas donde se alzaba El Palacio de Hierro: “en la Casa Boker se podían abordar los primeros elevadores jamás utilizados en la Ciudad de México. Los costosos restaurantes y modernos hoteles que se ubicaban entre el Zócalo y el parque de la Alameda competían por la preferencia de la mejor gente de la ciudad” (Rivera; 2010: Capítulo I). La calle de Plateros –hoy conocida como Madero– estaba tupida de tiendas elegantes, entre las cuales se encontraba el Jockey Club.

Sumado a lo anterior, Rivera Garza asegura que la ciudadanía sufrió los estragos de los anhelos porfirianos de modernidad y progreso y el entorno contribuyó a que la psiquiatría adquiriera matices particulares:

El análisis contextual sobre el surgimiento y la desaparición del Manicomio General, las dinámicas internas que informaron la rutina psiquiátrica en la institución y los principios del desarrollo de la psiquiatría mexicana moderna está presente en este libro, en efecto, al inicio. Ahí se cuele, por supuesto, la historia de una ciudad. Y por ahí crecen también los bordes que algunos quisieron que fueran definitivos pero que nunca dejaron de ser porosos. Muros asombrándose. Al alejarse del centro y resbalar por sus orillas se llega a la vetusta, majestuosa entrada del Manicomio General. Usted está aquí. La invitación es, claro está, cruzar sus puertas. Los murmullos son muchos. Son, de hecho, demasiados. (Rivera: 2010; Introducción)

La investigación histórica de Rivera Garza, muestra que durante la época porfiriana se priorizó el progreso nacional –obras de drenaje, edificios públicos afrancesados– lo cual fue acompañado de grandes expropiaciones a los campesinos, provocando así una oleada de migración a la Ciudad de México. Sin embargo, los nuevos residentes, pobres y morenos, no eran vistos con buenos ojos por quienes diseñaban la ciudad moderna y “los analistas porfirianos, por tanto, realizaron esfuerzos sin precedentes para identificar y controlar a los miembros potencialmente peligrosos de la sociedad y así fue como señalaron con especial énfasis a los criminales, las prostitutas, los alcohólicos y los enfermos mentales (2010: Capítulo I). La Castañeda arranca del centro urbano a las personas no alineadas con los fundamentos de una

urbe “civilizada”. Las orillas ideológicas y de clase se encuentran en el edificio ubicado en Mixcoac: un lugar, en ese momento, fuera de la capital y lejano de la sociedad ilustrada, remoto de donde la mirada de las clases altas puedan tocar.

Julia Negrete (2013) afirma que en este contexto surge el Manicomio General de La Castañeda, uno de los grandes proyectos del porfiriato que, más que velar por la salud de los enfermos mentales, constituyó un medio de control y exclusión de individuos considerados un peligro para la sociedad. Ya que no había lineamientos claros que establecieran quiénes debían ser internados, el manicomio alojó a todo el que, por su comportamiento fuera de las normas, diera indicios de incapacidad para interactuar socialmente. Hubo casos de reclusión de personas sanas cuyo encierro no estaba debidamente justificado y, sin embargo, vivían por algún tiempo bajo el supuesto amparo de esta institución creada por el Estado (103).

De acuerdo con la investigación histórica de Rivera Garza, el estudio del tema de la salud mental en la Ciudad de México se puede remontar a principios de la época colonial cuando se construyeron San Hipólito y el Divino Salvador y “casi cuatro siglos después, el surgimiento del Manicomio General en 1910 representó la transición de la custodia y la caridad a la terapia y la corrección. El inicio del hospital psiquiátrico tuvo sus raíces en una sociedad estable que disfrutaba altos índices de crecimiento económico” (2010; Cap. I).

La Castañeda se inauguró de forma oficial el 1 de septiembre de 1910 en el marco de las festividades organizadas para celebrar el centenario de la Independencia de México. En este espacio, se desarrolla principalmente *Nadie me verá llorar* y es donde coinciden los personajes protagónicos, Matilda Burgos y Joaquín Buitrago: ella, una prostituta recluida por locura, él, un fotógrafo adicto a la morfina. Ambos encerrados por sus propios monstruos y pasados en el psiquiátrico, Matilda como interna y él como trabajador:

A pesar de los bombos y platillos con los que don Porfirio había inaugurado la institución, todos sabían que diez años de descuido y una revolución de por medio habían transformado a La Castañeda en el bote de basura de los tiempos modernos y de todos los tiempos por venir. Éste era el lugar donde se acababa el futuro, los dos estaban conscientes de ese hecho. (Rivera; 2013: Cap. 1)

El manicomio se construye como culminación del proyecto porfiriano que ambicionó un país industrializado, donde el orden absoluto y el determinismo jerárquico del modelo social configuraron un proyecto de nación. Personajes como Matilda y Joaquín no tenían cabida en la visión porfiriana; es ahí donde reside la importancia de la archivística en la obra de Rivera Garza, porque deja rastro en la memoria urbana para dar un lugar a aquéllos condenados al olvido. A través de los personajes, cuyos referentes históricos vivieron y murieron entre las cuatro paredes del manicomio sin ser siquiera un recuerdo, se traslucen historias humanas estampadas en la Ciudad de México.

La investigación histórica de Rivera Garza permite el reconocimiento del contexto en el cual se desarrolla la novela. La autora asegura que aunque las instituciones para dementes no eran novedad en México, ya que existieron desde tiempos coloniales, fue en las últimas décadas del siglo XIX que las patologías de la mente se mostraron como un objeto de estudio digno de la medicina. Los referentes para la Castañeda no fueron exclusivamente los hospitales coloniales, sino que el médico Román Ramírez en 1884 escribió un reporte donde incluía documentos de nosocomios psiquiátricos en Estados Unidos y Europa que favorecían la reclusión (2010: Cap. 1). El panorama de la Ciudad de México fue profundamente influenciado por el porfiriato para 1910. Las clases altas disfrutaban y aplaudían a la nueva ciudad cosmopolita creada a imagen y semejanza de las urbes europeas: “en medio de un envolvente campo que se suponía dominado por el retraso y la barbarie, la ciudad sobresalía como un faro que siempre apuntaba hacia modelos de civilización al otro lado del océano; en mayor medida París pero también Londres y Nueva York“ (Rivera; 2010: Cap. 1).

El Manicomio General brindó noción de seguridad a la ciudadanía al considerar que en las orillas existía un espacio donde se contenía a la gente indeseable. Simbolizó los avances médicos, que vieron en la psiquiatría una panacea para curar los males sociales, considerados un freno en el motor del desarrollo. La edificación La Castañeda mantuvo, entonces, a aquellos malos ciudadanos fuera de la sociedad porfiriana, por lo que:

Antes de ser transferidos a las nuevas instalaciones del Manicomio General en 1910, los dementes ocuparon un lugar privilegiado en el agitado centro de la ciudad. Las mujeres del Divino Salvador y los hombres del San Hipólito podían escaparse de su encierro y salir a la vía pública, donde la sombra de su inestabilidad mental se disimulaba fácilmente entre el ir y venir de los transeúntes apresurados. (Rivera; 2013: Capítulo 3)

El Manicomio General se edificó en la Ciudad de México en los albores del siglo XX, mientras que el barrio de la Merced puede trazar sus orígenes a los inicios de Tenochtitlán en 1325. Ambos espacios, fragmentos de la capital mexicana, contienen historias marginadas y simbolizan la visión de la otredad que se contrapone con los deseos de desarrollo de una urbe en incesante construcción. Aluden al arrinconamiento perpetuado contra una sección de la sociedad considerada indeseable. Dentro de estos lugares, se desarrollan relaciones de poder moldeadoras de identidades que resuenan desde y en la ciudad.

La Castañeda, emblema del inicio de la centuria pasada en la Ciudad de México, y La Plaza de la Soledad, espacio que atraviesa la urbe a través del tiempo y cuya representación alcanza la lente de Goded en la última década, son espacios donde se contiene la historia de la capital mexicana. Las representaciones de las autoras analizadas en este capítulo que se desarrollaron en los años noventa, muestran estos lugares como la parte de un todo que abarca al contexto en el cual se encuentran. Contienen la vida de aquellas personas lanzadas al margen ideológico y físico. Rivera Garza y Goded dotan de identidad a las mujeres a las cuales posicionan dentro de

espacios que hacen eco de la ciudad y las devuelven al marco social del cual fueron lanzadas.

3.3. Las hijas de Guadalupe y Malinche

Si bien la historia y la mitología no deben confundirse –como se ha repetido a lo largo del capítulo anterior– ambas forman un tejido que encuentra eco en las diversas representaciones. Los mitos forjan identidades entre las cuales se encuentra la femenina y el andar de la mujer por la capital mexicana ha adquirido diferentes tesituras desde la cultura prehispánica, donde el símbolo de la luna fue sometido mitológicamente por el sol, pasando por la vida cotidiana de la Nueva España, hasta llegar al siglo XX, épocas a través de las cuales el espacio urbano ha sido predominantemente masculino.

Como expliqué, la Ciudad de México se fundó sobre símbolos de Coyolxauhqui –la diosa de la luna– porque del corazón de su hijo lanzado sobre el lago, también signo selene, brota el nopal sobre el cual se posa el águila para devorar una serpiente. México está, como lo asegura su nombre, en el ombligo de la luna, por lo que la deidad no sólo sienta las bases para la existencia mítica de la capital, sino que otorga un linaje maternal a todos sus habitantes. La identidad mexicana se construye sobre otras figuras que, de la misma manera, son consideradas progenitoras de la estirpe nacional: Malinche y la Virgen de Guadalupe, madres antagónicas que exhiben la dualidad de la identidad femenina postrada sobre las mujeres mexicanas.

Malinche y la Virgen de Guadalupe se conforman de un palimpsesto cuya lectura e interpretación ha variado con el paso del tiempo, obedeciendo a variables del contexto. De esta forma, su configuración histórica y mitológica deriva de la unión de visiones prehispánicas y el catolicismo de la Conquista española. Tenemos conocimiento del origen de estas figuras por medio de archivos conformados por crónicas históricas y cartas –principalmente elaboradas por los conquistadores. La forma en la que se perciben estas mujeres cambia con la lectura dada a estos documentos –y otros que se les suman– dependiendo de la temporalidad.

Lo cierto es que hoy en día, Malinche es la amalgama cultural sobre la cual se edifica la identidad femenina dentro de la ciudad, siempre contrapuesta a la Virgen de Guadalupe, la madre abnegada que no traiciona. Ambas representan la visión dual que prevalece sobre la identidad de la mujer en la Ciudad de México, por lo que su estudio aporta signos importantes a la lectura de las representaciones, también archivísticas, plasmadas en *Nadie me verá llorar* y en *Plaza de la soledad*: las mujeres presentadas en las obras son una re-elaboración de estos arquetipos femeninos.

Malinche es un nombre que resuena en la historia de la Ciudad de México, cuyo significado ha cambiado con el paso del tiempo. Sandra Messinger Cypress (1991) realizó una exhaustiva pesquisa sobre la figura de Malinche como un signo mítico en México. Esta mujer también es conocida como Malinal o Malilntzin, ambas variantes del nombre con el cual nació, Doña Marina, el cual recibió al ser bautizada y, por último, Malinche, su apelativo sincrético (Cap1).

Tal como la Ciudad de México, Malinche se construye en capas ideológicas y nominales atadas al contexto histórico en el cual se recrea: el mote prehispánico con el que nace, con el cual es vendida por su madre, su pseudónimo cristiano, simplificado por la lengua invasora y, por último, el nombre con el que la mayoría de mexicanos la conoce y de donde derivó el adjetivo funesto de “malinchista”²: “La Malinche has been transformed from a historical figure to a major Mexican and Latin American feminine archetype, a polysemous sign whose significeds, for all their ambiguity, are generally negative” (Cap1)³.

Malinche llega a nuestros días a través de una mirada masculina. Bernal Díaz del Castillo la describe como la primera madre de la Conquista, la progenitora del primer

² Margo Glantz, en “Las hijas de la Malinche” (1992) recuerda que el término “malinchismo” se hizo popular en la década de los 40, durante la presidencia de Miguel Alemán. Los periódicos de izquierda la usaban para referirse a la burguesía postrevolucionaria desnacionalizada, es decir, para señalar a los que consideraron antipatriotas. (1992: 163)

mestizo. De acuerdo con Messinger, el cronista elogia la asimilación que la traductora tuvo con la cultura española porque configura el signo de “Doña Marina” llenándolo de atributos culturales que la vuelven una madre española digna (Messinger; Cap.3: 1991).

Otra visión que configura a Malinche es, por su puesto, la de Hernán Cortés, quien la llama «Marina» y no «Doña Marina», como lo hiciera Bernal Díaz del Castillo. Vale la pena apuntar que Cortés mismo era llamado «El Malinche» por los indígenas. Él menciona poco sobre la mujer que lo acompañó en sus escritos. Messinger hace referencia a las *Cartas de relación*, donde se refiere a ella como “su traductora”, una mujer india de Tabasco (Messinger; Cap.3: 1991).

Margo Glantz (1992), por su parte, considera que las referencias a Malinche en la Literatura Mexicana tienen que ver con la suscripción a una estirpe femenina: “Uno de los fenómenos más importantes en la Literatura Mexicana desde 1968 es la aparición de una vasta producción de literatura femenina. Muchos de los textos publicados por mujeres son genealógicos [...]” (163).

Retomo a Messinger (2014), quien afirma que Malinche es la Eva de la mitología nacional porque ella y Cortés son considerados los padres del mestizaje mexicano. Messinger relaciona el símbolo de la Malinche con Eva y las liga no sólo a partir de la idea de ser la responsable de la expulsión de un paraíso, sino que las relaciona con los castigos que se le infligen a Eva, incluyendo la posición inferior de ésta dentro del patriarcado. Por otro lado, considera que Malinche rompió cánones de género que existían en la cultura española y la azteca al ejercer el poder de la lengua por medio de la traducción (17). Dicho de otra manera, Malinche es la madre de los mexicanos que fue en un inicio admirada por Bernal Díaz del Castillo y después transformada por el imaginario nacional en la figura materna que vende a la patria y a sus hijos. Además, es

³ “La Malinche ha sido transformada de una figura histórica a un arquetipo femenino primordial en México y Latinoamérica. Un signo polisémico cuyos significados, con toda su ambigüedad, son generalmente negativos” (Messinger; Cap1: 1991).

la responsable de la unión entre dos culturas, simbolizadas por la amalgama de lenguas que creará en su papel como traductora. Es la madre del primer mestizo y la mujer que engendra la unión cultural a través de la comunicación y el uso de la palabra:

Disrobed of her accouterments as the biblical heroine, Doña Marina is reincarnated as Desirable Whore/ Terrible Mother [...] This transformation signals a protest rejecting Spain and all associations with la patria." [...] From great lady to Terrible Mother, La Malinche serves the particular historical needs of a complex society in change. The transformation can be found in Jicoténcal (1826), also known as Xicoténcatl, one of the first known novels to deal with the events of the conquest. Published anonymously in Philadelphia, it is one of the first texts to present a negative view of La Malinche. (Messinger; Cap. 1: 1991) ⁴

El hecho de que los indígenas nombraran a Hernán Cortés como «El Malinche» habla de una relación filial con la traductora, quien le brinda un pseudónimo, otorgándole un linaje mexicano. En resumen, Malinche como símbolo se construye diacrónicamente por medio de una mirada esencialmente masculina. Es irónico que la intérprete que comunicó a dos culturas sea silenciada en las narraciones históricas que reconstruyen su identidad. Por ejemplo, no existen en las crónicas de la Conquista declaraciones en primera persona sobre quién fue realmente la traductora de Hernán Cortés:

The opinions of all participating groups have been represented in the formation of the tradition, except for the voice of one major figure whose role is considered crucial and consequential but whose discourse does not appear in a first-hand account: La Malinche, the Indian woman who became the interpreter, guide, mistress, and confidante of Cortés during the time of the conquest. Although her voice may have been silenced, her presence and functions are documented in the chronicles. For that reason she may be considered the first woman of Mexican literature, just as she is considered the first mother of the Mexican nation and the Mexican Eve, symbol of national betrayal. (Messinger; 1991: Cap. 1) ⁵

⁴ Despojada de sus características de heroína bíblica, Doña Marina se reencarna como la «puta deseable» / «madre terrible» [...] Esta transformación señala una protesta que rechaza España y todas las asociaciones con "la patria" [...] De la gran dama a la madre terrible, La Malinche sirve a las necesidades históricas particulares de una sociedad compleja en constante cambio. La transformación se puede encontrar en Jicoténcal (1826?), También conocido como Xicoténcatl, una de las primeras novelas conocidas para tratar con los acontecimientos de la conquista. Publicado anónimamente en Filadelfia, es uno de los primeros textos que presenta una visión negativa de La Malinche" (Messinger; Cap. 1: 1991).

⁵ .Las opiniones de todos los grupos participantes se representan en la formación de la tradición, excepto por la voz de una figura importante cuyo papel se considera crucial y consecuente, pero cuyo discurso no aparece en un relato de primera mano: La Malinche, la mujer india que se convirtió en intérprete, guía, amante y confidente de Cortés durante la época de la conquista. Aunque su voz haya sido silenciada, su presencia y funciones están documentadas en las crónicas. Por eso puede ser considerada la primera mujer de la literatura mexicana, así como es considerada la primera madre de la nación mexicana y la víspera mexicana, símbolo de la traición nacional. (Messinger; Cap1: 1991)

Camilla Townsend (2015) realiza una biografía de Malinche aceptando que los documentos con los que se cuentan son limitados, ya que la traductora indígena no dejó rastro de su propia voz y la complejidad se agudiza y “[...] una vez muertos todos los que la habían conocido en vida, nadie volvió a mencionar su nombre por bastantes más de doscientos años” (18). Al igual que Messinger, rastrea la primera aparición de Malinche después de la conquista en la novela *Xicoténcatl* (1826), donde es representada, dado el contexto de la recién ganada Independencia, como una traidora: “Durante los siguientes dos siglos, libro tras libro, en México y en otras partes, una Marina sexy e insidiosa traicionaba a su pueblo” (19). A lo largo de la historia, el archivo de Malinche ha sido sometido a diversas lecturas. De acuerdo con Townsend, en la década de los setenta, se recuperó el nombre de Malinche por feministas mexicanas y mexico-americanas y en los años ochenta y noventa se le vio más como “una mujer enérgica y talentosa, decidida a sobrevivir. Hizo lo que pudo, dentro de su propio contexto, para preservar su integridad en un terreno complejo y movedizo”. Además, actualmente, Malinche es un símbolo de lo chicano en Estados Unidos, ya que representa a alguien capaz de moverse entre diferentes culturas y sobrevivir (19).

Opuesta a Malinche se encuentra la Virgen de Guadalupe. Ambas son madres simbólicas de la nación, sin embargo, la segunda es la figura materna que encarna los atributos femeninos más elevados, como la pureza, el sacrificio y la sumisión. La creación de Guadalupe tiene, al igual que Malinche, mutaciones nominales de carácter cultural, identitario y sincrético:

[...] in the development of the Mexican narratives of national origin, Amerindian myths and legends blended with those of the Western European tradition. Archetypical images from the European tradition— Eve, Mary and Medea— combine with the mother figures from the Mexican— Aztec world— Tonantzin and Cihuacóatl— to stimulate the formation of syncretic figures that

are La Malinche, The Virgin of Guadalupe, and La Llorona. (Messinger: 2014: 16)⁶

Es conocida indistintamente como María, la madre de dios, Guadalupe, la Guadalupana, la Virgen, la Morenita. Su figura mítica encuentra raíces que preceden la llegada de los españoles. Para los aztecas, fue Coatlicue, quien también llevó el nombre de Tonantzin. Irene Lara (2008) asegura que el cambio de nombres prehispánicos sucedió con el ascenso mexicana al poder y la figura mítica dejó de ser una diosa madre poderosa para transformarse en una mujer pasiva. Esta quietud se acentúa al representar la concepción milagrosa de Huitzilopochtli dejando fuera el acto sexual (105). Existe un palimpsesto en la creación de la deidad principal de México porque la Virgen de Guadalupe es reescrita sobre deidades antecesoras. Lara recuerda que Tonantzin, reverenciada como madre por los aztecas, se asoció con la Virgen de Guadalupe desde su aparición en lo que hoy en día es la Ciudad de México. La diosa es parte de la transculturación, es decir, la creación híbrida de formas culturales mediadas por relaciones de poder del siglo XVI (100). La transformación de la deidad azteca hacia una visión mestiza se encuentra relacionada con una áspera ideología occidental, donde el bien y el mal son absolutos. Se desconfiaba de la otredad, por lo que los invasores se vieron en la necesidad de transformar a Tonantzin, la mala, en Guadalupe, la buena (100).

Rosario Castellanos (2018) considera que existen tres figuras que encarnan la feminidad mexicana: la Virgen de Guadalupe, Malinche y Sor Juana. En la primera se encuentran elementos positivos porque “es, a pesar de su aparente fragilidad, la sustentadora de la vida, la que protege contra los peligros, la que ampara en las penas [...]” (2018). Por otro lado Malinche “encarna la sexualidad en lo que tiene de más

⁶ En el desarrollo de las narrativas mexicanas de origen nacional, los mitos y leyendas amerindias se fusionaron con aquéllos de tradición europea y sus imágenes arquetípicas– Eva, María, Medea– se combinaron con las figuras maternas del mundo azteca-mexicano– Tonantzin y Cihuacóatl– para estimular la formación de figuras sincréticas como la Malinche, Virgen de Guadalupe y la Llorona.. (Messinger; 2014: 16)

irracional [...] Traidora la llaman unos, fundadora de la nacionalidad otros, según la perspectiva desde la cual se coloquen como juzgarla. Como no ha muerto, como todavía aúlla por las noches, lamentando sus hijos perdidos, por los rincones más escondidos de nuestro país [...] sigue ejerciendo su fascinación de hembra” (2018). Castellanos agrega, sin mencionarla, otra figura femenina fundamental en la historia de la Ciudad de México –la Llorona. Sobre esta representación femenina hablaré en el siguiente capítulo.

Malinche y Guadalupe son madres de la nación mexicana. Una vapuleada, la otra adorada. Roger Bartra (1989) hace referencia a esta situación, donde ambas figuras, contradictorias y complementarias de la identidad mexicana, resultan fundamentales en el imaginario del país:

México es un paraíso para las expediciones psicoanalíticas que buscan las fuentes del complejo de Edipo: ¿acaso hay algo más fascinante que esa peculiar combinación de machismo exacerbado y del fanático amor a la madre en la figura de la Virgen de Guadalupe? La madre de los mexicanos, la guadalupana, es la expresión nacional más evidente de uno de los arquetipos más extendidos a lo largo y ancho de la historia de la humanidad. Pero el culto a la Virgen sólo se explica si también nos fijamos en la sombra que la acompaña: la madre india, las diosas indígenas, La Malinche. (171)

La intersección entre Malinche y Guadalupe, de múltiples nombres cada una, es la maternidad. Una es la progenitora del primer mestizo, la otra del dios con el que los invasores conquistaron tierras aztecas haciendo uso de las coincidencias con su antecesora prehispánica. Lara, mencionada anteriormente, considera que ideologías religiosas donde se plantea la dualidad femenina entre María, la buena y Eva, la mala, adquirieron un discurso racial en la Nueva España a través de las figuras de la Virgen de Guadalupe y Malinche. Ambas simbolizan la idea de la buena y la mala madre y, como tales, se perpetuaron en la identidad mexicana (2008: 99).

En el análisis del *corpus*, hay una diferencia fundamental entre las figuras femeninas de Malinche y Guadalupe y las representadas por Rivera Garza y Goded: las primeras son elaboradas con base en testimonios masculinos que se niegan a

considerarlas sujetos activos, mientras que las segundas son mujeres –en la ficción y la imagen– que adquieren agencia por medio de la palabra y las figuraciones de las autoras, quienes las posicionan en el foco de la ciudad a la que pertenecen y que pocas veces les da un lugar en el espectro identitario.

Es claro, entonces, que la Virgen de Guadalupe y sus deidades antecesoras son estructuradas con una visión masculina. Bartra referencia un intercambio literal y simbólico entre Malinche y Guadalupe. Existió un canje en el que los españoles recibieron como esclava a la que habría de llamarse Doña Marina. Bernal Díaz del Castillo registró cómo después de recibir a veinte doncellas, los españoles entregaron a los indígenas una imagen de la Virgen con el hijo en brazos:

De esta manera ocurrió el primer intercambio carnal, simbólico y material de vírgenes por madres entre españolas e indígenas. Tanto unas como otras fueron símbolos protectores y maternales; todas fueron seducidas y violadas. Tanto traicionó la Malinche a su pueblo como la Virgen al suyo, pues las dos se entregaron y su originalidad quedó mancillada: la primera dio inicio a la estirpe de los mestizos, la segunda renació como Virgen india y morena. (Bartra; 1989: 172-173)

La construcción del mito en el Cerro del Tepeyac implica otro trueque, donde los indígenas, al recibir a la Virgen de Guadalupe como diosa principal, renunciaron al culto de Cihuacóatl-Tonatzin, la antigua diosa de la tierra (Bartra; 1989: 173). La nueva deidad habrá de ser inicialmente modelada por la mirada de Juan Diego y, posteriormente, por las culturas que veneran a los dioses solares patriarcales, Jesús y Huitzilopochtli. La Virgen de Guadalupe reproduce en su representación a diversas diosas:

La imagen de la Virgen expresa la idea que cada época se forma de la mujer. Asimismo, no debemos extrañarnos de que la historia del culto a la Virgen de Guadalupe exprese la evolución de las concepciones que la cultura mexicana ha ido generando sobre el sexo femenino; esta historia está por escribirse, pero es posible advertir de entrada que la imagen virginal de Guadalupe es siempre flanqueada y asediada por su hermana gemela, Cihuacóatl. De la misma forma que la larga sombra de culpabilidad que proyecta Eva no abandona jamás a María, igualmente la antigua Tonantzin no se despegaba de Guadalupe. Las antiguas madres de los dioses y de los hombres, con una sensualidad primigenia que es vista por el cristianismo como el espectro del pecado y de la culpa heredada, jamás dejan de rondar a las hembras

mexicanas y, por extensión, a la misma Virgen de Guadalupe. (Bartra; 1989:177-178)

Bartra considera que existe un simbolismo que se replica al comparar a Malinche y a María y existe una relación paralela a las dos Marías de la Biblia: la madre de dios y Magdalena. La sociedad cristiana traza una edificación conceptual clara para concebir el papel femenino y no existe en esta cosmovisión una mujer que no sea virgen o prostituta (1989:177-178). Además, el autor asegura que en la literatura los arquetipos de Malinche y Guadalupe son tan fuertes que impidieron que se construyeran personajes femeninos complejos. Por ejemplo, en el cine existen las devoradoras de hombres como María Félix y en el otro extremo las novias inmaculadas (1989: 184). *Nadie me verá llorar* y *Plaza de la soledad* quebrantan las representaciones duales de la mujer que habita la Ciudad de México al dotar de agencia y posesión del cuerpo a prostitutas que son marginadas y castigadas por una sociedad conservadora.

3.4. Las Malinches

Nadie me verá llorar y *Plaza de la soledad* tienen como personajes principales en la representación de la Ciudad de México a prostitutas. Mientras la historia muestra cómo las trabajadoras sexuales son lanzadas al margen constante que atraviesa la historia de la capital, llegando hasta la década de los noventa, la novela y obra fotográfica analizadas en este capítulo sitúan a las mujeres en el centro de la vida capitalina.

Yólotl González Torres (1989) recupera el oficio de las *auianime*, como se les llamó a las prostitutas aztecas. Ellas “eran mujeres expertas en las artes amorosas, que vendían sus favores a cambio de presentes valiosos y que gustaban de ir muy adornadas y maquilladas. Eran tan afectas al dispendio de lo que tenían, que a veces se empeñaban y acababan sus días en la piedra de los sacrificios” (400). Tuvieron una conexión lunar, ya que su diosa fue Xochiquetzal, la deidad de los enamorados, quien tuvo atributos selenes (405). Las *auianime* no pertenecían a la sociedad respetable, porque “la moral sexual mexicana era muy estricta: hasta donde sabemos no existen representaciones eróticas, se pensaba que gran número de enfermedades era causado por los excesos sexuales, que afectaban especialmente a los hombres. Cualquier rompimiento de las normas sexuales era castigado, incluso con la muerte [...]” (404). Sumado a lo anterior, el oficio sexual se ligó a las jerarquías comunitarias, ya que la prostitución era permitida para las *macehuales*, mujeres del pueblo, pero castigada con muerte para las *pilli* o nobles (405).

Lillian Briseño (2005) subraya la persistencia de esta moral en la Ciudad de México, que sumada a siglos de catolicismo, derivó en una tradición conservadora en los años del porfiriato, cuando “evidentemente, la ociosidad, la vanidad, la ambición y la envidia, así como la coquetería, la inmodestia e incluso el gusto por el baile, eran

considerados como actos inmorales, y ni hablar de la ebriedad, la prostitución y las relaciones maritales irregulares, como el concubinato y el amasiato” (433). Durante esta época al menos el 15% de la población urbana sufrió algún proceso legal por faltas a la moral (445), mientras que 120 de cada 1000 mujeres se encontraba en el registro de las prostitutas (446).

Guadalupe Ríos de la Torre (2014) afirma que: "la tolerancia hacia el ejercicio de la prostitución no se dio hasta el siglo XIX, cuando Aquiles Bazaine, promulgó el 17 de febrero de 1865, un reglamento basado en el sistema francés creado por el doctor Alexandre Paret Duchâlet (especialista en drenaje y alcantarillado), so pretexto de proteger la salud de los soldados invasores” (En línea). Se crea, entonces, la oficina de Inspección de Sanidad, a la que las trabajadoras sexuales debían pagar por una revisión médica semanal: “Las mujeres eran clasificadas según su juventud, edad y atractivo y así existían mujeres calificadas como de primera, de segunda, de tercera y de ínfima categoría y de acuerdo a esta división era la tasa para el pago de impuestos” (En línea). Sumado a lo anterior, Ríos (2002) hace referencia al registro fotográfico que se elaboró entre los años de 1865 y 1867 llamado *Registro de mujeres públicas*. Junto a las fotografías se establecen datos de las mujeres, como nombre, dirección, pueblo o ciudad de procedencia. Además:

En cuanto al encuadre, la mayoría corresponde al de las mujeres posando de cuerpo entero, a diferencia de las fotografías de reos, estas fotografías conjugaban diversos elementos, pues en ellas se codificaron escenarios, actitudes y valores estéticos y morales que permiten mostrar el contexto cultural y social de un sistema de significación presente ahí y entonces. Por lo tanto, esto remite a las convenciones sociales o al apego de sistemas de representación regidos por la construcción de un imaginario colectivo. (Ríos: 2002)

Nadie me verá llorar y *Plaza de la soledad* trabajan con el tema de la fotografía prostibularia, cuestionando con un nuevo foco la visión conservadora de la prostitución en la Ciudad de México. Dicho de otra manera, reclaman el poder y la posesión del cuerpo femenino a través de la figuración de mujeres exiliadas de la sociedad, al

desentrañar de la memoria subjetividades para plasmarlas en una representación que les otorga voz.

Hacia finales del siglo XX, la prostitución continuó como un oficio predominantemente femenino, por medio del cual se les encasilló como poseedoras de una moral ajena a las buenas costumbres conservadoras. Las mujeres dentro del círculo de consumo sexual son consideradas ciudadanas de segunda:

Recuérdese un suceso de la Ciudad de México en 1992. Un grupo de prostitutas intenta organizarse para denunciar la explotación de los proxenetas y las agresiones policiacas. Van a la Asamblea de Representantes del DF, testifican, dan nombres. Semanas después, dos de ellas son asesinadas en hoteles de paso. No se vincula su muerte con sus denuncias y pasan a la fosa común, ese sinónimo de la irrelevancia perfecta. (Monsiváis; 2006: 225)

Gasiowski asegura que anterior al interés cinematográfico en las prostitutas, existió una estrecha relación entre la fotografía y el oficio hacia el final del siglo XIX. El régimen porfirista incluyó un proyecto de catalogación de criminales y prostitutas por medio de sus retratos en un esfuerzo por mantener el orden y la salud de las clases dominantes. Sumado a lo anterior, las trabajadoras fueron confinadas en las llamadas “zonas de tolerancia”, donde la venta de servicios sexuales fue permitida (2015:507).

La prostitución en México es considerada un oficio alienante, tangente a la comunidad que posee buenas costumbres. Generalmente, se ignora la historia de vida de las prostitutas y son señaladas como objetos disponibles para el placer, principalmente masculino: rechazo que es claro en las representaciones urbanas de Rivera Garza y de Goded. Gasiowski realiza una crítica hacia las “zonas de tolerancia”, como el barrio de la Merced, ya que se trata de espacios divisorios donde se oculta el hecho de que toda la sociedad es parte de la economía donde se llevan a cabo estos intercambios injustos (2015:507).

Las prostitutas son ciudadanas de la capital mexicana lanzadas al margen de lo que es considerado decente; en general, no se repara en las historias personales, el

bagaje emocional y personal con el que cada una de estas mujeres carga. Sin llegar a la victimización, Rivera y Goded logran retratar textual y fotográficamente a estas malinches –mujeres indeseadas y públicas al mismo tiempo– para darles un justo lugar dentro de las fronteras ideológicas e identitarias de la Ciudad de México.

3.5. Nadie las verá llorar

Cristina Rivera Garza (Matamoros, Tamaulipas, 1964) es una escritora y académica – socióloga e historiadora de formación– reconocida como una de las grandes autoras mexicanas contemporáneas. Vive desde 1989 en Estados Unidos y escribe *Nadie me verá llorar* en 1999, novela por la que es especialmente reconocida a la edad de 35 años (University of Houston: 2019). La narrativa sigue a Matilda Burgos y a Joaquín Buitrago, la primera, una prostituta convertida en loca para ser encerrada en la Castañeda, el segundo, un fotógrafo adicto a la morfina cuyo oficio es el de retratar a las personas recluidas en el manicomio. El título, sin embargo, pone énfasis en la protagonista femenina, ya que es ella la que –por orgullo o soledad– esconde la tristeza que acompaña su historia de vida.

Anteriormente, hice énfasis la importancia de la Castañeda como un espacio epítome del porfiriato, donde aquellas personas catalogadas como indeseables eran lanzadas fuera de los límites sociales y catalogadas con la etiqueta de locura. La novela de Rivera Garza muestra cómo los personajes son lanzados a esta espacio, y así, Matilda y Joaquín crean con las reminiscencias que surgen en la Castañeda márgenes que son observables en un ámbito físico. De tal forma que la descripción del edificio en la novela es la siguiente:

El manicomio tiene veinticinco edificios diseminados en 141.662 metros cuadrados. Dentro, protegidos por altos muros y rejas de hierro, los locos y los castaños proyectan sus sombras sobre lugares apartados del tiempo. El manicomio es una ciudad de juguete. Tiene garitas, calles, enfermerías, cárceles, viviendas. Hay bullicio y riñas, tráfico de cigarrillos y estupefacientes, intentos de suicidio. Hay talleres donde los hombres fabrican ataúdes y alfombras sin agujerarse las manos con clavos y sin cortarse las venas. (Rivera; 2013: Capítulo 1:)

El inmueble cercado impide la salida de los indeseados por la sociedad que se considera a sí misma civilizada. Incluso el tiempo se pausa dentro del manicomio, que es un núcleo urbano desvanecido en los confines de la Ciudad de México. La

Castañeda refleja las periferias que la sociedad porfiriana buscaba ignorar, pero de las que no podía escapar. Rivera Garza desarrolla una novela tangente a la historia oficial utilizando como referente símbolos que en su momento estuvieron al margen de la ciudad representada. Al respecto, Brian Price considera que:

Nadie me verá llorar responde directamente a esta hegemonía historiográfica reduciendo la historia oficial a un plano inferior. La reemplaza colocando microhistorias al centro. Varios críticos han señalado esta tendencia como parte de la nueva novela histórica, entre ellos Seymour Menton y Elisabeth Guerrero. La mayoría de estos críticos enfatizan el desarrollo de espacios femeninos dentro de la historia [...] (En línea)

Nadie me verá llorar dota de personalidad al psiquiátrico al representarlo como un espacio en el que Joaquín Buitrago se siente protegido. El hogar de Santa María la Ribera resuena en su habitación del manicomio. Por eso, la memoria del personaje hace eco en los puntos significativos de la ciudad dentro de la novela: “Aun sin poder observar la casa de Santa María la Ribera detalladamente, Joaquín sabe que se parece mucho al cuarto que habita en La Castañeda. El olor a salitre y el deterioro son los mismos” (Rivera; Capítulo 2: 2013). El sanatorio es una extensión de la morada íntima:

[Rivera Garza] desarrolla una novela en la que la revolución sólo se percibe como una serie de datos al margen de la conciencia. Los rastros humanos que delatan una presencia recién desaparecida [...] El recuento de estas historias marginales permite vislumbrar dos seductoras posibilidades para la reconfiguración del archivo histórico. Primero, al contrario de la historia nacional que se articula sobre todo desde la capital por ser la cabecera política y cultural del país, estas historias ocurren mayormente en la periferia. Es precisamente dentro de estos espacios que yacen fuera del discurso nacional – manicomios, burdeles, fábricas, minas, campos agrícolas– donde Rivera Garza encuentra las voces que necesita para cuestionar el discurso progresista dominante. (Price: 2010)

Nadie me verá llorar transfiere al papel fronteras estipuladas por la comunidad de la época. La ruptura de límites no sólo es ideológica, sino que la narración se vale de recuerdos para desdoblar el discurso. El fotógrafo –cuya adicción cuestiona la legitimidad de sus vivencias– desarrolla una obsesión por Matilda Burgos, por lo que pasado y presente se traslapan al seguir las lecturas que hace Buitrago en la Biblioteca Nacional. En éstas, investiga la historia de la zona del Tajín, lugar de origen de la

protagonista, abriendo la mirada lectora fuera de la Ciudad de México. Existe en estos niveles discursivos un punto de encuentro entre los personajes donde se transgreden los confines de la memoria hacia las vivencias. Joaquín se cuele en los recuerdos de Matilda donde revive su llegada a la Ciudad de México:

Con la frente apoyada en el cristal de la ventanilla del tren, Matilda observó la lenta aproximación del animal urbano con una mezcla de terror, asombro y desesperación. Era la primera vez que veía edificios. El pulso aumentó de ritmo en sus muñecas y una súbita marea de sangre en la parte posterior del cerebro le ocasionó un efímero dolor de cabeza. Sus manos quietas sobre el regazo y su rostro impávido frente al espectáculo de la ciudad, sin embargo, no la traicionaron. Decidió esconder su miedo. Nadie la vería llorar. Se mordió los labios. (Rivera; 2013: Cap. 2)

El primer vistazo que echa Matilda sobre la ciudad es a través de un cristal, como si el monstruo urbano tuviera que ser conocido con una protección inicial y ella debiera, desde un inicio, mantenerse al margen. La urbe se describe como un animal, es decir, un organismo vivo capaz de atacar y horrorizar. La mirada de la joven exterioriza los contrastes de la capital mexicana con el resto del país en los primeros años del siglo XX al ser la primera vez que ve edificios. Existe una intrusión inmediata de la ciudad hacia el cuerpo de Matilda: sus pulsaciones aumentan y sufre de cefalea fugaz: la metrópolis es un espectáculo que satura los sentidos, tocando de forma directa las emociones. La primera batalla de la joven con la urbe es no demostrar la influencia del espacio ciudadano sobre su cuerpo, por lo que contener el llanto es una señal de resistencia ante la fiera desconocida que es la Ciudad de México. En palabras de Vinodh Venkatesh (2010): “El espacio urbano también se define discursivamente mediante el lenguaje que en su inefabilidad y propensión a oprimir a la mujer forma parte esencial de la masculinidad hegemónica” (En línea). Dicho de otra manera, la capital mexicana es descrita en la novela como una bestia que Matilda habrá de domar a lo largo de su vida. La lucha – perdida *a priori* ante un monstruo ciudadano– culmina cuando ella es internada en el

Manicomio General, que es el principal lugar de encuentro con Joaquín Buitrago y donde compartirán las memorias de la ciudad.

La entrada de Matilda a la capital se matiza con la presencia de un hombre que la consuela con un pañuelo: “En una de las esquinas pudo ver las iniciales J.B. bordadas con hilo color café. Le sonrió” (Cap. 2). Joaquín Buitrago se filtra con esas letras al nivel discursivo donde se encuentra el pasado de la protagonista, por lo que ambas memorias se encuentran unidas a partir de ese momento.

A través de las ensoñaciones de Joaquín, la mirada lectora conoce el pasado de Matilda. La visión del fotógrafo guía el texto hacia el momento en el que ella baja del tren que la llevó a la Ciudad de México y se encuentra con su tío, Marcos Burgos y el maestro Márquez. Ambos la reciben y le aseguran que “Nos vamos a llevar muy bien. Verás. Vamos a hacer de ti una buena ciudadana” (Rivera; 2013: Cap. 2). Al respecto Julia Negrete considera que:

El acto de lectura es otra forma de esta modalidad de la enunciación: el texto se puede presentar no solo como escrito o transcrito por el personaje, sino también como leído. Como ejemplo, en el segundo capítulo de la novela, la transcripción, en cursivas, de fragmentos de los libros de historia que Joaquín consulta en la Biblioteca Nacional para descubrir el pasado de Matilda alude al acto de lectura que él lleva a cabo. Al mismo tiempo que sirven para construir la genealogía de este singular personaje, tales textos informan sobre el México antiguo, concretamente acerca de la llegada del pueblo totonaca al Tajín y, posteriormente, sobre los avatares de esta gente por sobrevivir a la explotación del caciquismo porfiriano. (96)

La identidad de Matilda cambia en el instante en el que pisa la Ciudad de México, cuando le informan la importancia de ser una buena ciudadana. Para Price, el tío de Matilda, Marcos, representa el apego a las doctrinas positivistas, porque es un personaje que de joven se escapa de Papantla y mientras el alcoholismo destruye a su hermano, establece un exitoso consultorio médico (2010). Dado lo anterior, Matilda debe cumplir con los ideales de la sociedad porfiriana a la cual pertenece su nueva familia, encabezada por su tío, médico y encarnación de los ideales del régimen. Resulta claro que el molde en el cual se pretende lanzar a la joven no será suficiente ni

podrá deshacer del todo su individualidad, razón por la cual será castigada con una vida al margen: como prostituta, como auto-exiliada de la ciudad en una época de su vida y en una última instancia, como loca.

La capital mexicana se describe como un espacio violento del cual los personajes se deben proteger. Existen tres ambientes principales donde Joaquín Buitrago encuentra cobijo dentro de la Ciudad de México: la Castañeda, la Biblioteca Nacional y la casa de Santa María la Ribera. En el segundo capítulo, Joaquín sale de la Biblioteca Nacional y en lugar de dirigirse a Mixcoac, donde está el manicomio y donde reside de forma temporal, decide visitar la casa donde creció en la colonia Santa María la Ribera. Este espacio personal se muestra como una pieza de la metrópolis que ha sido tocada por una guerra. La historia de la Ciudad de México se filtra en el territorio de lo íntimo y de la memoria:

Después del deceso de sus padres la casa sólo ha albergado fantasmas sin voz, sin deseos. Ésta es su herencia: una casa de muertos. El lugar es un campo minado, una desolada planicie estéril donde dos ejércitos han jugado a la guerra. ¿Estallarán las bombas latentes? ¿Volverá a crecer la hierba? Hubo una guerra, sí, larga, cruenta. La casa es sólo uno más de sus muchos accidentes. (Rivera; 2013: Cap. 2)

La descripción del hogar puede trasladarse a una exposición de la Ciudad de México: un lugar herido por múltiples guerras y enfrentamientos. Quizá, la capital mexicana es esa casa atestada de fantasmas sobre los cuales se edifican sus construcciones. Las bombas latentes son los puntos de vista contrarios que se encuentran en tensión y desde donde palpitan las eternas ideas de cambio y revolución. No se sabe, a principios del siglo XX, si el resultado del movimiento revolucionario será una nación donde vuelva a crecer la hierba y la prosperidad toque todos los rincones de la sociedad –aunque al momento en el que Rivera Garza escribe la novela, el fracaso de la Revolución ya es conocido. El conflicto perenne de la capital mexicana se reconstruye en el espacio familiar de la morada como un simple accidente más.

Joaquín desarrolla una vida que también se encuentra al margen y cuya identidad está, hasta cierto punto, salvaguardada, al considerarse a sí mismo “un fotógrafo de locos”. Es quizá por lo anterior que el personaje encuentra refugio en la frontera simbólica de la ciudad: “El manicomio, no se había dado cuenta hasta ahora, es su santuario. La guerra perpetua de la ciudad lo cerca entero” (Rivera; 2013: Cap. 2).

Dentro del espacio de la Castañeda se desentrañan memorias de ambos protagonistas, quienes han fallado en ser ciudadanos ejemplares, por lo que son lanzados hacia la frontera social y se conservan como meros espectadores de la Ciudad de México desde el manicomio. En el discurso de la novela, la Castañeda es un lugar donde el tiempo se pausa y permite trazar de nuevo los pasos de los personajes: “No te preocupes, tenemos todo el tiempo por delante. Están en una habitación del manicomio, junto a una ventana, protegidos de la luz del sol por las ramas de los castaños en flor. Ninguno de los dos se da cuenta de que está lloviendo. La lluvia de julio” (Rivera; 2013: Cap. 1). El edificio en el cual coinciden sus vidas es un espacio dentro de la ciudad, pero que, al igual que la urbe que lo contiene, posee fronteras difusas. El tiempo con el que cuentan Joaquín y Matilda es un momento de recuperación de la memoria. Se distancian del resto de la ciudadanía al observar y redimir el pasado, en oposición a la obsesión de la comunidad porfiriana con el futuro. La lluvia cae sobre la metrópolis aunque los personajes no se percatan. El castaño, árbol que da nombre al psiquiátrico y, por lo mismo, una extensión simbólica de éste, los protege incluso del sol que cubre la ciudad.

Nadie me verá llorar narra la inmutabilidad de las estructuras de poder que oprimen a las mujeres representadas a través de la exposición de los valores porfirianos. El personaje Dr. Eduardo Oligochea refleja los deseos de una comunidad estructurada donde los rangos se encuentran claros y existe el deseo de preservar las jerarquías sociales estáticas. La Castañeda es para él un escalafón para superar

anhelos personales. Además, es el encargado de ingresar a Matilda y a gran cantidad de las pacientes al manicomio:

Una de las debilidades del doctor Oligochea es el orden. Tanto en su escritorio como dentro de su cabeza los objetos y las palabras se mueven con ritmos metódicos, siguiendo patrones rigurosos pero nimbados de armonía. Aun cuando Eduardo Oligochea camina sin dirección en la ciudad o dentro del manicomio, sus pasos tienen el aire de saber exactamente hacia dónde se dirige. Lo mismo ocurre con sus ideas. (Rivera; 2013: Cap.3)

El pasaje indica las aspiraciones del modelo político a comienzos del siglo pasado. A pesar de encontrarse en una ciudad dividida entre la prosperidad, la tecnología y la miseria que se colaba desde los campos devastados, el tránsito de Oligochea impone una noción de orden sobre el espacio urbano que hace eco en el psiquiátrico. Las ideas renovadoras se imponen sobre el territorio; es decir, la Castañeda es un retrato de la capital, un espacio donde se cuelan las ideologías de la Ciudad de México del momento.

Negrete afirma que las historias clínicas de las que se encarga Oligochea abren un espacio en el lenguaje donde la historia y la ficción confluyen –es decir, la ficción toma forma de archivo, como diría González Echavarría– dando relevancia a la subjetividad histórica sobre la oficial:

Las voces marginales que se escuchan en *Nadie me verá llorar* conducen al desentrañamiento de modos de vida que responden a un marco social determinado por un sistema de exclusión impuesto por las instancias del poder. Y es que, a fuerza de no ser escuchadas, se vuelven excesivas, incoherentes o, por fin, enmudecen. Con todo, tales narraciones legitiman la voz de los otros, los de “adentro” o, en todo caso, “los de abajo” —recordando los personajes de Azuela—, que pugnan por restituir una memoria: de grupo, de familia, individual —memorias que han sido desplazadas, olvidadas (2013: 99).

Sin embargo, existe rivalidad entre Matilda y la sociedad que habita, como se demuestra en la descripción de la interna del archivo de la Castañeda en la novela. Ahí, se vislumbran tendencias fantasiosas, mientras que se enfatiza la anulación de la voz protagónica. Dicho de otro modo, sus testimonios biográficos son considerados parte de la demencia. La memoria es vista como parte de un ensueño:

La interna es sarcástica y grosera. Habla demasiado. Hace discursos incoherentes e interminables acerca de su pasado. Se describe a sí misma como una mujer hermosa y educada, la reina de ciertos congaes y numerosas orgías. Dice que trabajaba como artista en la compañía del Teatro Fábregas y en la ópera de Bonesi. Sufre de una imaginación excéntrica y tiene una tendencia clara a inventar historias que nunca se cansa de contar. Pasa de un asunto a otro sin parar. Proclividad a usar términos rebuscados a los cuales pretende dar otro significado. Explica su encierro como consecuencia de la venganza de un grupo de soldados que pidieron sus favores sexuales en la calle. Debido al odio que siente por los soldados se negó y así fue como la mandaron a la cárcel. Logorrea. Muestra exceso de movilidad. Sentido afectivo disminuido. Anomalía de su sentido moral. Locura moral. Libre e indigente [...] (Rivera; 2013: Cap. 3)

Los diferentes niveles discursivos de la novela arrojan luz sobre la veracidad de las reminiscencias protagónicas. El fragmento anterior es la anotación con pretensiones objetivas de un psiquiatra. Lo sesgos patriarcales de la época se evidencian cuando la voz narradora repite, hacia el final de la novela, la historia de cómo Matilda fue ingresada a la Castañeda:

Matilda Burgos los ve morir, uno tras otro, durante los veintiocho años que permanece en el manicomio La Castañeda. Dice que todo empezó una noche de julio cuando un grupo de soldados le atajó el paso en la calle. Iba saliendo de trabajar del Teatro Fábregas y, envuelta todavía en una nube de éter, se negó a hacerles favores sexuales. Los soldados la mandaron a la cárcel y ahí un médico le diagnosticó inestabilidad mental. Después no menciona nada más. En veintiocho años ningún suceso la perturba y nada la hace llorar. Con el tiempo ha aprendido a reírse de todo. (Rivera; 2013: Cap. 7)

Al análisis del espacio y el contexto del discurso de la novela, debo sumar una lectura donde Matilda se construye de igual manera que Malinche: sus variaciones se encuentran enlazadas con la Ciudad de México. Antes de llegar a la capital, a través de los recuerdos que comparte con Joaquín, se muestra un pasado en el cual la cosecha de la vainilla⁷ era parte de su identidad. Matilda describe a su padre como “el esposo de la vainilla”. A lo largo de la narración se traslada el nombre de la flor a otro mote para Matilda: “«Te protegeré del mundo.» Joaquín quiere transformarse en un pichoco, un cocuite, para que el tallo de Matilda se enrede alrededor de su tronco y no se marchite.

⁷ De acuerdo con el Centro de Investigación Científica de Yucatán, la vainilla es una orquídea considerada como sagrada por los totonacas desde tiempos prehispánicos. El nombre de vainilla, se deriva de la palabra “vaina” en español. Hernán Cortés fue el encargado de trasladar esta planta a España. (Rodríguez: 2016)

«Yo velaré tu sueño. Te ayudaré a escapar.» Joaquín quiere ser el esposo de la vainilla” (Rivera: 2013: Cap. 1). El papel del padre de la protagonista, que vivió y murió por la vainilla en Veracruz, se traslada a Joaquín, quien tiene la misma obsesión por Matilda.

La vainilla sufre una metonimia a lo largo de la novela y resulta una extensión de la individualidad y el cuerpo de la protagonista relacionada con los recuerdos de su infancia fuera de la urbe: “Después de abandonar la casa de su tío, Matilda Burgos caminó por la ciudad sin rumbo y sin memoria, las tres vainas de vainilla entre sus dedos dentro de los bolsillos de la falda” (Rivera: 2013: Cap. 5). El andar protagónico sobre la ciudad es constante en la narración; al salir de la casa del tío, el último hogar familiar, Matilda lleva consigo vainas de la orquídea como una especie de amuleto y única reliquia del pasado. Nombre y objeto la acompañarán a lo largo de la vida, fungiendo como un ancla hacia la memoria de la infancia fuera de la Ciudad de México.

Hacia el final de la narración, cuando ambos personajes principales viven en la casa de la colonia Santa María la Ribera, Joaquín sigue pensando en ella como “la vainilla”, haciendo referencia al cuidado que le debe tener. Matilda vuelve a la etapa de la niñez: “Joaquín la alimenta, lava de cuando en cuando su ropa y calienta el agua para el té o el café. Sólo él sale a la ciudad. Poco a poco, dentro del silencio de la casa sin muebles, él se está convirtiendo en el esposo de la vainilla” (Rivera: 2013: Cap. 7). Ella está, como en los primeros años de su vida, desencajada del espacio capitalino.

Cuando Matilda sale de casa de su tío, encuentra trabajo en una cigarrera del centro de la ciudad llamada “El Buen Tono”. Ahí la llaman “la Doctorcita”, por haber demostrado las habilidades aprendidas con su tío médico ayudando a una mujer en trabajo de parto: “Le gustaba eso, dejar de ser, caminar en el anonimato de las calles, sin despertar sospechas. En los cumpleaños o las fiestas organizadas para la Virgen de Guadalupe, ella era la invitada desconocida” (Rivera; 2013: Cap. 5). Matilda disfruta de la clandestinidad que le brinda el apodo adquirido en el trabajo, como si el nombre que

arrastra desde Veracruz pesara en la metrópolis. Vale la pena apuntar el contraste entre “la Vainilla” y “la Doctorcita”. Mientras uno implica cuidado constante y denota un ser pasivo, el segundo muestra la posesión de una agencia, la capacidad de accionar y hacerse responsable por sí misma y por otros.

Al perder el trabajo en “El buen tono” comienza a ejercer la prostitución. En este nuevo contexto, adquiere el mote de “la Diablesa” que “como todo nombre de guerra, lo ganó después, precisamente en la guerra” (Rivera; 2013: Cap. 5). Recibe este nombre al hacer frente a los inspectores de sanidad con el mismo discurso que había escuchado en las reuniones revolucionarias a las que atendió a escondidas antes de huir de casa del tío. La denominación concuerda con cuestionamientos que el oficio y la forma de ser de Matilda hacen a la sociedad porfiriana. Ya no sólo es “la Doctorcita” que puede curar, sino que adquiere un papel de defensora aguerrida, al mismo tiempo que objeta la moral de una comunidad fundamentalmente conservadora.

Existe un momento en la narración en el que la vida de Matilda sale de la Ciudad de México y se desarrolla en Real de Catorce. Vive con Paul Kamàck en el aislamiento absoluto hasta que él muere y ella deja detrás el hogar temporal ardiendo en llamas: “Cuando Matilda vuelve en sí es abril de 1918 y su nombre completo, su nombre, sigue siendo Matilda Burgos. Los ruidos que se cuelean por las ventanas del hospital donde se encuentra son de ciudad” (Cap.6). Dentro del hilo narrativo, la vida en el desierto, al ser fuera de la Ciudad de México, es un paréntesis en la existencia de la protagonista. Incluso, el nombre familiar de Kamàck se desvanece, así como las reminiscencias de ese periodo. En el convento donde rescatan a Matilda, le aseguran que no existen registros de una familia Kamàck; es decir, la historia personal se encuentra truncada y su voz silenciada al no ser considerada como una verdad en el momento de recordarla:

En el tren de regreso a la capital lo único que oye es el eco de la explosión; lo único que ve a través de las ventanillas son las llamaradas tras las cuales desapareció su vida. Lo único que toca es el mapa de Real sobre el que, hace muchos años, un hombre sin

rostro y sin voz le hizo una promesa que ya olvidó.–Nadie me creyó. Lo dije tantas veces y nadie me creyó. Cuando llegué a la ciudad de México dije que venía del desierto y nadie, ni una sola alma, me creyó. (Cap.6)

El retorno de Matilda a la capital hace eco de la primera llegada, en la cual observó a la ciudad como un animal. Esta vez, mira escenas apocalípticas fijadas en su pasado. Las memorias se desvanecen en la atmósfera fatídica de la Ciudad de México, donde se borran el rostro y la voz de Paul, tal como sucede con la palabra protagónica.

Matilda Burgos se construye con múltiples vetas a lo largo de la narración, por lo que recibe diferentes nombres, al igual que sucede con Malinche. Retomando a Messinger, la autora considera que a este ícono femenino se le añaden diversas interpretaciones que hacen eco en las ficciones narrativas, por lo que debe ser estudiado como un constructo literario (1991: Cap1).

Matilda Burgos no es solamente una Malinche en la Ciudad de México, ya que también asume el papel de madre protectora –tal como es concebida la Virgen de Guadalupe– cuando Esther, otra trabajadora de la cigarrera, muere. La situación de las compañeras de trabajo resuena con las circunstancias de vida de la clase obrera femenina. Las condiciones laborales precarias son sólo una coyuntura de vida frágil a la que estaban destinadas las mujeres desde el momento de su nacimiento. No sólo son oprimidas profesionalmente, sino que los hombres en el ámbito personal se encargan de truncar su bienestar. Dentro de los abatimientos que confrontan las mujeres está la maternidad; si deciden procrear, su situación económica empeora drásticamente, por otro lado, interrumpir el embarazo es una opción peligrosa:

Entre las operarias de la cigarrera no eran raras las enfermedades súbitas y las muertes imprevistas. Las largas horas de trabajo en que se mantenían de pie ocasionaban venas varicosas, dolores crónicos de espalda. El ambiente cerrado de la fábrica les producía con mucha frecuencia afecciones pulmonares sin remedio. Y afuera, durante los meses de seca, las acechaba el fantasma del tifo. Los embarazos las dejaban flacas como una fruta chupada, y la pérdida de sangre durante los abortos las volvía anémicas. Las mortificaciones morales también dejaban su huella. Algunas sufrían de tics faciales y accesos

incontrolables de llanto, mientras que otras eran presas del tartamudeo y de la melancolía. Los abandonos y las infidelidades masculinas les despertaban con facilidad los deseos homicidas. Además, estaban los despidos, siempre sorprendidos e inexplicados. Bastaba la mala voluntad de un supervisor o el rumor de que alguna de ellas tenía amigos anarquistas. A Matilda la despidieron por abandonar sus tareas el día que tuvo que llevar a Esther al hospital. La mujer se desmayó sobre su máquina y, luego, su cuerpo se sacudió por convulsiones. (Rivera; 2013: Cap. 5)

Matilda es una madre contradictoria, que se hace cargo de aquéllos que la necesitan, aunque esto implica transgredir los cánones morales de sexualidad. Se prostituye, tal como se concibe que lo hizo Malinche, pero protege, como Guadalupe. *Nadie me verá llorar* rescata de la memoria citadina historias personales que tienen como constante el maltrato individual y social. No existe para estos personajes un espacio seguro. En la fábrica, su salud se merma por las condiciones laborales; el espacio urbano las ataca con enfermedades, mientras que el escaso territorio del hogar se encuentra habitado por hombres que las subyugan. Las trabajadoras de la cigarrera contrastan con las que después serán compañeras de Matilda, las prostitutas. Las primeras, se apegan al molde de “la buena mujer” que soporta las penas sin exigir nada de los hombres y que, tal como Esther, está dispuesta a morir trabajando por sus hijos. Las segundas, en cambio, son el símbolo de “la mala mujer”, que si bien también se encuentran sometidas por los hombres a su alrededor, fracturan esquemas morales de sexualidad y posesión del cuerpo. Las unas, virginales, las otras, malinches.

Matilda, en el papel de madre, es sometida por las circunstancias sociales. Al igual que muchas mujeres de la época, encuentra solvencia económica para alimentar a más de uno en la prostitución:

Los hijos de Esther se abstuvieron de hacerle preguntas y los vecinos, al tanto de sus obvias correrías, la miraban con tristeza y comprensión. Desempleada y con dos hijos ajenos que mantener, Matilda había tomado la única decisión posible. Justo como había pasado entre las cigarreras, las muchachas del hotel San Andrés le tomaron aprecio. (Rivera; 2013: Cap. 5)

La protagonista aparece en este punto como una amalgama entre Malinche y Guadalupe que cuestiona la dicotomía con la que se perciben las identidades femeninas

en la Ciudad de México. *Nadie me verá llorar* juega con las nociones de figura materna y Matilda Burgos rompe patrones considerados generalmente como femeninos; dicho de otra manera, ella no es madre biológica a lo largo de su vida y las figuras maternas que la acompañan suelen caducar rápidamente, comenzando con su propia progenitora, quien la abandona para enviarla a la Ciudad de México. Posteriormente, Diamantina Vicario, una mujer comprometida con las causas revolucionarias, es una figura que contribuye al crecimiento emocional e intelectual de Matilda. La mujer revolucionaria abandona el espacio de la Ciudad de México para unirse al movimiento en Veracruz, en una acción antónima a los actos de la madre biológica:

Diamantina Vicario no regresó. La Gran Causa. Cadáveres en exhibición. Marcos Burgos aplaudió las medidas drásticas empleadas por el presidente Díaz para proteger el futuro, las buenas costumbres, la soberanía de la nación. Frente al espejo de su cuarto, Matilda cortó sus trenzas en dos. Luego, sin despedirse, abandonó la casa. Lo único que se llevó consigo fueron sus tres vainas de vainilla ya secas, sin olor. (Rivera; 2013: Cap. 4)

Diamantina lleva el mismo apellido que Leona, figura primordial en la guerra de Independencia de México. El personaje pelea una batalla nacional cien años después, apuntando a una situación precaria constante en las clases bajas mexicanas. El abandono de esta mujer desencadena una vida de contienda insistente para Matilda, quien forma parte del grupo que habría de traicionar los ideales porfirianos: primero como testigo del movimiento revolucionario, después como prostituta y al final, como loca.

La sociedad ajusta a las mujeres al molde de las expectativas que tiene marcadas, tal como se evidencia con un signo clave en la lectura de *Nadie me verá llorar*: el intertexto de *Santa*, la novela de Federico Gamboa. A través de la narración, se imprime un modelo de prostituta que determina la percepción que se tiene de la mujer urbana. Pablo Piccato resume la importancia de la obra mencionada:

Santa, una novela muy popular escrita por Federico Gamboa, publicada en 1903 y salpicada de meditaciones científicas sobre la desviación,

compendiaba la ambivalente atracción que los lectores mexicanos sentían por las escenas de vicio y crimen. La novela, con enorme éxito de ventas, describía imágenes mórbidas y lascivas de la vida y cuerpo de su personaje principal, una prostituta de la Ciudad de México [...] El público devoró Santa con el mismo interés que ponían en los crímenes pasionales. Pero se trataba de una atracción pecaminosa que obligaba a la inteligencia porfiriana a representar y explicar el vicio al mismo tiempo que preservaba la moral y la distancia científica de la jerarquía social. La tensión resultante era un elemento importante en los estudios porfirianos sobre los espacios más oscuros de la sociedad. (2010: 94-100)

Santa se considera angular para reconocer a la sociedad porfiriana. La protagonista es una prostituta cuyo destino es comparable al de Matilda Burgos en cuanto a que se encuentra marcado por las figuras masculinas: el soldado, los hermanos, el Jarameño, Hipólito. *Nadie me verá llorar* recupera la recepción de la novela de Gamboa al mismo tiempo que cuestiona el realismo que siempre se le ha asignado. Matilda, en ese momento “la Diablesa”, y Ligia, “la Diamantina”, surgen como representaciones contrarias a Santa, retando los patrones impuestos por la mirada masculina, incluyendo la del propio autor naturalista:

En la novela de Federico Gamboa, Santa sólo fue capaz de comprender las insinuaciones nada sutiles de la Gaditana a través de las explicaciones que le dio, entre todos los hombres, un pianista ciego. Así, gracias a la atinada intervención masculina, Santa llegó a descifrar el contenido erótico de los vientres juntos durante las lecciones de baile y los besos que «la Gaditana» dejaba en su ropa todavía tibia. Entonces, naturalmente, Santa reaccionó con asco. Cuando «la Diablesa» y «la Diamantina» leyeron el pasaje juntas, no sólo no pudieron evitar las carcajadas sino que además hicieron el amor sobre las páginas del libro. ¡Ay, pobre embajador Gamboa, tan cosmopolita y tan falta de imaginación! (Rivera Garza; 2013: Cap. 5)

Laura Alicino (2014) estudia la lectura de *Santa* en *Nadie me verá llorar*. Asegura que el naturalismo como estética se introduce en la novela de Rivera Garza “y la autora juega con los esteticismos y las ideologías de la literatura de referencia, para luego subvertirlos [...] el juego intertextual construido por Cristina Rivera Garza hace que la referencia a Santa no sea sólo un acercamiento ridículo, sino que postule una inversión irónica, una “transcontextualización” de una obra de arte precedente” (100).

Santa es un personaje castigado por haber faltado a una moral establecida y cuya última expiación es una muerte dolorosa. Se trata de un signo cuyo significado muta ante los ojos de Matilda y de Ligia. Ambas prostitutas coinciden en que es un personaje que no refleja la realidad de la prostitución, por ejemplo: “A finales de 1907, cuando Matilda hizo de la prostitución su oficio, sólo las muy atolondradas o francamente estúpidas, como Santa, acudían al registro y pasaban por la humillación del examen médico” (Rivera; 2013: Cap. 5).

La operación que Cristina Rivera Garza hace a lo largo de la novela es la de deconstruir paulatinamente toda la ideología planteada por *Santa*. Sin embargo, nos damos cuenta de que en *Nadie me verá llorar*, no se está parodiando la obra de Gamboa en cuanto tal, sino más bien una serie de convenciones culturales de las que Santa constituye una manifestación. (Alicino; 2014: 101)

La novela de Gamboa es vista como un éxito en ventas en el discurso de *Nadie me verá llorar*; sin embargo, se apunta a que en un nivel histórico la obra se ha considerado como un retrato de la vida de las prostitutas de la época, mientras que para los personajes que ejercen el oficio resulta una parodia inverosímil. Existe también una relación en la creación de la imagen de la prostituta en la sociedad de acuerdo con la narrativa de Rivera Garza: a partir de su publicación, se creó una justificación para el oficio que la comunidad porfiriana podía comprender: “Todas habían relatado la misma historia desde que *Santa* la hiciera famosa y todas habían comprobado su eficacia” (Rivera; 2013: Cap. 5).

Existe una antítesis entre los nombres de las protagonistas de *Santa* y *Nadie me verá llorar* que resalta la distancia existente entre la descripción de Gamboa y la de la propia Rivera. Santa y Diablesa son opuestos, tal como lo son Malinche y Guadalupe. Todas ellas son constituidas dentro de un ambiente principalmente masculino y su voz es ignorada:

Los mitos fundacionales del «alma mexicana» nos conducen directamente a dos fuentes originarias y aparentemente

contrapuestas: por un lado, la virgen -madre protectora de los desamparados, la guadalupana; por otro, la madre violada y fértil, la chingada, la Malinche. Sin embargo, creer que son símbolos contrapuestos y diferentes obedece evidentemente a una idea piadosa que no admite abiertamente la profunda dimensión erótica y sexual de la Virgen en la cultura cristiana. Un examen atento y desprejuiciado nos llevará, me parece, a contemplar a la Malinche y a la Virgen de Guadalupe como dos encarnaciones de un mismo mito original. Las dos Marías se funden en el arquetipo de la mujer mexicana (Bartra; 1989: 172)

Santa es la mujer que acepta su destino, el cual implica ser castigada por tener una moral cuestionable, mientras que la Diablesa es la persona que lucha y se niega a que los parámetros morales de sexualidad la definan. Sin embargo, el personaje de Matilda aparece como la conjugación de íconos antagónicos, incluso cuando ella misma es la Diablesa. Existe un instinto maternal y defensor que la determina a lo largo de la narración. Al mismo tiempo, estos impulsos la llevan a ser lanzada al margen por el contexto en el cual se encuentra.

Las dualidades determinantes de la femineidad mexicana son cuestionadas en *Nadie me verá llorar*. Existe un pasaje donde Matilda y Ligia realizan una parodia de *Santa*, es decir, hay una representación dentro de la representación por medio de la cual se cuestiona el rol de la buena mujer en contrapunto con la mala mujer. En este sentido, los personajes traicionan al canon de la Literatura Mexicana, donde *Santa* es considerada una novela emblemática y representativa de la vida cotidiana de la época: ambas son Malinches.

Para divertirse, «la Diamantina» quiso representar una parodia de Santa y se salió con la suya. Mientras que ella misma se hizo cargo de transformar a la provinciana estúpida en una dama con alas de dragón, Matilda se convirtió en un hombre de frac cuya inocencia e ignorancia del bajo mundo le ganaron el apelativo de «el Menso». Ninguna de sus piezas produjo más risas y más aplausos entre la concurrencia, y fue gracias a ella que consiguieron trabajo en La Modernidad. (Rivera; 2013: Cap. 5)

La sátira de las prostitutas subraya las diferencias de clase existentes en la sociedad porfiriana. La lectura de *Santa* en el discurso de *Nadie me verá llorar*

manifiesta ofensa en el desdén con el que Gamboa desarrolló al personaje principal de su novela “como una provinciana estúpida”. Diamantina busca darle dignidad al oficio a través de la performatividad, mientras que Matilda se mofa de Gamboa y de los hombres de clase alta que creen poder determinar la vida de una mujer con observaciones superficiales. Retomo a Alicino:

En este preciso momento, el proceso de subversión es total y completo. El nuevo texto, que tanto Matilda como Ligia producen, subvierte completamente la caracterización de los personajes de la mujer y el hombre creados por Federico Gamboa. En este caso la parodia que tiene como blanco tanto el intertexto como el extratexto [...] El cuerpo, en este caso el cuerpo de la mujer, es dramático en el sentido de que no es un mero hecho, sino una continua e incesante materialización de posibilidades. (2014: 107-108)

Los actos performativos son un dispositivo por medio del cual Matilda se contrapone a la dualidad con la que la mujer mexicana es catalogada. Así como refuta la visión que se tiene de las mujeres en *Santa*, deja claro en las entrevistas en el psiquiátrico que no existe un molde absoluto que se pueda ajustar a todas las vivencias femeninas.

Anteriormente, establecí que tanto *Nadie me verá llorar* como *Plaza de la soledad* son representaciones archivísticas de la Ciudad de México porque ambas llevan al terreno de la representación –es decir, brindan un presente temporal– la vida de mujeres marginadas. También mencioné cómo Rivera Garza consultó las entrevistas que se encuentran en el Archivo de la Secretaría de Salubridad y Asistencia para dar voz a las pacientes en las cuales basa. Me gustaría agregar otro nivel en el cual se trabaja el concepto de archivo en la novela: el fotográfico. Ya Negrete lo puso en las siguientes palabras: “No puede dejar de mencionarse el lenguaje de la fotografía como apoyo del texto escrito, o de la propia memoria, en cuanto es un soporte de imágenes que conservan partículas de tiempo” (2013: 97).

La novela expone la función catalogadora de la fotografía asentando el papel de la subjetividad del fotógrafo. Joaquín Buitrago retrata a diversas mujeres a lo largo de la

novela, primero prostitutas, luego locas. Ambos personajes protagónicos establecen una relación dialéctica entre observador y sujeto representado donde se fracciona la idea de la fotografía como un mero registro y se muestra como un medio por el cual se figuran las identidades. Matilda es el objeto de la fotografía que ejerce poder sobre la mirada que busca determinarla:

Y ése era precisamente el lugar que el fotógrafo anhelaba conocer y detener para siempre. El lugar en que una mujer se acepta a sí misma. Allí la seducción no iba hacia afuera ni era unidireccional; allí, en un gesto indivisible y único, la seducción no era un anzuelo sino un mapa. Joaquín estaba convencido de que era posible llegar a ese lugar. Joaquín Buitrago todavía creía en lo imposible cuando Matilda se quitó la ropa sin pena alguna y, buscando sus ojos tras la lente desde la mesa de mármol, le preguntó:—¿Cómo se llega a ser fotógrafo de putas? (Rivera; 2013: Cap.6)

Existe un paralelismo entre las fotografías de Goded y las de Joaquín Buitrago porque ambos retratan prostitutas sin un fin pornográfico. Por su parte, el personaje de ficción desarrolla imágenes que derivan en una paradoja ya que su principal labor como empleado de La Castañeda es la de catalogar y clasificar sistemáticamente a las internas. A su vez, él mismo es un reflejo de la contradicción que repercute en sus fotografías porque es un adicto a la morfina y su persona desarreglada contrasta con el oficio y lo que simbolizaba para la época. La paradoja central del personaje radica en que, aunque es el encargado de preservar en la memoria a la locura de la Castañeda, de archivar y catalogar, está condenado al olvido y se encuentra tan al margen de la sociedad como las personas que fotografía:

Cuando Joaquín salió de El Templo del Amor, lo hizo para alejarse definitivamente de la historia. Fuera, el amanecer golpeaba a la ciudad hasta dejarla sin vida. Pocos recordaron su nombre. Con el tiempo, cuando alguien quería saber sobre su suerte lo hacía refiriéndose al «fotógrafo de putas». Las respuestas variaron con los años. Por algún tiempo y a intervalos desiguales trabajó haciendo placas de los presos en la cárcel de Belén y luego, cuando ya a nadie le interesaba, aceptó hacer retratos de locos para el registro del manicomio La Castañeda. Más tarde ya nadie preguntó por él. (Rivera; 2013: Cap.1)

Rivera Garza recupera en *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General. México 1910-1930*, el empleo de los retratos en los hospitales y cárceles

mexicanas. De acuerdo con la autora, en la época porfiriana, la cámara se uso de forma estratégica para catalogar los rostros y cuerpos de los «desviados» con el fin último de encontrar parámetros con los cuales medir y comparar al «hombre promedio» (2010: Cap. 5). La fotografía mexicana volteó a ver a Europa y los cotejos entre las imágenes de la clase alta y los otros ciudadanos aportaron a la configuración de otredad que habría de aumentar la división de la sociedad capitalina.

En una tarjeta de visita, el rostro y las manos eran tan relevantes como la ropa y la postura para revelar la clase de origen del fotografiado. Cada objeto se convertía en un signo de poder, en una idealizada versión de la vida en el peldaño más alto de la escala social. Las mujeres se envolvían en finas sedas y discreta joyería, sombreros de plumas y abanicos de mano, mientras los hombres mostraban la austera actitud de los trajes occidentales [...] Por tanto, a pesar de estar limitados por las necesidades comerciales y los formatos extranjeros, los retratos permitieron al fotografiado cierta participación en la creación de la imagen de sí mismo. Tanto de manera consciente, a través de posturas experimentales o vestimentas extravagantes, como de manera inconsciente, a través de la moda local y los objetos que rodeaban al cliente, la autoría de los retratos pertenecía tanto al ojo que miraba como al cuerpo que era contemplado. En esta ambivalencia estratégica radicaba la representación nacional de la riqueza porfiriana. (Rivera; 2010: Capítulo V)

La labor de Buitrago se encuentra lejana de fines pornográficos, ya que su objetivo es archivar imágenes con las cuales se ejerce control sobre la población. La representación en la novela de Rivera Garza se contrapone a la obra de Goded, por medio de la cual la autora busca liberar a las mujeres representadas de ser clasificadas como criminales.

La labor fotográfica de Joaquín Buitrago y las representaciones plasmadas en *Plaza de la soledad* permiten realizar este cuestionamiento: ¿hasta qué punto se ejerce el poder sobre las personas fotografiadas? Joaquín retrata a Matilda por primera vez cuando aún es prostituta. El proceso desnuda a la mujer, poniendo al fotógrafo en la posición del cliente que habrá de consumir el cuerpo, sin embargo, Joaquín otorga voluntad a la modelo al reconocer un cortejo recíproco. Matilda se asume como sujeto al

hacer uso de la palabra y romper con ella la mirada unidireccional objetivizante: ella también lo está observando e interrogando.

Matilda Burgos cuestiona las dualidades establecidas, aunque al igual que Malinche y Guadalupe, se escribe en el nivel del discurso a través de miradas esencialmente masculinas, en particular la visión de Joaquín Buitrago, a través de quien el lector se acerca a las memorias de la protagonista y quien la vuelve un objeto de adicción que se concreta a través de la fotografía. A lo largo de la novela, mientras él la mira a través de una lente, ella le pregunta reiteradamente cómo es que se volvió fotógrafo de prostitutas y de locas. Con ello, Matilda borra la frontera de la cámara detrás de la cual se protege Joaquín. Sin embargo, esta lucha por la posesión de una voz, de ser más que un objeto mutado, no evita que el personaje la transforme por medio de la mirada fotográfica. En el siguiente fragmento, se describe cómo el recuerdo de otra mujer se funde con el de Matilda en el imaginario del fotógrafo, al mismo tiempo que el espacio de la Ciudad de México se mezcla con el de Roma en el recuerdo:

–¿Cómo te llamas? –El sonido de su propia voz lo sorprendió. –
Matilda. Matilda Burgos. Repitió el nombre un par de veces tratando de mantener la atención de la mujer en la lente. Luego, la tercera, la cuarta vez, empezó a degustarlo, a masticarlo, a exprimirlo. Ella cedió. Su sonrisa primero y después sus ojos. La mujer ya estaba posando. En ese momento la luz de julio se transformó y las aguas del Tíber llegaron a sus rodillas. Alberta estaba gritando su nombre y agitando sus manos como si él se encontrara en la otra orilla. (Rivera; 2013: Cap. 1)

En resumen, los diferentes estratos discursivos, nominales e identitarios que caracterizan a la Ciudad de México se traslucen en la novela de Rivera Garza y en la obra fotográfica de Goded. Como se muestra con sus diferentes nombres y las perspectivas dispares, Matilda Burgos aparece como la ruptura de dualidades con las que se cataloga a las mujeres en la Ciudad de México; su historia personal logra inscribirse en la urbe cuestionando la objetividad de los recuerdos. Al ser una novela

archivística, debe ser leída a la luz de ideales inscritos en la capital porfiriana y, al mismo tiempo, del contexto en el cual la novela fue escrita.

Como analizaré en el siguiente apartado, las mujeres retratadas en *Plaza de la soledad* –al igual que Matilda Burgos– son identidades complejas que no deben ser catalogadas a partir de las dicotomías surgidas de la concepción de la femineidad mexicana configurada por Malinche y la Virgen de Guadalupe. Las mujeres en las representaciones de ambas autoras fusionan prototipos femeninos que han recorrido la historia y moldeado subjetividades mexicanas, cuestionando mitos y narrativas estampadas en el esquema principal del imaginario nacional y examinándolas con una mirada desafiante y crítica. Las obras analizadas a lo largo de este capítulo fracturan la idea de categorías absolutas al disputar la visión masculina con la que se definen los patrones femeninos, constituyendo un nuevo panorama en el paisaje urbano.

3.6. La Soledad en imágenes

Debe haber otro modo que no se llame Safo

ni Mesalina ni María Egipcíaca

ni Magdalena ni Clemencia Isaura.

Otro modo de ser humano y libre.

Otro modo de ser.

Rosario Castellanos, "Meditación en el umbral"

Maya Goded (Ciudad de México, 1967) es una fotógrafa y cineasta mexicana que ha enfocado su carrera artística al género documental, dejando constancia de las vivencias de mujeres y estudiando la feminidad, maternidad, violencia y desigualdad:

El trabajo de Goded transmite una sensación inusitada de intimidad y autenticidad, resultado de la confianza que logra establecer a través de los años con los personajes retratados. Esta sincronía, tan notoria en el lenguaje de los cuerpos captados por su lente, es la que suscita la empatía del espectador. No teme retratar a personas en situaciones difíciles, ya sean los valientes cuya negativa a someterse representa una amenaza para las normas establecidas, o los vulnerables, cuyas vidas son trastocadas por los conceptos de poder y control. Su mirada penetrante, su cuestionamiento permanente sobre las ideas preconcebidas, su esfuerzo por revelarnos realidades poco conocidas, su talento para celebrar la otredad y un humanismo que trasciende las barreras sociales la han hecho merecedora de tantos premios y reconocimientos internacionales. (Goded: 2016)

Plaza de la soledad es un libro fotográfico publicado en el 2006, que incluye imágenes tomadas en este espacio entre 1998 y 2001. Se trata de un archivo visual de la vida de las prostitutas en el barrio de la Merced –territorio citadino que encuentra raíces siglos antes– donde la labor de la autora otorga agencia a las mujeres fotografiadas al mismo tiempo que deja constancia de las vidas arrojadas a los límites de la precariedad, situándolas en el foco de su lente.

La monocromía de las fotografías de *Plaza de la Soledad* atenúa la crudeza con la cual se expone la intimidad de las mujeres. La mirada de Goded alcanza a las

trabajadoras sexuales dentro de un hogar donde se pueden observar sus parejas – quienes podrían ser sus proxenetas– sus hijos, y momentos personales como primeras comuniones o bodas.

La presente investigación hará énfasis en cuatro fotografías donde queda enmarcada la maternidad, ya que aparecen como una constante en la selección de las piezas y lanzan lo que se puede considerar el *punctum* de las imágenes, donde las paradojas son arrojadas fuera de la representación para reclamar la identidad de mujeres al margen de la sociedad. En estas fotografías, se niega la dicotomía de la que forman parte la Malinche y la Virgen de Guadalupe, donde una mujer debe ser “buena” o “mala”, conceptos ligados con la sexualidad y la maternidad. Goded ofrece voz a las mujeres a través de la fotografía, dotándolas de una agencia que sobrepasa la simple objetivización.

La fotografía se coloca como testigo de sus vivencias e incluye, como paratexto de las imágenes al final del libro, entrevistas hechas a las prostitutas. El primero de estos apartados se titula “Al final todas regresamos a la calle”. Durante el diálogo, no se anota el nombre de la entrevistada, aunque sí de sus parejas masculinas. La trabajadora sexual explica la situación de vida que la llevó a ejercer el oficio y cómo fue lanzada a la calle junto con sus hijas cuando los hijos varones se enteraron. El espacio urbano ha forjado su identidad: “Mis hijos me dicen que soy orgullosa y prepotente; yo no era así. La vida me ha hecho ser así. Si alguien me golpea, golpeo; si alguien me lastima, lastimo, porque así se vive y se aprende en la calle” (Goded; 2006: 103). La vida y trabajo de las mujeres representadas tiene como atmósfera primordial los exteriores de la Ciudad de México confinados al cuadrante de la Soledad, donde el cuerpo se afirma en una vida sobre el pavimento y es la urbe la que habrá de configurar su actuar cotidiano.

Goded incluye a la metrópolis cómplice de las vivencias femeninas en las fotografías. Las imágenes proyectan la sexualidad hacia el exterior citadino y descubren los cuerpos vulnerables de las trabajadoras dentro de un contexto particular, donde el consumo de la intimidad resulta cotidiano. Existe un paralelismo con la obra de Rivera Garza: Joaquín Buitrago, personaje de *Nadie me verá llorar* hace eco de esta actividad fotográfica al apuntar su cámara a prostitutas y locas.

Retomo la postura de Susan Sontag expuesta en el capítulo anterior, donde se considera que existe un *vouyerismo* y complicidad con el sometimiento en el acto de tomar una fotografía. En este sentido, tanto fotógrafa como observadores resultan cómplices al asomarse a la situación de las mujeres en *Plaza de la Soledad* y en la misma Castañeda en el nivel discursivo de la novela. La imagen lanza fuera de la representación una responsabilidad extendida hacia toda persona que contemple los momentos plasmados en las fotografías icónicas y textuales.

Si bien hay que mantener clara la diferencia entre la ciudad existente referenciada y la que se representa en las obras, queda manifiesta la borradura de límites por medio de la cual la imagen expresa motivos que nutren las visiones urbanas donde queda asentado el *statu quo*. La preservación del estado de las cosas del que habla Sontag se manifiesta en la fotografía 3.1⁸. de *Plaza de la Soledad*, donde se muestra a una mujer abrazando a una niña casi entrada en la adolescencia.

⁸ Las fotografías en el libro *Plaza de la Soledad* no tienen título, por lo que para propósitos de esta investigación las número.



Maya Goded (2006). Fotografía 3.1.

Las dos se encuentran frente a un muro de tabiques grises, están peinadas con media “cola de caballo” y tienen tatuajes en los brazos, aunque parece que los de la niña son temporales: un símbolo, quizá, de una situación no permanente aún. Una parece ser el reflejo juvenil de la otra. La mujer mayor dirige su mirada a la niña, mientras que ésta ve hacia abajo, pensativa. De ambas, sólo se puede observar la parte superior. La mujer mayor parece estar cubierta con un sostén negro, mientras que la pequeña tiene una playera sin mangas y se asoman unos pantalones de mezclilla. La infancia de la menor se encuentra en estos elementos: los tatuajes temporales, la playera que aún le cubre la parte superior del cuerpo, la mirada que no se atreve a encarar el futuro. Goded revela un destino ineludible que define al barrio de la Merced y, por extensión, a la Ciudad de México desde su fundación. El observador y la fotógrafa son partícipes del camino imperturbable marcado para las mujeres que laboran en la plaza.

La comparación entre las obras de Rivera Garza y Goded permite establecer una constante de estructuras de poder inmutables en la Ciudad de México que se enraizaron durante el porfiriato. Las fotografías que conforman la narrativa visual de

Plaza de la soledad revelan un espacio en particular como una parte de la ciudad que representa la totalidad urbana, espacial y temporalmente. Goded define al referente como un espacio antiguo donde la desigualdad ha habitado sin cesar. En palabras de la autora:

Durante mis recorridos [...] acabé sentada en una banca en el corazón del centro de la ciudad, detrás del Palacio Nacional, en un barrio llamado La Merced. La vida en vecindades y hoteles, el comercio, la convivencia con ladrones y con niños de la calle, templos e iglesias, determinan el carácter de este barrio que, por más de cuatro siglos, ha sido un espacio para la prostitución. (Goded; 2006: 11)

Conforme pasaron los años, fue indiscutible la derrota no únicamente de los ideales porfirianos de progreso, sino de los revolucionarios por la igualdad. A finales del siglo XX, cuando incluso la Castañeda ya se encontraba cerrada, la marginación continuó como una particularidad tenaz de la Ciudad de México. *Plaza de la Soledad* muestra la exclusión de las trabajadoras sexuales:

Goded uses the higher-truth value commonly associated with photography to shed light on communities and social groups that are culturally marginalised and excluded from mainstream visual production. Much of her work focuses on women, but that interest did not stem from a premeditated desire to represent femininity, but rather from her interest in invisible communities and people who are shunned, both socially and visually. (Gasiorowski; 2015: 505)⁹

La fotografía 3.1. tiene como trasfondo la calle. Se trata de un momento íntimo, en el cual se asume que una madre abraza a su hija, quien, de la misma manera, será trabajadora sexual. El pasado y el presente se entrelazan junto con ambas figuras femeninas en un mimo que no parece dar como resultado felicidad para ninguna de las dos. La mirada observadora, guiada por la fotógrafa, se cuela en este momento personal: la imagen resulta tensa con las líneas que se forman con los brazos y con las miradas que nunca se cruzan, formando un espiral infinito, alegoría de la situación de las mujeres de la Merced. Los márgenes dentro de la fotografía sitúan los lazos

familiares en el espacio urbano, expuestos a las miradas ajenas. Goded subraya la existencia de las trabajadoras del barrio acotando dentro de la figuración individualidades complejas que se definen más allá de un oficio sexual. Dicho de otra manera, a través de esta fotografía, las mujeres transgreden las fronteras de los prejuicios y se muestran como madres e hijas, es decir, portadoras de agencia que las determina más allá del consumo sexual.

La fotografía 3.1. enuncia la paradoja de una vida familiar en un contexto de explotación sexual, contraste que desarrolla a partir de la reproducción de una relación materno-filial:

Despite the fact that representations of prostitutes abound in Mexican visual culture, they usually function as a border to the model of family life and a constitutive outside of desirable identifications. Prostitution, therefore, shores up Catholic family values and perpetuates a patriarchal value system by framing it as a safety-valve phenomenon, a necessary outlet for masculine desire and an indispensable tool in subjugating women. (Gasiorowski, 2015: 507)⁹

La calle dentro de la Merced es el escenario sobre el cual se desenvuelven sus vidas en un círculo infinito que ha de tocar a sus hijas. Además, el espacio de la ciudad se extiende hacia la contemplación de la propia imagen, volviendo a la fotógrafa y a la observadora cómplices del abrazo que atestiguan, símbolo de una estafeta que habrá de pasar de generación en generación.

En la entrevista antes mencionada, la mujer establece el espacio de la calle como un lugar del cual no se puede escapar: "Yo pienso que, al final, la mayoría de todas las sexo-servidoras son de la calle...Hay muchas que sí juntan un dinero y se van. Sí, muchas se han ido hasta seis o siete años, y al final dejan a la pareja o las dejan a

⁹ "Goded usa el valor de una verdad elevada comúnmente atribuida a la fotografía para arrojar luz sobre las comunidades y grupos sociales culturalmente marginados y excluidos de las principales producciones visuales. Gran parte de su trabajo se centra en las mujeres, pero el interés no proviene de un deseo premeditado de representar la femineidad, sino de un interés por las comunidades invisibles y por las personas que son rechazadas, social y visualmente" (Gasiorowski; 2015:505).

¹⁰ A pesar de que las representaciones de prostitutas abundan en la cultura visual mexicana, por lo general funcionan como una frontera con el modelo de la vida familiar y una constitución fuera de identificaciones deseables. La prostitución, por lo tanto, opaca los valores de la familia católica y perpetúa un sistema de valores patriarcal al enmarcarla como algo que funciona como una "válvula de seguridad" necesaria para el deseo masculino y una herramienta indispensable para subyugar a las mujeres. (Gasiorowski; 2015:507).

ellas, regresan y aquí nos volvemos a encontrar [...]” (Goded; 2006: 105). El espacio urbano es el destino de las mujeres del barrio. Tanto en la fotografía 3.1. como en la entrevista, queda claro que existe una carga social, económica y biográfica que funge como un muro que mantiene atrapadas a las mujeres dentro del oficio de la prostitución y, particularmente, dentro del barrio de la Merced:

¿Dónde viven las prostitutas mayores? ¿En hoteles de la zona? Algunas... otras ya no les alcanza para el hotel; duermen en las calles tapadas con cartones. Si vieras qué triste se siente cuando cuatro o cinco mujeres de la tercera edad tienen unos cuantos frijoles y un kilo de tortillas para comer. Mientras sus hijos en sus casas pueden tener carne, sus madres no tienen ni qué comer [...] (Goded; 2006: 104)

Linfield asegura que las fotografías muestran la facilidad con la que una persona puede ser reducida a lo meramente físico, es decir, qué tan sencillo es maltratar al cuerpo con hambre y golpes. Descubren peculiarmente la vulnerabilidad que tenemos ante la crueldad física. Esta brutalidad es algo que quebranta las nociones de lo que comprendemos como humano (2011: 39). La autora centra el análisis fotográfico en el espectador y manifiesta que es imposible determinar un sentir «correcto» con respecto a las imágenes que muestran situaciones de sufrimiento (2011: 25).

Las identidades paradójicas ligadas a la dualidad Malinche-Guadalupe son parte de las fotografías de *Plaza de la Soledad*. Al contrario de Matilda, quien muta nominalmente, las mujeres representadas en la obra de Goded carecen de un nombre. No existen paratextos con apelativos distintivos. La falta de título atribuido a las imágenes puede ser considerado como un silencio más impuesto sobre las mujeres fotografiadas, quienes carecen de voz en la sociedad mexicana. Sontag considera que los títulos son los que dicen la verdad de las fotografías, por lo que son necesarios para su comprensión (2005: 84). Butler difiere; para ella, la fotografía es en sí misma suficiente para la interpretación (2009:66). En este sentido, estar de acuerdo con Sontag significaría negar la textualidad de las imágenes. *Plaza de la Soledad* dota de

agencia a las mujeres fotografiadas a pesar de no nombrarlas de manera individual. De alguna manera, la ausencia de estos paratextos particulares más que silenciar a las mujeres representadas es una muestra del mutismo de la fotógrafa a través del cual se otorga el poder del discurso visual a las trabajadoras sexuales.

Aunque se representan personas sin atribuir individualidad a sus voces, los paratextos incluidos en el libro fotográfico revelan las historias de las mujeres representadas sin asignar los discursos a ningún rostro fotografiado. Al igual que Malinche y Guadalupe, las prostitutas fotografiadas por Goded carecen de la palabra subjetiva y son configuradas por la mirada ajena. Por otro lado, lo anterior se puede atribuir a la necesidad de anonimato en el contexto sociocultural en el cual se despliegan las imágenes.

Gasiorowski, al estudiar la obra de Goded, indaga sobre la marginación que se muestra en el acto fotográfico, ya que la autora, al retratar a las mujeres, toma el lugar de un cliente, lo cual puede leerse como un acto de explotación. La fotógrafa alimenta los deseos visuales del espectador que observa la realidad de la prostitución, creando en el proceso un espectáculo *voyeurista* que aprovecha la miseria (2015: 502). Sin embargo, Goded plantea una resistencia particular a la normatividad con las imágenes, ya que no existe romanticismo ni menosprecio. Las representaciones de las prostitutas son naturales y se oponen al estereotipo, lo cual fuerza al espectador a mirar a las mujeres más allá de los límites estandarizados de categorías absolutas (2015:509).

La fotografía 3.2. retrata a una mujer embarazada posando seductora para la cámara de Goded. Se encuentra de pie en una habitación donde hay una cama en el fondo, tiene puesta una minifalda blanca y una blusa cromada amarrada hacia el pecho para mostrar parte del tórax. Ella está levantando su cabello, mientras mira directo hacia la lente, en una especie de danza.



Maya Goded (2006). Fotografía 3.2.

Existe coqueteo entre la persona representada, la fotógrafa y quien observa la imagen. La mirada de la mujer desafía los límites de la representación, tal como lo hace el personaje de Matilda al entablar un diálogo con el fotógrafo. A través de la imagen, aparecen cuestionamientos del papel del observador como un cliente que forma parte del galanteo. Se recrea un momento íntimo del oficio en el cual el cuerpo de la mujer embarazada se encuentra disponible para entrar al ciclo del consumo. El poder se encuentra tensado entre la trabajadora sexual que ejerce el dominio de su cuerpo, la fotógrafa que la enmarca con la lente, el observador que se cuela al momento de seducción y el contexto en el cual se desarrolla la escena.

La fotografía 3.2. posiciona la mirada de la mujer de tal forma que se encuentra con la del observador, levantando cuestionamientos sobre el papel de las responsabilidades tangentes en la vida de las mujeres que laboran en el barrio de la Merced. Gasiorowski considera que la cámara puede ser agresora en las fotografías de

Goded porque toma el lugar del cliente. Mirar la serie fotográfica se convierte en una experiencia incómoda porque el observador se convierte en quien consume los servicios sexuales (2015:510). En la fotografía 3.2. es claro que la trabajadora sexual no se asume como una víctima a pesar de tener un embarazo ya evidente; ella se encuentra en plena posesión de su cuerpo. Sin embargo, la fotografía de Goded, al enmarcar este momento particular de su vida, polemiza sobre el contexto y la historia de vida que llevaría a la mujer a ese instante en particular. Existe, a partir del contacto con la mirada representada, una obligación moral por parte de quien observa de cuestionar su propio papel dentro de una sociedad en la cual lo contenido en los márgenes de la fotografía es posible.

La visión de Goded no se queda en la simple objetivización de las prostitutas ni ejerce una mirada represora. Gasiowski afirma que *Plaza de la Soledad* expone la marginación del cuerpo de las trabajadoras sexuales al encontrarse como receptoras de efectos del poder. A pesar de mostrar el sufrimiento, las mujeres no son representadas como víctimas unidimensionales porque tienen autoridad y voluntad de decisión al permitir ser fotografiadas y entrevistadas (2015:513).

Las fotografías 3.3. y 3.4. fracturan los contornos con los que se configura a la mujer de la Ciudad de México. En la primera, una mujer y una bebé, que podría ser niño o niña, están tendidas en la cama sobre una cobija de cuadros. La cama y su cabecera se encuentran pegadas a dos de las paredes descascaradas de una habitación. La mujer viste una playera holgada y una minifalda: en ella se encuentra el foco de la fotografía. Su rostro es inexpresivo, con la mirada perdida, agotada, como muerta. Junto a ella, la bebé, fuera de foco, parece mirar hacia la cámara en una posición similar a la madre.



Maya Goded (2006). Fotografía 3.3.

La imagen hace un claro contraste con la fotografía 3.2. porque la mujer parece no estar consciente de la presencia de la cámara: no es cómplice del acto de representación. La fotografía se centra en el cuerpo de la prostituta como algo más que un objeto de consumo: si bien, la mujer no tiene nombre, sí posee atributos que la determinan más allá de su oficio. Los ojos de la mujer evidencian una situación de sufrimiento que llega al desamparo, al agotamiento.

En una posición similar se encuentran las modelos de la fotografía 3.4., donde la lente de la fotografía está cercana. Una mujer mayor se muestra recostada, mientras una joven la abraza por detrás, cuidándola. A diferencia de la figura materna en la imagen 3.3., ésta viste sólo con un sostén de encaje viejo y mal puesto. Su mirada también está ausente porque los ojos están cerrados, pero se lee en su gesto un momento de descanso.



Maya Goded (2006). Fotografía 3.4.

Su cuerpo está maltratado, con moretones en los brazos y en los senos. Tiene, además, una cicatriz en el brazo izquierdo. Gasiorowski apunta a esta situación en las fotografías de Goded, donde se despliegan los estragos de vender el cuerpo a través de marcas como golpes o tatuajes. La piel es una frontera externa y finita que recibe las interacciones con el mundo exterior. Las marcas son un signo de vulnerabilidad (2015:511). Dicha fragilidad es legible en la mirada de la mujer joven que abraza a la mayor. Su boca roza el brazo herido, mientras que su mirada está tan perdida como la de la madre en la fotografía 3.3. Tiene el rostro sucio y el cabello desaliñado.

Las imágenes de las mujeres espejean el pasado de la ciudad al ser como malinches que "traicionan" normas morales a partir de la sexualidad y, por ello, son lanzadas hacia los márgenes sociales. Por otro lado, hacen eco en la figura opuesta de femineidad mexicana, Guadalupe. Como esta deidad, ejercen una maternidad protectora con sus compañeras, jóvenes o viejas, y sus propias hijas. Las fotografías 3.2, 3.3. y 3.4. exponen matices complejos dentro de los dos extremos icónicos. Representan a la mujer como un ser capaz de seducir, procrear y cuidar. Las

trabajadoras de *Plaza de la Soledad* son vulnerables porque su piel está expuesta y su identidad no es nombrada, pero esto no les impide buscar el poder sobre sus propios cuerpos ni ofrecer o recibir protección maternal.

Al igual que *Nadie me verá llorar*, las fotografías de Goded fracturan la dualidad con la que se cataloga la maternidad mexicana. Lo que se muestra a través de la lente no son epítomes de "bondad" ni "maldad", sino individuos complejos con un contexto singular. Gasiorowski señala la importancia de examinar esta obra situada dentro de la cultura visual mexicana y las formas en las que se encarna la femineidad, influenciada por el catolicismo y el culto mariano donde la superioridad moral de la mujer y su fuerza espiritual se relaciona en las similitudes que logre tener con la Virgen de Guadalupe (2015:505). Como antítesis, por supuesto, se encuentra Malinche, la Chingada: "The contrast between the Virgen de Guadalupe and La Chingada is the Mexican maternal guise of the pervasive Madonna-whore duality, where the domains of being and of nonbeing are demarcated through symbolic embodiments that hinge on the question of sexual vulnerability" (Gasiorowski; 2015: 506).¹¹

Las fotografías 3.2., 3.3. y 3.4. presentan maternidades encontradas. La primera es seductora y se niega a renunciar al dominio del propio cuerpo; en la segunda ninguno de los atributos sexuales de la mujer es resaltado. La bebé bien nutrida se encuentra protegida en ese momento, bien vestida y con una mamila junto a ella; la tercera fotografía muestra un vínculo que va de la sororidad a lo maternal. La mujer joven cuida de la mayor que lleva muestras de la vulnerabilidad en la piel. Goded entra a la intimidad de la relación entre estas mujeres, quienes se representan como madres que no se reconocen como virginales y que, al mismo tiempo, distan de ser malinches, ya que no hay traición en los momentos figurados.

¹¹ "El contraste entre la Virgen de Guadalupe y la Chingada es el atuendo maternal mexicano de la dualidad penetrante de Madonna-puta, donde los dominios del ser y del no-ser son demarcados a través de encarnaciones simbólicas de donde se desprende la cuestión de la vulnerabilidad sexual" (Gasiorowski; 2015:506).

Las mujeres de *Plaza de la Soledad*, tal como Matilda Burgos, Malinche y Guadalupe suelen ser consideradas como objeto –más que como sujeto– en la historia de la Ciudad de México. Las trabajadoras sexuales suelen ser definidas con base en estereotipos conservadores y sus identidades quedan anuladas detrás de un oficio condenado. Goded logra que las fotografías y las entrevistas finales se distancien de la moral que caracteriza al contexto porque no existe en las representaciones la intención de victimizar a las mujeres ni de mostrarlas como merecedoras de un castigo supremo. Los retratos son parte de la lucha por escapar de las miradas ajenas que definen dualmente lo que debe ser la identidad de la mujer. Dicho de otra manera, las fotografiadas se niegan a ser definidas, a partir de una mirada opresora, como Malinche o Guadalupe.

Uno de los paratextos que acompaña a las fotografías lleva como título “El otro día le contaba mi vida a mi hija, para que no pase por lo mismo”. En esta narrativa que da voz comunal a las mujeres representadas, una de ellas cuenta cómo es llevada de su pueblo a la Ciudad de México a los 12 años por el que sería después el padre de sus hijos y quien la explotaba sexualmente. Ella, tal como Malinche, se somete a la voluntad masculina y es abusada por su oficio:

Chucho me metió al cuarto doble con las señoras más grandes y les dijo que me compraran ropa, que me llevaran a comer, adonde yo quisiera, pero que no me dejaran sola, y se fue. Él como hombre, sí me gustó porque, ¿Cómo te diré? Cuando te das cuenta de que te están secuestrando, que él es mayor que tú y su físico es atractivo, pues sientes una emoción muy diferente. Pero también sientes miedo. (Goded; 2006: 107)

La voz de la anécdota se somete desde temprana edad a la voluntad masculina, abandonando la posesión y decisiones sobre su propio cuerpo. Sin embargo, no existe victimización en su discurso. Ella se considera una persona con plena voluntad a pesar de ser subyugada y violada por un hombre mayor. No existe en su testimonio exaltación

ni juicio sobre su historia personal: la anécdota redondea una situación de vida con complejidades que no pueden ser catalogadas dentro de visiones absolutistas.

Este fragmento muestra la maternidad atípica que ejercen las prostitutas experimentadas sobre las niñas que llegan con ellas. Fungen como guardianas y cómplices del sometimiento masculino, además de ser guías y protectoras en la vida que espera a las pequeñas que son forzadas a ser trabajadoras sexuales.

3.7. Conclusiones: reescritura de los márgenes y la memoria

Nadie me verá llorar (1999) y *Plaza de la Soledad* (2006) se construyen con representaciones de la Ciudad de México, de tal forma que el espacio encuentra un eco de diversos contextos históricos en las obras seleccionadas para el *corpus*. A lo largo de este capítulo, tomo en cuenta dos mitos que se han mutado a lo largo de la historia de la urbe: Malinche y la Virgen de Guadalupe. La lectura comparativa, entonces, incluye a la memoria urbana –colectiva y personal– los mitos femeninos y el territorio urbano.

Los planteamientos sobre el concepto de archivo de Foucault, González Echevarría, Guasch y Garramuño me permiten relacionar la manera en la que las figuras míticas se han desarrollado a través del tiempo con la labor literaria y fotográfica de Rivera Garza y Goded, porque ambas proponen una mirada que suma al conocimiento que se tiene del espacio urbano, convirtiendo sus obras en documentos que no sólo son creados a partir de la memoria, sino que contribuyen a la preservación de las reminiscencias urbanas.

La marginalidad, el consumo del cuerpo y la sexualidad son temas centrales de las obras que analizo en este capítulo. Los espacios urbanos seleccionados por las autoras para la representación capitalina –Plaza de la Soledad y La Casteñeda– son hitos sin los cuales es imposible comprender las complejidades de la Ciudad de México. Son lugares donde se desarrolla la alteridad, tal como lo son la locura y la prostitución.

Las imágenes de Goded hacen eco en la novela de Rivera Garza, quien construye una descripción del Manicomio General como símbolo del progreso donde se encierra a quienes no se alinearon con los ideales porfirianos; resulta un espejo donde se refleja aquello que la gran urbe no quiere ver de sí misma, de lo que quiere escapar poniéndose la máscara de modernidad, pero que no deja de estar entre sus calles.

Ambas representaciones creadas en la década de los noventa retan los valores conservadores de una sociedad que no reconoce la existencia de la otredad.

Nadie me verá llorar y *Plaza de la soledad* trazan en el espacio de la representación existencias femeninas persistentes en la Ciudad de México, donde la identidad de la mujer capitalina no escapa de ser catalogada dentro de las dicotomías que caben en los conceptos de “mujer buena” y “mujer mala”. Las autoras atinan en deshilar construcciones culturales arraigadas en la megalópolis, cuestionando el rol de la mujer urbana y usando como escenario principal lugares icónicos en la historia y el espacio de la ciudad.

Capítulo 4: plañir de Cihuacóatl

Como la Llorona, el único modo de protestar de la mujer india era plañir
Gloria Anzaldúa, *Borderlands*

A lo largo de este capítulo, me interesa analizar dos representaciones de la Ciudad de México que pertenecen, por un lado, al campo literario y, por otro, al arte acción o *performance*. Para esto, resultan pertinentes motivos como el doble y el desdoblamiento, así como el concepto de *flânerie*. Exploraré el mundo subterráneo de la capital, la ciudad olvidada y, de forma metafórica, individualidades enterradas o historias que difieren de la oficial a través del análisis comparativo de *El huésped* (2006) de Guadalupe Nettel y La obra *Glorieta de los Insurgentes* (2004) de Katnira Bello.

La ceguera y la muerte son parte del mundo subterráneo en el cual se desdobra Ana, protagonista del *El huésped*. La novela expone a una narradora agobiada por la presencia de La Cosa, un ser que vive dentro de ella y que se apodera de su cuerpo. Junto con este huésped, la ceguera se hace presente en la vida protagónica, primero, a través de un trabajo en un instituto de ciegos y la adhesión de Ana a un grupo rebelde liderado por un invidente y, en última instancia, de forma literal, en sus ojos. En esta narración, se hilvanan espacios e identidades furtivas y el Metro de la Ciudad de México es el territorio crucial donde se despliegan las historias de los personajes y variadas identidades urbanas.

El Metro representa –literal y metafóricamente– la vida en las profundidades de la urbe. La existencia en el subsuelo resuena en un desdoblamiento que sucede desde el exterior. La obra *Glorieta de los Insurgentes* cuestiona nociones de la historia nacional y conceptos como la Independencia en esta acción, donde, vestida como colegiala y con

una lonchera de “Las chicas superpoderosas”, Katnira Bello recorre en primera instancia la Glorieta de los Insurgentes, para después adentrarse al subsuelo y emular a una vendedora en los vagones naranjas. Además, el contraste de las imágenes seleccionadas –figuras de la historia mexicana y una caricatura estadounidense– plantea una ironía al tener las segundas mayor popularidad al momento de la acción, cuestiones en las que profundizaré más adelante.

Propongo para la lectura de estas obras, considerar a la Llorona, o Cihuacóatl, quien recibe también el nombre de Guadalupe, como una figura mítica fundamental para la comprensión de la Ciudad de México. Ella es la mujer serpiente, quien se encarga, entre muchas otras cosas, de aquéllas que mueren en el trabajo de parto y de los guerreros caídos en batalla. A nuestros oídos ha llegado, desde temprana infancia, en forma de una leyenda, de una imagen fantasmagórica que recorre la ciudad y los campos lamentándose por haber asesinado a sus propios hijos después de ser abandonada por el hombre que amaba. La lectura de esta narrativa muestra el desdoblamiento de figuras femeninas que se traslapan y construyen unas sobre otras. Recientemente, la Llorona se despliega ante una mirada de género, comenzando por las chicanas, quienes la consideran un estandarte porque se atreve a levantar la voz y simboliza una historia constante en la mujer latinoamericana: el abandono del marido y la pérdida de los hijos. Es, además, una figura notable en la ciudad, ya que en las versiones más tempranas de la leyenda, cuando aún porta su nombre mexicana, ella recorre el lago para lamentarse. Lo escondido, subterráneo, la muerte y las identidades enterradas forman parte de la configuración de este mito.

Sumado a lo anterior, considero que la historia de la ciudad, desde Tenochtitlán, hace eco hasta la primera década del siglo XXI. A lo largo de esta tesis, ha sido de crucial importancia recalcar el hallazgo del Templo Mayor en 1979, de donde surgió la diosa de la luna para posicionarse como parte del linaje capitalino. Otras figuras míticas construyen diacrónicamente la identidad de la Ciudad de México y sus representaciones: en este capítulo, resulta de particular relevancia analizar simbólicamente las inhumaciones de monolitos y templos que los colonizadores buscaron dejar en el olvido. Es a través de estos elementos que la capital mexicana se lee como un espacio cuyas piezas, tal como las del barco de Teseo, se transforman. En este territorio, una ciudad no desaparece a la anterior, sino que añade significados.

He considerado, en esta investigación, diversos aspectos de la Ciudad de México que se analizan por medio de sus representaciones: la infancia o ciudad celeste, la urbe tomada por el sol –símbolo de lo masculino– y, en este último apartado, el territorio subterráneo de donde se desprenden representaciones que son consideradas a la luz del personaje mítico de Cihuacóatl, quien, tal como la ciudad que ronda en un acto *flâneuse*, se desdobla con el paso del tiempo en distintas imágenes recreadas en diversas narrativas. La capital que vive debajo de nuestros pies es una ciudad compleja, nutrida de identidades que se representan en la literatura y el *performance*.

4.1. Desdoblamientos urbanos

Sé que soy esa Bestia que cerca tu casa
avizora tu ventana
y que te sientes mi presa.
Mas yo sé que la Bestia eres tú
tú su presa
tú la que le da luz
tú esa brillante oscuridad.
Y sé que todo se reduce a esto:
vida o muerte, life or death.
Gloria Anzaldúa

La oscuridad no sólo es una metáfora desenvuelta a partir de la imagen de la Llorona. Las sombras son los cimientos de las ciudades sobre las cuales se eleva la Ciudad de México, que está erguida sobre símbolos de deidades prehispánicas transformadas con el paso del tiempo en imágenes cotidianas para la urbe.

El subsuelo ha sido de gran importancia a través de la historia capitalina, desde el lago que se encuentra cubierto y alrededor del cual paseaba Cihuacóatl, hasta las recientes líneas del Metro donde millones de personas se transportan cada día.

Como he dicho, la Ciudad de México se construye constantemente sobre sí misma a través del tiempo; al respecto, Leonardo López Luján (2018) escribe que en “la Ciudad de México se ha perpetuado por siglos la idea de que un presente vigoroso debe por fuera nutrirse de las cenizas de su pasado”, por lo que considero que la lectura de la capital mexicana no se puede realizar de forma lineal. Ni siquiera los estratos que la conforman se encuentran divididos claramente, ya que las ciudades pasadas son el material con la cual se construyen las urbes que las sustituyen. Por ejemplo, la capital colonial utilizó los materiales que compusieron la capital mexicana.

Hacia enero o febrero del año siguiente [1522] y ya en calidad de gobernador y capitán general de la Nueva España, Cortés tomó la controvertida decisión

de fundar sobre las ruinas de Tenochtitlán el centro neurálgico de lo que sería la colonia más próspera del poderío imperial español. Ordenó, en consecuencia, la destrucción sistemática de los templos y de las imágenes de los vencidos [...] Con las piedras «demoniacas» del Templo Mayor se levantaría la primera catedral y las sedes de las autoridades civiles coloniales, símbolos inequívocos de la indisoluble dominación militar y espiritual. (López Luján: 2018)

En resumen, la urbe se desdobra ante nosotros. Al presente análisis, añadiré el motivo del doble –que encuentra antecedentes en las culturas europeas antiguas– para estudiar las representaciones artísticas y literarias de la Ciudad de México. Peter Pesic (2003) coloca elementos de la Iliada y la Odisea como ejemplos del doble en la Literatura. Aquiles, al prestar su armadura a Patroclo, razón por la cuál muere este último a manos de Héctor, realiza un desdoblamiento de identidad. Por otro lado, Odiseo, al regresar a casa y disfrazarse de mendigo, también establece la idea de un doble con el cual una persona se puede enmascarar. Pesic considera que los cuestionamientos surgidos acerca de la identidad con los desdoblamientos encuentran un ejemplo en el Barco de Teseo (2003:2), que de acuerdo con el autor, habría de ser navegado de forma ritual todos los años hacia la isla de Delos para agradecer a Apolo. La cantidad de viajes hacia Atenas y de regreso todos los años exigieron reparaciones del navío, por lo que los filósofos helenos comenzaron a cuestionar si se trataba, en efecto, del mismo barco o de una imitación del original, un doble.

Clifford Hallam (1981) rastrea el motivo del doble o *doppelgänger* en diversas culturas, incluyendo la griega, donde atribuye la creencia en los humores y el desbalance de éstos a una forma de referenciar una personalidad escondida dentro de cada ser (2). James George Frazer (2009), en 1890, realizó un estudio de la magia y religión en culturas «primitivas». El autor, escocés decimonónico, usa el término genérico de «salvajes» para referirse a las culturas que estudia. Concluye que en éstas

existe la creencia de que si un hombre o un animal se mueve es porque tiene otro hombre o animal dentro de sí (427). En otras palabras, lo que él reconoce en su propia cultura como el alma, sería ese otro ser que habita dentro de cada persona. Hallam, agrega a las disquisiciones de Frazer:

The concept of the Double, then, results when this inner being has in fact made its escape and exists without. But the belief that the animate or spirit self, in part or whole, somehow departs and continues to exert influence on the «host» while enjoying an autonomous existence is not confined to primitive cultures. Indeed, a considerable portion of the superstitious beliefs and practices in more advanced countries can be explained in terms of the Double, who, more often than not, appears in a malevolent aspect, supporting Freud's observation that «superstition originates from repressed hostile and cruel impulses». (7)¹

Además, Hallam nota que, si bien en un inicio el concepto de este doble tenía una connotación de protección, el motivo evolucionó para ser precisamente lo opuesto: un ser premonitorio de la muerte, cuestión que se evidencia durante el periodo romántico, en el cual se encuentran la mayoría de los ejemplos literarios del doble.

Si bien los autores románticos retomaron al doble del periodo gótico, lo desarrollaron de formas particulares. Hallam atribuye la popularidad del motivo a la preocupación por el desarrollo del ser creativo y pasional: “The Double figure is an appropriate agent for these ideas in prose fiction, with a propensity for abrupt comings and goings, for stealing reflections and appropriating shadows, and for acting out the central character's secret fears and desires” (10)².

¹ "El concepto del Doble, entonces, resulta cuando este ser interior, de hecho, ha hecho su escape y existe sin él. Pero la creencia de que el yo animado o espiritual, en parte o en su totalidad, de alguna manera se aparta y continúa ejerciendo influencia sobre el «huésped» mientras disfruta de una existencia autónoma no se limita a las culturas primitivas. De hecho, una parte considerable de las creencias y prácticas supersticiosas en países más avanzados se pueden explicar en términos de Doble, que, en la mayoría de los casos, aparece en un aspecto malévolo, apoyando la observación de Freud de que «la superstición se origina a partir de impulsos hostiles y crueles reprimidos»" (7)

² La figura doble es un agente apropiado para estas ideas en la ficción en prosa, con una propensión a ir y venir abruptamente, a robar reflexiones y apropiarse de sombras, y a representar los miedos y deseos secretos del personaje central (10).

Linda Dryden (2003) menciona el encanto del fin de siglo XIX con la representación de la vida citadina, que era concebida como la cuna de una vida degenerada (8). Entre las novelas que ejemplifican el motivo del doble relacionado con su entorno urbano se encuentran *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson, *The Picture of Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde y *A Modern Utopia* (1905) de H.G. Wells:

[...] we can find encoded those anxieties and preoccupations that lead many to speak of the 'malaise' of the fin de siècle. Employing the Gothic mode for some of their work, these authors depicted horrors occurring in the heart of the modern metropolis. Taking their lead from the urban Gothic that emerged in the mid nineteenth-century, Stevenson, Wilde and Wells, among others, fictionally inscribed on the London landscape monstrous transformations, mutilations and dualities that spoke of urban concerns (Dryden; 2003: 15)³

Los desdoblamientos de la megalópolis mexicana comienzan con su mitología, que se representa en códices interpretados de diversas maneras a la largo de los años. La Virgen de Guadalupe, Tonantzin, Coatlicue e incluso la Llorona, son desdoblamientos de la misma imagen femenina, la eterna madre. Miguel León Portilla (1999) resalta la existencia de un principio creador dual en la cosmovisión mexicana. Ometecuhtli y Omecihuatl, señor y señora, el masculino y femenino cuya unión es llamada Ometeotl, quien habita el Omeyocan y de donde provienen los otros dioses (134). Se trata, por tanto, de una deidad que se desdobra en madre y padre.

De esta figura mítica se desprende Tonantzin, tal como se muestra en el Códice florentino: "Llegó el hombre y lo envió acá Nuestra madre, Nuestro padre, Tonantzin,

³ "Podemos encontrar codificadas esas ansiedades y preocupaciones que llevan a muchos a hablar del "malestar" de la fin de siglo. Empleando el modo gótico para algunos de sus trabajos, estos autores describieron horrores que ocurren en el corazón de la metrópolis moderna. Tomando la delantera del gótico urbano que surgió a mediados del siglo XIX, Stevenson, Wilde y Wells, entre otros, se inscribieron de manera ficticia en las monstruosas transformaciones, mutilaciones y dualidades del paisaje de Londres que hablaban de preocupaciones urbanas" (Dryden; 2003: 15).

Totahtzin, el Señor dual, Ometecuhtli, la Señora Dual, Omecihuatl [...]" (León Portilla: 138). El autor afirma que esta deidad desdoblada no es sólo madre y padre sino que es el origen de la vida humana en la cosmovisión mexicana. El sincretismo que da forma a la Ciudad de México y su cultura se construyen sobre estos calcos, de tal forma que un pueblo pasó de adorar a la madre de Huitzilopochtli a rezar a la madre de Cristo.

La manera dual de concebir la divinidad, de acuerdo con León Portilla, es tan fuerte que perdura hasta nuestros días en Mesoamérica. Por ejemplo, en la región de Huixquilucan, Estado de México, los otomíes mantienen la creencia en el dios padre y diosa madre, llamados Makaté y Makamé: "El primero se vincula actualmente con la cruz y Jesucristo. La segunda, con la Virgen María, en su advocación de Guadalupe. Los etnólogos mayistas han registrado parecidas creencias entre diversos grupos que tienen como objeto supremo de adoración a Nuestro Padre Jesús y Nuestra Madre, la Virgen María" (143).

Actualmente, el pasado se desdobra ante los pies de quienes saben dónde mirar en del Centro Histórico de la Ciudad de México. Leonardo López Luján (2018) afirma que "[...] se han instalado por doquier «ventanas arqueológicas», suerte de miraderos hacia el pasado que permiten atisbar desde la superficie la profundidad espacial de las sucesivas ocupaciones y, he ahí lo maravilloso, vislumbrar además su profundidad temporal: ruinas sobre ruinas sobre ruinas de capitales que han regido los destinos de sus respectivos mundos". Andar por la capital mexicana, es entonces, un acto de reconocimiento de la historia y las capas que conforman las distintas urbes sobre las que transitamos diario, por lo que el caminante urbano puede reconocer lo que estipula Raúl Barrera Rodríguez (2018):

Desde la fundación de la Ciudad de México- Tenochtitlán hasta la llegada de los conquistadores españoles, esta sociedad logró edificar una impresionante urbe lacustre de aproximadamente 300 000 habitantes, que fue considerada maravilla del Nuevo Mundo. Los conquistadores españoles, cuando iban camino a Tenochtitlán desde Iztapalapa, describen los grandes edificios que había dentro del agua como algo comparable a cosas de encantamiento que se cuentan en el libro de Amadís, e incluso algunos soldados decían que parecía que se encontraban entre sueños.

La ciudad que tiene debajo un lago que despierta con cada lluvia torrencial es también el hogar de millones de personas, unas nómadas y otras bien ancladas, quienes esperan quizá la llegada de esa utopía prometida, grabada en la memoria de un pasado ensalzado con el transcurrir de los años. La Ciudad de México es un desdoblamiento de identidades que se encuentran representadas en el Arte y la Literatura y la concepción que se tiene de ésta es un vaivén entre la utopía y la distopía.

Otro ejemplo de desdoblamiento urbano es el sagrario de la Catedral Metropolitana, concluido en 1648. Aunque no se sabe dónde se encontraba el sagrario de la primera catedral, derribada en 1624, lo seguro es que ambas edificaciones se realizaron sobre el tempo del Quinto Sol mexicana, Tonatiuh. La visita actual a esta ventana arqueológica se encuentra restringida y fue descubierta durante labores de recimentación de la Catedral entre 1975 y 1976. Los pedazos de pirámide que se asoman comparten espacio con los pilotes coloniales de ahuejote, un árbol que fue usado para construir chinampas por ser muy resistente dentro del agua— no así fuera de ella. El templo del Sol tiene aproximadamente 49 metros de longitud de este a oeste (Revista Arq. mexicana: 2018)

En los sótanos de la Catedral Metropolitana, también se encuentra la Cripta de los Arzobispos, construida en 1937, justo debajo del Altar de los Reyes. Con su construcción, se encontraron vestigios prehispánicos— lo cual no es sorpresa. Llama la atención que para construir el altar de la cripta se reutilizó una piedra de sacrificios,

transformándose en símbolo absoluto del sincretismo religioso; además de apuntar hacia la coincidencia sangrienta de ambas religiones, significa el desdoblamiento ideológico mexicano.

Redescubrimientos de piezas que han atravesado la historia desde el subsuelo abundan. Uno más es la Piedra de la Librería Porrúa, encontrada por Marie-France Fauvet-Berthelot y Leonardo López Luján, después de que los arqueólogos emprendieran su búsqueda a partir de dibujos y apuntes creados por Antonio de León y Gama a finales del siglo XVIII. El monolito representa una biznaga, a lo que López Luján llama “uno de los símbolos por excelencia de las tierras áridas y, por tanto, de sus orígenes norteros [...]” (2005; 18). En el mito fundacional de los mexicas, durante su camino hacia Tenochtitlan, ocho mimixcoah⁴ cayeron del cielo sobre biznagas y mezquites. De inmediato, Huitzilopochtli ordenó que los sacrificaran quitándoles el corazón encima de las cactáceas. A partir de ese momento, adoptaron el nombre de mexitin o mexicas y el dios del sol les otorgó lo necesario para ser el pueblo conquistador (18). Los monolitos, así como los mitos mexicas, sobrepasan la representación que se talló en ellos. Simbolizan la urbe mutable a través de la historia, a la ciudad que resurge de las entrañas terrestres y que se resiste a hundirse en un lago de olvido. Son el manuscrito original que rasga el palimpsesto urbano arrojando luz sobre el pasado para llegar hasta un presente sobre el cual han resonado las diversas representaciones de la Ciudad de México.

La Piedra de la Librería Porrúa se suma a los monolitos sepultados que ven la luz después de muchos años en la Ciudad de México, mostrando que la verticalidad de la

⁴ Hijos de Coatlicue y hermanos de Coyolxauhqui, los Centzon mimixcoa o mimixcoah son seres de la mitología mexica con forma de serpiente que surgían de las estrellas.

urbe no se mide sólo hacia arriba con sus rascacielos, sino que la historia y la identidad de ésta se encuentran también debajo de nuestros pies. Además, estas rocas talladas aluden, con cada renacer, a un despertar que vuelca la memoria urbana hacia los mitos fundacionales. Son lo que queda de las palabras que cincelaron historias míticas en tiempos en que Tenochtitlán dominaba a todo su alrededor, una reliquia de la ciudad que maravilló a los cronistas españoles, quienes la llamaron una nueva Venecia e incluso una utopía.

La Ciudad de México es un ser con una doble personalidad, donde se pueden encontrar maravillas y al mismo tiempo monstruos escalofriantes. La urbe, a la luz del día, le ha estado negada a la mujeres, en un sentido pleno; las calles nocturnas se encuentran fuera del alcance de toda aquella que busque el más mínimo sentido de seguridad. Las sombras de la identidad femenina no sólo se encuentran ante la vista de la noche, sino que, en un sentido menos literal, son lanzadas hacia la periferia de los cánones.

El periodo que comprende este capítulo es la primera década del siglo XXI, cuando el sueño de un México sin el PRI en el gobierno promete un mejor futuro que nos sume en una guerra sangrienta para el año 2010. “La gente tiene el sueño más profundo en este país” (147), línea que se lee en la novela de Nettel, puede ser tanto un presagio positivo como una maldición que cubre a la capital mexicana. Lo onírico se cuele por todos los aspectos de la Ciudad de México junto con la riqueza ideológica de sus mitos y sus historias que transmutan en leyendas. Los habitantes de esta ciudad deciden –contra todo sentido común– crear un hogar encima de un cuerpo de agua que se está devorando la tierra, dentro de un valle que se inunda todos los años.

La lectura de diversas ciudades ideológicas que conforman la capital mexicana en la primera década del siglo XXI puede trazarse a partir del momento en el que Vicente Fox –candidato conservador– gana la presidencia de la república y las multitudes se congregan en el zócalo para festejar –casi como si fuera otro día de la independencia– el por fin haber salido del yugo del PRI. Pero este sueño dura poco: los medios reflejan la ineptitud del nuevo presidente, los pobres siguen pobres y las impunidad no cede un sólo paso. En oposición con la ideología conservadora de la presidencia del país, en el año 2000, es electo el tercer jefe de gobierno de la Ciudad de México, Andrés Manuel López Obrador, un líder de izquierda, quien en general, cuenta con un alto índice de aprobación entre los capitalinos. A su cargo, se encuentra la construcción del segundo piso del Periférico, un proyecto controversial hasta hoy en día. A su vez, su secretario de seguridad pública, Marcelo Ebrard, implementa programas para combatir la delincuencia organizada asesorado por un político de derecha, el ex alcalde de Nueva York, Rudolph Giuliani, conocido por su política de cero tolerancia. En resumen, los líderes políticos del espacio nacional y local suman ideologías totalmente opuestas a la construcción de una Ciudad de México que no se logra posicionar políticamente.

A partir del año 2004, López Obrador comienza una campaña de lo que él llama resistencia civil, para hacer frente al proceso de desafuero en su contra, pues su popularidad aumenta las posibilidades de llegar a la presidencia. El zócalo se encuentra, en este periodo, constantemente lleno de personas protestando, por lo que se evidencia la polarización de la sociedad capitalina.

La primera década de este siglo se caracteriza por un sinfín de desdoblamientos ideológicos urbanos que pusieron en la mira los derechos fundamentales de la ciudadanía, permitiendo legislación avanzada y excepcional con respecto al resto del

país. Por ejemplo, la Ley de Convivencia, que amplía los derechos de personas homosexuales, fue aprobada en el 2006. En el 2009, ya con Marcelo Ebrard como jefe de gobierno, la Asamblea Legislativa del Distrito Federal avala el matrimonio como la unión libre entre dos personas, sin importar su sexo, dando con esto un lugar en el papel a identidades que ya habían hecho suyo el espacio urbano. Sumado a lo anterior, en abril de 2007, la Ciudad de México se convierte en la primera entidad federativa del país en despenalizar el aborto bajo cualquier circunstancia antes de las 12 semanas de gestación.

La ciudad se desdobra a través de la historia y se conforma de diferentes estratos que aportan significado a su lectura. Sin embargo, desde un punto de vista individual, vale la pena preguntar a quién pertenecen realmente todas estas ciudades. Así como la ciudad tiene dobles urbanos que han quedado enterrados, las identidades de la ciudadanía se despliegan con el andar sobre el asfalto. Es en este punto donde vale la pena diferenciar entre un andante y un *flâneur*. Las obras que ocupan el análisis del presente capítulo cuestionan el desdoblamiento que se da con el acto de recorrer la Ciudad de México y plantean interrogantes sobre la posesión del espacio urbano a través de un acto *flâneuse*.

4.2. Flâneuse: la rebelión del andar

Walkers are 'practitioners of the city,' for the city is made to be walked. A city is a language, a repository of possibilities, and walking is the act of speaking that language, of selecting from those possibilities. Just as language limits what can be said, architecture limits where one can walk, but the walker invents other ways to go.

Rebecca Solnit, *Wanderlust: A History of Walking*

El primer desdoblamiento del espacio de la Ciudad de México en términos de vivencias individuales es el de las esferas de lo privado y lo público. La primera ha estado históricamente designada a las mujeres, mientras que la segunda pertenece, sin duda alguna, a los varones. Cuando Benjamin ejemplifica la figura del *flâneur* a través de Baudelaire y de la historia "The Man in the Crowd" (1840) de Edgar Allan Poe, asegurando que la calle es otro interior para el *flâneur* (54), se refiere a un espacio urbano que pertenece a la mirada masculina. Expone la personalidad del *flâneur* como aquél que está en su hogar entre las fachadas de la calle como cualquier ciudadano lo está dentro de cuatro paredes (1983:37). Existe una relación cercana entre el paseante con la ciudad: es el escenario en el que se desarrolla, logra perderse con la multitud y encuentra inspiración.

La figura del *flâneur* resulta insuficiente, por lo que hago referencia a Celia Amorós (1994), quien concluye que la disparidad de vivencias divide el espacio de los iguales, el público, al de las idénticas, el privado:

Por el contrario, el espacio privado, en oposición al espacio de los pares o iguales, yo propongo llamarlo el espacio de las idénticas, el espacio de la

indiscernibilidad, porque es un espacio en el cual no hay nada sustantivo que repartir en cuanto a poder ni en cuanto a prestigio ni en cuanto a reconocimiento, porque son las mujeres las repartidas ya en este espacio. No hay razón suficiente de discernibilidad que produzca individuación.

Las sociedades jerarquizan los espacios y en el contexto actual, el lugar público contiene los privilegios, el primero de los cuales es la individualidad que se adquiere con el andar urbano y el *status* que profieren las actividades realizadas fuera del hogar, que suelen ser las que proveen de capital a la familia. Para Amorós, el espacio público es el que atribuye individualidad al ser el territorio de la competencia: “esos espacios acotados definen y son definidos por individualidades y, por la tanto, en el espacio público se produce el principio de individuación como categoría ontológica y como categoría política” (2).

Retomaré a Elizabeth Wilson (1991), a quien menciono en el segundo capítulo de esta investigación. La autora plantea el papel de la mujer en el espacio ciudadano, donde su presencia ha sido cuestionada y arbitrada por innumerables civilizaciones en la historia. Existen contrastes que vale la pena señalar. Por ejemplo, en los inicios de Babilonia, las mujeres gozan de gran libertad, aunque gradualmente su *status* cambia- posiblemente debido a campañas militares, la esclavitud y el empobrecimiento de los agricultores (15). Wilson apunta que en este cambio de paradigma se crea el concepto de *mujer pública*, ya que las mujeres respetables se quedan en el ámbito doméstico, mientras que las que se unen al comercio sexual salen de noche.

Asimismo, Wilson recupera conceptos de planeación urbana, como el elaborado a mediados del siglo XV por Leon Battista Alberti, quien propone un sistema puramente patriarcal para la estructura familiar, donde la mujer está bajo la autoridad del esposo.

En resumen, se planta la semilla de lo que sería la familia burguesa en el tiempo por venir (15).

Existe un caso particular digno de ser mencionado en la Corea del siglo XIX, donde las mujeres de clase alta tienen permitido salir por la noche, momento en el cual todos los hombres –excepto oficiales y ciegos– deben permanecer en casa (16). Sin embargo, ésta es una excepción y no la norma que se apuntala a partir de la Revolución Industrial, momento en el cual se designan “lugares seguros” para mujeres dentro de las ciudades, siendo el primero, por su puesto, el territorio doméstico.

Baudelaire, quien consolida la imagen del *flâneur* en París, piensa que el poeta y la prostituta son parecidos, ya que ambos venden parte esencial de sí mismos y habitan las calles; Wilson considera con esto que la primera *flâneuse* fue la trabajadora sexual (55). Para Keith Tester (2014), el *flâneur* es el espectador de la escena citadina que encuentra cosas para ocupar la mirada y complementar su propia identidad (7). Es claro que la definición de este andante urbano surge desde un paradigma masculino, donde es el hombre quien puede transitar las calles como si fueran una extensión del propio hogar. El autor plantea una característica importante del *flâneur*: éste debe tener el tiempo y la seguridad para sus andanzas citadinas. Se trata una figura de la nostalgia decimonónica donde no existe el peligro de ser arrollado por un auto y las distracciones del capital no aceleran el andar del hombre. Esta figura ha evolucionado desde el siglo XIX y la forma en la que se recorre la ciudad no es la de antaño.

Yomna Saber (2013) considera necesaria la existencia de una *flâneuse* que experimente el espacio urbano porque la ciudad es vista a través de la mirada femenina de diferente manera (73). Saber ejemplifica el cambio paradigmático del *flâneur* blanco europeo a la otredad de una *flâneuse* de origen latino en *The House of Mango Street*

(1984) de Sandra Cisneros, libro en el cual se mapea las etnicidad, identidad y género desde un punto de vista chicano, cuestionando la acción *flânerie* asociada exclusivamente a las ciudades europeas, en específico al andar masculino y blanco dentro de éstas.

Una forma de reclamar el espacio urbano del cual las mujeres han sido excluidas es a partir de las representaciones artísticas y literarias, donde se marca, a través de los personajes, el rompimiento con el espacio privado, resguardado y limitado, para dar paso hacia el exterior, lo público, el territorio del poder. Saber considera que la esfera privada ya no es suficiente para lograr complementos existenciales ni satisfacción individual, que necesariamente viene del contacto con las multitudes:

[...] therefore, *flânerie* in the metropolis becomes a crucial step to fulfill a quest; it means to seek the city, its buildings and inhabitants, and to realize agency [...] When *flânerie* turns into a way of conferring meaning or meaninglessness upon existence, the *flâneur* embarks on the reading the city as a multi-layered text to comprehend his social reality in the cultural construction of urban spaces. The *flâneur* is not a passive walker an observer. The city thus becomes the *flâneur's* karma, an inescapable construct subjectivity.(71)⁵

Existen discrepancias sobre en qué momento se puede considerar la existencia de una *flâneuse*. A diferencia de Wilson, no considero que las prostitutas sean las primeras mujeres en ejercer el acto *flânerie* porque no salen a la calle para ejercer su libertad ni ser empoderadas. Dicho de otra manera, no considero que sea un acto *flâneuse* porque no implica disfrute y apropiamiento del espacio urbano.

⁵ "[...] Por lo tanto, la *flânerie* en la metrópolis se convierte en un paso crucial para cumplir una misión; significa buscar la ciudad, sus edificios y habitantes, y realizar una agencia [...] Cuando la *flânerie* se convierte en una forma de conferir significado o falta de sentido a la existencia, el *flâneur* se embarca en leer la ciudad como un texto de múltiples capas para comprender su La realidad social en la construcción cultural de espacios urbanos. El *flâneur* no es un caminante pasivo, un observador. La ciudad se convierte así en el karma del *flâneur*, en una construcción de subjetividad ineludible" (71).

Anne Friedberg, referenciada por Saber, considera que el centro comercial permite desde inicios del siglo XX que la mujer forme parte del espacio urbano como un agente, más que como un objeto observable. Es decir, en esta excepción de la ciudad, las mujeres pueden ser identificadas como *flâneuses* capaces de negociar con el espectáculo urbano (72). Sin embargo, pienso que recorrer un centro comercial como persona cuyo fin último es el consumo, dista mucho de ser un andar urbano donde la ciudad sea una extensión del hogar propio y pueda moldear la identidad de la andante: implica el paso de un lugar cerrado a otro igual, por lo que tampoco lo considero un acto *flânerie*.

Por su parte, Dorde Cuvardic García (2012) recupera la idea de Louis Huart, quien en 1841 escribe *Fisiología del flâneur*, excluyendo a la mujer de la *flânerie*, considerándola el equivalente a un escaparate en la calle (169). Dicho de otra manera, para este autor la mujer sólo se encuentra en el espacio urbano para ser observada. Asimismo, Cuvardic Garcia recupera a Janet Wolff, quien estudia el andar urbano en el siglo XIX y señala que:

Aunque los hombres también habitaron la privacidad del hogar y las mujeres obreras atravesaban la esfera pública laboral y la calle y el gran almacén proporcionó un respetable espacio público (junto al parque y el teatro) para la mujer de clase media, predominó en la experiencia femenina promedio la ideología de las esferas separadas, que funcionaba para hacer invisibles y no respetables a las mujeres que transitaran solas por la calle. (170)

Además, el autor plantea que Baudelaire, Simmel, Benjamin y Berman definen la modernidad en relación con el espacio público y se enfocan exclusivamente en las prácticas masculinas que se desenvuelven en éste. Queda silenciada la división de esferas pública y privada a partir del género y con ello, se disminuye la importancia del territorio del hogar en la sociedad: “Así, hablamos de una sociología que situó la «cotidianeidad» en espacios públicos (no en los privados) caracterizados por lo

contingente, y que tuvo al *flâneur* como su principal héroe” (172); en otras palabras, cuando se estudia el origen de la *flâneuse* en el marco de las ciencias sociales, se debe considerar que en general se habla de la mujer burguesa porque “se parte del principio de que las mujeres de clase obrera y de los estratos marginales desde siempre han tenido un acceso más libre al espacio público” (173).

El estudio del uso del espacio público no se ciñe al género, sino que atraviesa cuestiones de clase. El *flâneur* de Baudelaire parte de cierto privilegio, realizando una acción de andar activada por la burguesía para tomar posesión de la ciudad que cambia rápidamente ante sus ojos y que siente escapar de entre las manos. Lo mismo se debe considerar con la *flâneuse*; si bien, algunas autoras proponen que las primeras fueron las prostitutas y trabajadoras, reitero que no se debe confundir el acto de caminar por la ciudad en un estado de alerta –por una necesidad de supervivencia– con experimentarla tal como lo hace el *flâneur*, con goce y posesión de lo que mira, por lo que el estudio de la *flâneuse* también debe considerar cuestiones de clase, a las que se suman identidades raciales e ideológicas, lo cual se evidencia con las diferentes formas de concebir a la mujer en el espacio público a finales del siglo XIX y principios del XX: “El patriarcado consideraba que la mujer burguesa y pequeñoburguesa se encontraba en situación de potencial peligro en ciertos espacios públicos y debía ser objeto de protección, mientras que la prostituta que caminase sola se entendía más bien como fuente de peligro para la moral burguesa” (Cuvardic Garcia: 174).

El siglo XX encuentra un parteaguas para el espacio urbano en la Segunda Guerra Mundial, momento en el cual la mujer se incorpora de manera más formal al ámbito laboral en el occidente:

Nuevas posibilidades para el callejeo solitario o en grupo surgieron a inicios del siglo XX en Occidente con la aparición de la llamada Nueva Mujer (New Woman), que asumía una profesión en el espacio público y que, en su tiempo libre, no sólo se desempeñaba como consumidora, sino también como espectadora (del naciente cine, por ejemplo). Su aparición fue factor de ansiedad para la cultura patriarcal, que propuso y difundió diversos relatos como admonición para que la mujer no abandonara el hogar (en la literatura, en el cine, en los periódicos), donde se representaba como víctima de la vorágine de la ciudad 'jungla', moralmente depravada. (189)

Sin embargo, la integración de la *flâneuse* a la vida urbana sigue sin ser equiparable al del *flâneur*. El acoso callejero, la publicidad que inunda la calle o las mismas representaciones que la oficialidad considera pertinentes para marcar la historia nacional en estatuas o monumentos, hacen que la experiencia urbana sea diametralmente distinta para mujeres que para varones. Cuvardic Garcia considera que tradicionalmente, el varón que recorre las calles asume como actividad prototípica el control visual sobre la mujer, una especie de dominio voyeurístico (191) que violenta la vivencia femenina.

Es quizá por lo anterior que Lauren Elkin (2016), autora que explora el tema de la *flâneuse* propone lo siguiente: si eres una mujer y deseas empoderarte, simplemente, sal a caminar por tu puerta delantera (20). En resumen, si bien la mujer cuestiona su pertenencia a la esfera de lo privado –el de las iguales– su salida al espacio urbano sigue siendo trastocada por un sistema patriarcal que determina su andar por las calles. Elkin posiciona como clave central de la experiencia urbana un debate constante entre el deseo de ser individuos y formar parte de la multitud, destacar o pasar desapercibidos, ser independientes o invisibles (2). Es esta capacidad de decidir la que brinda poder a aquel que se puede dirigir al centro de las ciudades en un acto de apropiación y gozo.

Para Monsiváis, hay una clara mutación del caminante urbano del que habla

Benjamin, al que habita las ciudades contemporáneas:

En el París del siglo XIX, distinguía Walter Benjamin al flâneur, al que tomaba la calle como su morada, con esas cuatro paredes de la curiosidad y la vitalidad. En la megalópolis de fines del siglo XX uno de los sustitutos del flâneur es la Víctima en Potencia, que hace de la desconfianza su instrumento del conocimiento y del recelo su bitácora. (1999)

Las ciudades y el acto de caminarlas, como mencioné anteriormente, pueden ser poseídas de forma simbólica a través de la representación y la Ciudad de México no es la excepción. Alejandro Puga y Carmen Patricia Tovar (2017) hacen un recorrido de las novelas que ofrecen una cartografía de la Ciudad de México a través de personajes *flâneur*⁶. Aunque consideran que en México, esta figura comienza emulando una tradición francesa, el parteaguas es *La región más transparente* de Carlos Fuentes, y proponen un cambio paradigmático de *novela de la ciudad* a *novelística de la ciudad* (66,67). La práctica *flânerie* revela, para los autores, una visión de la ciudad que navega entre el conocimiento del paisaje urbano y la predilección por el nivel de la calle. Es una mirada que significa el espacio citadino y la proyección de este significado en el mismo *flâneur* (67).

Guadalupe Nettel –con *El huésped*– debe añadirse a la novelística de la Ciudad de México donde el personaje principal mapea el espacio urbano en un acto de apropiación, acción que no se encuentra sin resistencias que apuntan hacia la condición de género e incluso estados divergentes del cuerpo, como la ceguera. *Glorieta de los Insurgentes*, de Bello, también ejecuta el acto de andar como un símbolo de apropiación de la ciudad y su historia. Ambas obras plantean la necesidad de poseer el territorio,

⁶ Los autores realizan una cartografía de la Ciudad de México en la Literatura analizando las novelas *Y retiemble en sus centros la tierra* de Gonzalo Celorio, *La ciudad letrada* de Ángel Rama y *Los deseos y su sombra* de Ana Clavel. A su perspectiva, en la presente tesis, propongo agregar las miradas de mujeres que suelen ser consideradas como parte de la identidad periférica a pesar de que su obra se encuentra reconocida por el canon.

particularmente el subterráneo, para levantar la voz de diversas identidades, cuestiones que se analizarán más adelante en este capítulo.

4.3. Cihuacóatl: *flâneuse* primigenia

El origen de la *flâneuse* en México es difícil de encontrar: no son las prostitutas, cuyo oficio aparece desde épocas prehispánicas y tampoco corresponde ese nombre a las mujeres que se apropiaron del espacio de los centros comerciales, cambiando la cotidianidad confinada al hogar— y recientemente, el trabajo— por una que la delimita a ser parte del círculo del consumo. Lo cierto es que mitológicamente, podemos apuntar hacia una mujer que camina por la ciudad invirtiendo el papel del temor. Ella no es la que deambula con miedo en la Ciudad de México, sino que lo inflige. Esta figura se lamenta por haber asesinado a sus hijos y grita por ellos en una aparición fantasmagórica: es la Llorona, vestida de blanco, con un andar suave, quien recorre la ciudad al caer la noche para hacernos escuchar su sufrimiento. La leyenda encuentra raíces previas a la Ciudad de México colonial y se remonta a tiempos prehispánicos, permaneciendo en el espacio urbano a través del tiempo.

El lago sobre el cual Cihuacóatl se lamentó por la pérdida de sus hijos ha quedado como memoria debajo del asfalto que hoy cubre la capital mexicana. El imaginario de la diosa desdobra el recuerdo del lago que regresa cada temporada de lluvias a la Ciudad de México y, en una última instancia, despliega la relación femenina con el exterior que se establece en diversas representaciones originadas en la urbe subterránea. La Llorona se encuentra íntimamente relacionada con el lago enterrado de la Ciudad de México, ya que es ahí dónde comienza su andar, tal como rememora Helena Rivas (2013):

Durante los presagios del fin del imperio azteca, el lago jugó un papel preponderante en el quinto y séptimo prodigio, primero porque hirvió con furia y destruyó las casas, y después dado que ahí atraparon un ave que mostraba el destino que esperaba a los mexicas. El lago, por tanto, era receptáculo del hado. A él iba la Llorona todas las noches. Asimismo, el agua es el elemento femenino y maternal por excelencia; la fuente de la purificación, pero donde la pena es infinita. «Para ciertas almas, el agua es la materia de la desesperación». (En línea)

Como analizaré más adelante, la protagonista de *El huésped* y Bello en *Glorieta de los Insurgentes* encaminan sus pasos hacia las profundidades de la ciudad a través del Metro. El agua, el subsuelo y la ciudad enterrada son símbolos que utilizo para esta investigación, tomando en cuenta que en el siglo XX, artistas y escritoras chicanas recuperan la imagen de la Llorona, así como lo hicieron con Malinche, y la transforman en un estandarte que simboliza, por un lado, el retorno a las raíces mexicanas y por otro, la voz de la mujer que se niega a continuar siendo acallada.

Miguel León Portilla (2003) recopila en *Visión de los vencidos* los presagios funestos que precedieron la caída del imperio mexica. El sexto de estos augurios es una mujer llorando y gritando por la noche: "¡Hijitos míos, pues ya tenemos que irnos lejos! Y a veces decía: Hijitos míos, ¿a dónde os llevaré?" (22). El autor aclara que se trata de Cihuacóatl y la reconoce como uno de los antecedentes de la Llorona. Moctezuma consultó constantemente a los líderes religiosos para saber cuándo se cumplirían los ocho presagios funestos:

[...]decidles a esos encantadores, que declaren alguna cosa, si vendrá enfermedad, pestilencia, hambre, langosta, terremotos de agua o segura de año, si lloverá o no, que lo digan; o si habrá guerra contra los mexicanos, o si vendrán muertes súbitas, o muertes por animales venidos, que no me lo oculten; o si han oído llorar a Cihuacóatl, tan nombrada en el mundo, que cuando ha de suceder algo, lo interpreta ella primero, aún mucho antes de que suceda. (28)

Rivas asegura que "la Llorona surge en la Colonia. Sin embargo, sus antecedentes son mucho más antiguos, tanto, que se pierden en los mitos prehispánicos y se funden

en diversas representaciones de diosas madres”. Al igual que León Portilla, recupera los presagios funestos de los mexicas como el inicio de la Llorona. Además, retoma a Fray Bernardino de Sahagún y a Hernando Alvarado Tezozómoc, quienes consideran que “esos gritos los profería un diablo llamado Cihuacóatl «mujer serpiente», diosa de la guerra y los nacimientos entre los mexicas”. Sin embargo, la Llorona no es un calco directo de esta diosa, sino que a la vez posee características de Tonantzin, la madre, y de Coatlicue con su falda de serpientes.

La Llorona conserva de Cihuacóatl tres aspectos: los lamentos, la relación con el agua y la noche. Ella era la diosa de la mujeres muertas en el parto, quienes al caer el sol braman, “que bajan a la tierra, en ciertos días dedicados a ellas en el calendario, a espantar en las encrucijadas de los caminos y son fatales a los niños” (Rivas; 2013).

El color en el que coinciden en el imaginario Cihuacóatl y la Llorona es el blanco. “Este color, propio de todas las manifestaciones de Cihuacóatl, nos remite al destino, a la sonaja de niebla de la diosa, a los huesos de los hombres, a las cihuateteo⁷ pintadas de blanco, a la tierra blanca de Aztlán” (Rivas: 2013). La relación con la diosa madre, Coatlicue, surge de los propios presagios funestos porque “al afirmar ante chamanes de Moctezuma que así como Huitzilopochtli ganaría en la guerra, después él mismo «sería echado por gente extraña y entonces regresaría con su madre»”. (Rivas: 2013)

Además de los símbolos que concuerdan en el desdoblamiento de la deidad mexica para convertirse en la Llorona, el tema de la maternidad es una constante que matiza el palimpsesto que permite leer a Cihuacóatl como una variedad de diosas y figuras míticas que conforman el imaginario mexicana y el grito insigne lo confirma: la Llorona es una madre atormentada por un insufrible dolor. Parecería que es un símbolo

roto o que la antigua diosa sabía el destino de sus descendientes y nada puede hacer para evitarlo, con lo cual destruye todo lo que una figura materna debe ser: fuerza protectora y benigna del destino: “Como el colibrí, está en continuo movimiento (iba de calle en calle, por varias ciudades del reino, por los lugares más apartados), pero también es el tiempo, el camino al inframundo y el signo de la muerte; empero, no deja de ser Tonantzin «nuestra madre», la que se adora en el cerro del Tepeyac y que después se convertirá en imagen de la Virgen de Guadalupe” (Rivas: 2013).

Sumado a lo anterior, retomo a Sandra Messinger (1991), quien hace referencia a José E. Limón porque asegura que Malinche se encuentra en el mismo paradigma que la Llorona: ambas son figuras sincréticas con rasgos médicos que encuentran sus raíces en Cihuácoatl (20):

To ascribe to La Malinche the deaths of all the indigenous peoples is an exaggeration of the historical record, but it clearly shows the need for a scapegoat on whom to transfer blame. As the presence of this Malinche-Llorona correlation shows, La Malinche is a negative icon in the representation of cultural identity and she is at the same time denied her positive role in the formation of the mestizo Mexican identity. (20)⁸

Bacil F. Kirtley (1960) menciona las semejanzas entre Cihuácoatl, Coatlicue y la Llorona: igual que Rivas, retoma a Fray Bernardino de Sahagún para recalcar la necesidad cultural de transformar a la deidad femenina. En este sentido, los conquistadores concibieron a las diosas como demonios adorados por los mexicas y en las crónicas de Sahagún se muestra como un ser que aparecía en los palacios para aterrorizar con sus alaridos (157). Asimismo, Kirtley referencia al historiador Manuel Orozco y Berra quien describe a Cihuacóatl como una mujer vestida de blanco, quien

⁷ Las Cihuateteo son, para los mexicas, espíritus femeninos de mujeres que murieron al dar a luz.

llevaba al hombro una pequeña cuna mientras sollozaba. Su aparición era considerada, de acuerdo con Orozco, un mal presagio (157).

Kirtley apunta también a la trilogía Cihuacóatl-Tonantzin-Coatlicue para explicar la imagen de la Llorona. Para esto, argumenta cómo en las mitologías complejas los roles asignados a los panteones se superponen: "Cihuacoatl possessed, among other qualities, these attributes: she was believed to roar out at night as an omen; she was sometimes represented as a toad; she was, in one aspect that equated her at least partially with Coatlicue, depicted as carrying a child in her arms" (164)⁹. El palimpsesto mitológico se extrapola hasta Guadalupe, por lo que Rivas, al hablar de la mutación de la leyenda durante la colonia, considera que:

[...] se fue transformando hasta parecerse un poco más a los conquistadores y la historia fue cambiando de acuerdo con los diversos gustos y tradiciones, o debido a las consejas que corrían de boca en boca; sin embargo, su esencia indígena no pudo romperse del todo. Así es como se mantuvieron intactos distintos elementos: la noche, la mujer vestida de blanco con el cabello largo y negro, el grito desgarrador de ¡Ayyyy mis hijos!, y la presencia de agua [...] En la actualidad, la Llorona debe leerse como la suma de divinidades prehispánicas y judeocristianas. "[...] es la mujer atrayente que llama a los hombres en la noche, los seduce, los pierde o los lleva a la locura (las cihuateteo, Xtabai, o Eva, la mujer de la perdición y el pecado); puede mostrar su faz en forma de calavera (esto remite a Cihuacóatl) o ser una mujer bellísima sin ojos. (2013)

Nadine Béliand y Lucrecia Orensanz (2007) hacen un estudio sobre la muerte en la Ciudad de México en el siglo XVIII y la referencia a la leyenda de la Llorona es imprescindible. La explicación que dan las autoras para la proliferación de la historia a través de la oralidad es que existió un traumatismo por la muerte en la ciudad de

⁸ "Asignar a La Malinche la muerte de todos los pueblos indígenas es una exageración del registro histórico, pero muestra claramente la necesidad de un chivo expiatorio a quien echarle la culpa. Como muestra la presencia de esta correlación Malinche-Llorona, La Malinche es un ícono negativo en la representación de la identidad cultural y al mismo tiempo se le niega su papel positivo en la formación de la identidad mestiza mexicana" (20)

⁹ "Cihuacoatl poseía, entre otras cualidades, estos atributos: se creía que rugía en la noche como un presagio; a veces la representaban como un sapo; ella era, en un aspecto que la equiparaba al menos parcialmente con Coatlicue, representada como llevando a un niño en sus brazos" (164).

Tenochtitlán y éste se encarnó en la figura de la Llorona-Cihuacóatl “que vagaba por la ciudad, gimiendo y a veces aullando de dolor, en busca de sus hijos, de la ciudad, de una civilización engullida por la violencia de la conquista. Al apoderarse de la ciudad, los españoles habían demostrado su poder y la superioridad de su dios” (15). En otras palabras, la reinterpretación de la diosa mexicana es la expresión del dolor por la conquista, la pérdida de una ciudad y de vidas. Es quizá por lo mismo que su figura ha vagado por la historia—desdoblándose— como lo hiciera alrededor del lago, para llegar hasta nuestros días, donde la ciudadanía pasa por duelos cotidianos relacionados por la pérdida de libertades, salud y personas.

Domino Renee Pérez (2008), por su parte, rastrea la presencia de la Llorona por las calles de Tenochtitlán cuando una mujer fue escuchada llorando por el destino de sus hijos antes de la llegada de los españoles (16). La autora considera a la Llorona como la contraparte cultural de la Virgen de Guadalupe, al ser una diosa maternal, y al mismo tiempo la alinea ideológicamente con Malinche por asesinar a sus hijos, crimen que se atribuye simbólica o literalmente a ambas mujeres emblemáticas (30).

La Llorona se desdobra a partir de múltiples deidades femeninas que al separarse, aparecen en la cotidianidad ideológica de la Ciudad de México. No sólo sus orígenes se despliegan, sino que la lectura que se hace de la leyenda encuentra variantes a través del tiempo. En la colonia parecía ser una advertencia de la noche y el eco de la ciudad prehispánica muerta junto con sus hijos:

She is mother, sister, daughter, seer, and perhaps goddess, yet in all instances she is a woman who is condemned to either foresee or bemoan the fate of her children, biological in the tale but emblematic of

the Indigenous people militarily, politically, and culturally displaced by the conquest (Pérez; 2008: 18)¹⁰

Actualmente, la Llorona es emblema de un movimiento chicano que lucha por enaltecer las raíces de mujeres que han migrado. Pérez menciona a Gloria Anzaldúa como una autora importante para activar la conversación sobre las diosas mexicas, de tal forma que evidencia los esfuerzos por corroer el poder femenino, incluso anteriores a la llegada española, al convertir a las deidades poderosas en simples mortales que lloran: "Through her Indigenous-based methodology, Anzaldúa demonstrates a process for Chicanas to create counternarratives of empowerment. By reimagining cultural figures, like la Llorona, used to oppress mujeres mestizas, they can narrate resistance to, for example, the colonial legacy and patriarchal authority" (2008: 96).¹¹

La recuperación de la Llorona, de acuerdo con Pérez, tiene como fin reinstalar el dominio de una diosa femenina para fomentar la conversación sobre el patriarcado cultural y el papel de éste en disminuir el poder de la mujer (130-131). En este sentido, Cihuacóatl, quien es un aspecto alterno de Coatlicue, como se evidencia con la presencia de las serpientes en sus representaciones "has some claim to be considered the most feared and effective of all the goddesses [...] Her reputation derives from her physical countenance and the fact that more victims were offered to her than to any other goddess" (136)¹².

Al igual que Rivas, Pérez considera la indumentaria blanca una constante para reconocer dentro de la Llorona el calco prehispánico de Cihuacóatl, ya que cuando se

¹⁰ "Ella es madre, hermana, hija, vidente y tal vez diosa, sin embargo, en todos los casos es una mujer condenada a prever o lamentar el destino de sus hijos, biológico en el relato, pero emblemático de los indígenas, militar, políticamente, Y desplazados culturalmente por la conquista" (2008:96).

¹¹ "A través de su metodología basada en los indígenas, Anzaldúa demuestra un proceso para que las chicanas creen contranarrativas del empoderamiento. Al reimaginar figuras culturales, como la Llorona, utilizada para oprimir a las mujeres mestizas, pueden narrar la resistencia a, por ejemplo, el legado colonial y la autoridad patriarcal " (2008:96).

aparecía frente a los hombres, la diosa mexica estaba siempre cubierta de tiza, usaba aretes de obsidiana y vestía de un blanco puro. Por otro lado, queda claro que la imagen prehispánica de la Llorona no remite a una sola mujer, ya que son varias entidades femeninas, conocidas como Cihuapiltin, quienes viajaban a la tierra para aparecer en las encrucijadas con el rostro cubierto de tiza y aquéllos que cayeran dentro de su hechizo parecían poseídos. Estas mujeres eran las únicas que tenían la misma jerarquía, en ocasiones superior, a la de los hombres.

Como mencioné anteriormente, existen versiones a lo largo de la historia donde se equipada la leyenda de la Llorona con la figura de Malinche. Rosa María Spinoso (2013) traza esta comparación al siglo XIX, cuando se conformaba una nueva identidad nacional:

En el proceso de definición del nacionalismo mexicano decimonónico era necesario crear villanos y encontrar culpables a quienes responsabilizar, por ejemplo, por la conquista, como respuesta al discurso tricentenario de la superioridad de los conquistadores, basado en la rápida derrota de los mexicanos. Los mexicanos habían sido conquistados no porque fueran menos valientes o menos eficientes, o porque los conquistadores fueran superiores, sino porque habían sido traicionados. Para completar el cuadro, por ese mismo camino también se abriría paso hacia la reconstrucción de la autoestima y del orgullo nacional, gravemente heridos desde el fracaso ante los norteamericanos. De modo que nada mejor que encontrar alguien a quien culpar por todas las derrotas nacionales, y nadie mejor que una mujer ya que, como se sabe, la culpa ha sido el atributo femenino por antonomasia desde que Adán y Eva perdieron el paraíso. (731)

Spinoso considera que el escritor Manuel Altamirano trazó el camino por el cual Malinche y la Virgen de Guadalupe se habrían de equiparar a la Llorona al compararlas con Medea. Además, durante el siglo XIX, se crean figuras que han de ser paradigmas para la bondad o maldad sobre las cuales se construirá la nueva identidad mexicana:

Dejando claro que, como síntesis de esa dialéctica, el tema de la Llorona nunca ha sido oficial, permaneciendo al margen de ese discurso, como tema

¹² "Algunos dicen que es considerada la más temida y efectiva de todas las diosas [...] Su reputación se deriva de su rostro físico y del hecho de que se le ofrecieron más víctimas que a cualquier otra diosa" (136).

popular e instrumento consuetudinario de (auto) control social. Popular en los sentidos tanto de pertenencia al pueblo como de su amplísima difusión, y consuetudinario porque al margen de las normas oficialmente constituidas, sean ellas religiosas o laicas, para la reglamentación de la vida y la muerte de los mexicanos. Y fue precisamente dentro de ese proyecto de reglamentación social y de la configuración de una ciudadanía ideal para la nueva nación que se estaba forjando que en el siglo XIX los “mentores intelectuales” de la patria se empeñaron en definir los rumbos de la educación y los rasgos de una cultura nacional, creando y recreando símbolos, héroes y villanos; figuras ideales que representasen lo deseado y lo indeseado entre y para el pueblo, naciendo así la Malinche como contrapunto de la imagen guadalupana. (728).

La Llorona es, quizá, una figura que causa horror porque simboliza a la mujer que toma posesión de la urbe con sus pasos y voz. De alguna manera, es quien se atreve a pedir la justicia por las muertes de personas inocentes y su sola presencia resulta un acto de venganza. A diferencia de sus símiles, Guadalupe y Malinche, Cihuacóatl se forma a sí misma y adquiere poder en el espacio urbano al recorrerlo, en algo que considero como el primer acto *flâneuse* mítico, a partir del cual se deben polemizar cuestiones de género, clase y raza en el tránsito ciudadano. Por esa razón, se trata de una figura idónea para el análisis de las representaciones que ocupan la atención de esta investigación: tanto *El huésped* como *Glorieta de las Insurgentes* enmarcan el dominio del territorio ciudadano como un acto que reclama el poder aunque –dicho sea de paso– estas rebeliones sean lanzadas a las profundidades de la ciudad a través del Metro.

4.4. Los desdoblamientos, el andar y las profundidades de *El huésped*

Guadalupe Nettel (Ciudad de México, 1973) es una autora mexicana que escribe *El huésped*¹³ (2006) a la edad de 33 años. Después de estudiar Ciencias del Lenguaje en *La École des Hautes Études en Sciences Sociales* en París, se convierte en una de las voces prominentes en la Literatura Mexicana contemporánea. Además, desde el 2017 se desempeña como disectora de la *Revista de la Universidad de México*. (ELM; 2013)

La escritora describe en *El huésped* una Ciudad de México a través de la visión precaria de Ana, a quien conocemos desde la infancia. A lo largo de la novela, el personaje principal se desdobra hasta convertirse en el ser que ocupa su cuerpo y transita hacia las profundidades de la Ciudad de México de forma permanente. La oscuridad llega, además, con la forma de la ceguera que la persigue a lo largo de la vida y de la cual huía en sus andanzas por el espacio urbano. Ana es, ante todo, una *flâneuse* de la Ciudad de México que con el caminar se desdobra –tal como la Llorona– al mismo tiempo que el territorio sobre el cual anda.

La personaje principal es habitada por La Cosa, un ser dentro de su cuerpo al que describe con “respiración semejante a un pulpo, cuyos tentáculos pegajosos desplegaba por la noche a lo largo de mi cuarto; sabía que nada le resultaba tan hiriente como la luz y que, si alguna vez llegaba a dominarme, me condenaría al a oscuridad más absoluta [...]” (13). El huésped de su cuerpo es descrito como un animal marino, un ser perteneciente a las profundidades, lo cual rememora el lago sobre el cual rondaba la diosa, así como la identidad femenina del agua. Además, tal como lo haría

¹³ Novela finalista del Premio Herralde

Cihuacóatl, sus visitas se realizan en un horario nocturno, justo cuando la normalidad de la luz del día deja escapar las sombras que poseen el espacio de la Ciudad de México. Se prefigura desde un inicio el final que tendrá la protagonista, quien en una última instancia queda condenada a la oscuridad. Los desdoblamientos en la novela se manifiestan cuando Ana se suscribe a sí misma a una de estas narrativas:

Dentro de las historias de desdoblamientos, la del mendigo que tira una piedra sin saber que otro mendigo más pobre recibirá su impacto en la cabeza me gustaba particularmente. Consideraba que en realidad todos esos pordioseros, desde el primero hasta el último, eran el mismo y que cada uno representaba los estados de miseria en que un ser humano puede ir cayendo. En alguna ocasión llegué a imaginar que los otros mendigos eran todos seres parasitarios del primero y celebré muchísimo la idea de la pedrada, pero de inmediato me rebasó el vértigo: no podía imaginar el sufrimiento de no tener una, sino una serie infinita de parásitos dentro. (29)

El primer capítulo muestra a la narradora en primera persona como una niña solitaria que se sabe invadida por este huésped y que forma parte de una familia tradicional: una madre, un padre, un hijo y una hija. A pesar de ser una niña, Ana tiene sentimientos maternales y protectores por su hermano, Diego, a quien La Cosa termina por matar durante un largo año.

Rivas considera que la leyenda de la Llorona consiste en varios elementos simbólicos entre los que se encuentran la mujer y una maternidad atormentada, la noche, el agua, la voz y el silencio, la mortandad de los hijos, las encrucijadas de los caminos, las cuevas (2013). A lo largo de este capítulo, Ana se asemeja a Cihuacóatl al lamentar la muerte del hermano que ella misma mató mientras se encontraba poseída por un ente externo: “Uno comienza a morir desde que nace», decía mi abuela, quien tardó más de cien años en morirse. Diego, en cambio, comenzó a hacerlo esa mañana. La Cosa lo fulminó en cuestión de segundos y a través de mi propia mirada, colocándolo detrás de una frontera cuya existencia descubrimos ese día” (22). A lo

largo de la novela, el parteaguas de la muerte fraterna es un hilo que vincula a la protagonista con el lamento maternal. El amor que se manifiesta supera los lazos de la hermandad: “Por eso lo adoraba, por eso mi imperturbable fascinación hacia él. Muerto o no, hubiera lamido las huellas que iba dejando por la casa, sus olores rancios, las marcas de sus dedos en el cristal de la ventana” (36).

La Cosa se apropia de ella desde la oscuridad y por las noches; sabemos que, al igual que la Llorona, no se presenta cuando hay luz, por lo que una forma de atacar al ser monstruoso es caminar por los parques de la colonia Roma durante el día; el canto de las ballenas, que es un lamento acuático, calma a Ana por las noches, al igual que recorrer el lago brindaba agencia momentánea a Cihuacóatl.

La narradora plantea desde el inicio una relación íntima con la ciudad, al localizar el espacio del hogar en la colonia Roma y hablar de cómo realizaba paseos con la persona que ella más amaba, su hermano: “Cuando él murió, nadie hizo ningún recuento de ese tipo. Su trayectoria en la tierra fue tan corta como los paseos que daba en bicicleta por las calles de nuestra colonia truncada por Avenida Insurgentes” (34).

El fallecimiento de Diego simboliza, además, una batalla ganada por el doble de la protagonista que coincide con su menarquía, es decir, el inicio de transformación hacia la edad adulta. En este sentido, la primera batalla que gana el huésped no es sólo la muerte del hermano, sino la de la infancia de Ana. Al igual que Boullosa y Puga, analizadas en el segundo capítulo de esta tesis, Nettel toca el tema del paso de la infancia a la edad adulta. En este caso, existe un doble, La Cosa, que se presenta como un fantasma que la persigue toda la vida y su completa posesión coincide con el momento en el que Ana madura sexualmente.

La Cosa toma control de Ana en momentos que no recuerda, como aquéllos en los que mata lentamente a Diego. El desdoblamiento se encuentra en símbolos de un umbral entre la luz y la oscuridad y adquieren forma física. Las particiones en la identidad de Ana se pueden trazar a partir de cambios corporales, como la antes mencionada primera menstruación: “de mi entrepierna a la taza emanaban hilachos de sangre; no pude dejar de relacionarla con la sangre de mi hermano petrificado en la escalera” (2006:39). Este rito inicial femenino suele verse como el paso hacia la edad adulta o reproductiva y se asocia con la fertilidad y algo positivo, sin embargo, Ana considera que la sangre que sale de su cuerpo está más bien relacionada con la muerte. La Cosa, la ceguera y la edad adulta han dado un paso hacia la posesión del cuerpo de la narradora.

Hacia el final de la novela, existe otro cambio relacionado con el cuerpo que resulta un parteaguas simbólico para la narración. Después de la desaparición de Marisol –quien simboliza la única mujer libre de la novela y como tal es castigada con la muerte violenta a manos de las autoridades– la cotidianidad que se rompe en el desarrollo de la narración –en la cual la protagonista forma parte de un grupo rebelde que habita el Metro de la Ciudad de México– regresa y Ana se encuentra frente a un umbral sexual que habrá de cruzar y, con él, ceder ante La Cosa que se manifiesta con la ceguera:

En realidad, lo que no podía asimilar era haberlo incluido en mi memoria, peor aún, en la memoria corporal [...] No pude ver con claridad los rasgos de su cara, pero respiré su olor profundamente. Salí a la calle, los autos circulaban aprisa. Por el tráfico, calculé que eran alrededor de las ocho. Una mujer abría la cortina de un comercio. –¿Qué avenida es ésta?– le pregunté. – Insurgentes. Sólo en ese momento recordé por dónde había llegado (186).

La primera experiencia sexual de Ana– que dista mucho de ser placentera– es con Cacho, el hombre cojo que la guía a lo largo de la novela en la separación del hogar y la

ruptura de la cotidianidad. Él culpa a la protagonista de la muerte de Marisol, con quien tuvo una relación y la intimidad que estos personajes entablan es una catarsis ante la muerte de un ser querido, una forma de auto-castigo para Ana, quien en ese momento deja de luchar contra La Cosa y, al parecer, cede también ante lo que la sociedad espera de una mujer en la madurez sexual. La desorientación que sufre a la mañana siguiente expone estos sentimientos ante la urbe: a pesar de que la vida de Ana ha sido partida nuevamente, la Ciudad de México sigue con una cotidianidad que matiza la violencia de este primer encuentro sexual.

La oscuridad es un motivo que se repite constantemente en la novela con los símbolos de muerte, ceguera, el mundo subterráneo de la Ciudad de México e incluso con la fobia de Ana hacia las cenizas que: “[...] ya sea al tocarlas o al verlas, me causan una irremediable sensación de angustia, tan fuerte que podría confundirse con el vértigo. Cada vez que yo veía uno de los ceniceros de mi padre lleno, en la mesita de la sala, empezaba a obsesionarme con la muerte de mi hermano y la idea de compartir la casa, el baño y hasta el autobús de la escuela con un espectro” (26). La presencia que ahora angustia a la protagonista no es solo la de La Cosa, sino la ausencia perenne del hermano que se presenta como un elemento imposible de borrar en el espacio del hogar. Es ante la ausencia de los dos personajes masculinos –cuando el padre abandona el hogar– que Ana rompe la barrera del espacio privado y se lanza hacia las calles de la capital a tratar de reclamar tanto el espacio urbano como el de su propio cuerpo.

La metrópolis sobre la cual camina Ana es la del siglo XXI. Como lo he expuesto, *El huésped* es una novela de desdoblamiento, tal como lo es la historia de la urbe y el mito de Cihuacóatl. No se trata del bien contra el mal, en ninguno de los casos, sino de

complejidades que matizan la identidades de los espacios, las personas que los andan y las narraciones que los habitan. El capítulo III de la novela contiene un pensamiento que resume, quizá de mejor manera que cualquier otro, la noción de ciudades paralelas, vidas desdobladas, juego de espejos y urbes enterradas simbólica y literalmente:

Yo, que desde hacía tantos años llevaba un parásito dentro, lo sabía mejor que nadie; también la ciudad se estaba desdoblando, también ella empezaba a cambiar de piel y de ojos [...] solamente esperaba que esa otra cosa, La Cosa urbana no permeara a los subsuelos, para que al menos quedara en la ciudad ese espacio libre como a mí me quedaría en la memoria. Tal vez, dentro de muchos años cuando todo se termine, alguien escribirá la historia de lo que no haya sido tomado, de la vida paralela, de nuestras cloacas incorruptas (2006: 176).

La protagonista compara la voracidad y terquedad de su parásito con la invasión sufrida por la Ciudad de México. El apetito ciudadano que margina la otredad es algo que Ana busca controlar tanto como desea subyugar al huésped que la habita. Por ejemplo, cuando tiene hepatitis, no le interesa curarse, sino “hacer sufrir al huésped” (80).

La personalidad protagónica está alienada de la sociedad en todas sus representaciones: escolar, laboral, familiar. Incluso cuando ella encuentra un grupo al cual pertenecer —el de los mendigos que buscan lograr un cambio revolucionario a través de la protesta— resulta ser por un breve periodo dentro de la narración y se trata de una comunidad clandestina de individuos que viven al margen económico y social. Su principal espacio es el metro y sus actividades se encuentran en la periferia de la economía. El desdoblamiento, entonces, se refleja en la distancia que existe entre la protagonista y la sociedad, elemento representado por la edad adulta.

El territorio de La Cosa es la invidencia. La primera vez que la protagonista descubre que el huésped está relacionado con la ceguera es cuando visita el Hospital Oftalmológico de la Luz con su madre y descubre que las marcas que Diego tuvo en los brazos al comenzar a morir eran su nombre en Braille: el nombre Ana de cabeza. Por

ello, la narradora repasa la historia de este sistema de escritura, concluyendo que se trata de un alfabeto secreto, una conspiración que existe entre las personas ciegas, quienes “[...] de alguna y otra manera, soñaban con la autonomía, con abandonar su eterna condición de huésped” (109). La reflexión en torno al braille refleja en la ceguera una cultura alterna que comparte sus propios códigos, signos y por supuesto, contenidos semánticos. La lectura de este nuevo código muestra, además, una conexión de la narradora con La Cosa: “[...]la lectura del braille me pareció extremadamente sencilla, como si, en vez de aprender, recordara algún conocimiento lejano” (110).

El acercamiento al Instituto de la Ceguera, donde ella funciona como los ojos que no sirven para los internos, es una perversión guiada por la propia Cosa para vincular a la protagonista con su territorio. En este sentido, Cacho, a quien también conoce en la institución, es el guía que la traslada a través del umbral a donde ha de encontrarse cara a cara con el huésped; por ejemplo, ya avanzada la narración, Ana piensa que “mi cara se veía casi esquelética: dos pómulos salientes, irreconocibles, ocupaban el lugar de los cachetes que nunca volvería a tener. No era mi rostro ya, sino el del huésped” (124).

La relación con Cacho logra que la protagonista entable un vínculo distinto con la ciudad al pasear con él. El nombre del personaje guía resulta, entonces, simbólico, ya que Ana conoce un pedazo de la realidad que si bien antes la rodeaba, no era tomada en cuenta con la plenitud de sus sentidos: “Recuerdo con nostalgia los paseos sobre el camellón de esa avenida ancha, de otra época, llena de árboles, fuentes y bancas para sentarse. Hacía lo imposible por retener cada detalle, las casas antiguas de altos

ventanales, la abundancia de sus jardineras. El olor a grano molido nos llegaba por oleadas desde los cafés de chinos; en cada cuadra había uno” (91).

El espacio del instituto liga la oscuridad con la ceguera física y mental. Ana piensa sobre este lugar que “un manicomio no debe ser muy diferente” (62). En el instituto, el jardín está prohibido para los internos –quienes son tratados como niños pequeños y a quienes no se les enseña a valerse por sí mismos– y es el único lugar donde además da el sol: “No tardé en comprender que esa institución, supuestamente creada para ellos, los tomaba raramente en cuenta” (75). Es, además, el primer espacio donde Ana comienza a dar el paso hacia una edad adulta con un trabajo: “El instituto para ciegos, donde conseguí el único empleo que he tenido en la vida, estaba en las calles de Tabasco y Mérida, en el corazón de la colonia Roma, y ocupaba un edificio bellísimo por fuera y por dentro rayando en la sordidez”. (73)

Ana se acerca a la ceguera no sólo por medio de los internos, sino simbólicamente a través de sus andares por el Metro de la Ciudad de México, donde además conoce a Madero –hombre ciego que lidera a un grupo de mendigos y otras personas que se encuentran fuera de la norma social– con quien entabla una relación que, irónicamente la acercará cada vez más a La Cosa. Madero convierte a la ceguera en una metáfora sobre la ignorancia: “Pero junto a todas estas maneras de mirar, hay tantas o más maneras de ser ciego. «En realidad no vemos al mundo tal como es sino como somos nosotros»” (130). Nettel hace a través de este personaje un guiño a la tragedia de Edipo, quien se saca los ojos por haber sido incapaz de ver lo que el oráculo de Delfos había predicho. Además, el mote por el que se le conoce al personaje de Madero hace referencia al uso de un tablón con el cual pueden trabajar los carpinteros, por lo que el

líder de los mendigos es quien los está moldeando: es el guía que puede verlo todo a pesar de no contar con sus ojos.

La protagonista describe a Madero como su Virgilio y a Marisol como “la mujer más hermosa de todo el subterráneo” (104). La primera vez que lo conoce, se desarrolla una breve plática detrás de lo que parece ser una puerta de clóset, pero que en realidad es un espacio mucho más amplio, totalmente oscuro. En el discurso de la novela simboliza un cruce del umbral protagónico al introducir a Ana al mundo de La Cosa: la ceguera. El ambiente pone a los ojos de Ana en igualdad de circunstancias a los de Madero, es decir, ningún personaje puede guardar en la memoria visual el rostro del otro. En este momento, Ana descubre que se siente cómoda en la oscuridad ya que le “resultaba fácil imaginar lo que sucedía a mi alrededor” (106). La oscilación entre Ana y La Cosa se acentúa en los momentos descritos en el subsuelo, aunque la protagonista “no había comprendido aún que esa adaptación era un síntoma, una señal”. (106).

La segunda cita con el líder del grupo se lleva a cabo en el Metro San Pedro de los Pinos, en el octavo vagón: “No fue hasta que las puertas se cerraron en Tacubaya cuando supe con quién iba a entrevistarme. Contra todas mis expectativas, la ceguera de Madero no era tan notoria, al menos no en sus ojos; avanzaba con la exigencia de quien encuentra su territorio invadido” (114). Esta vez, se meten a un cuarto de utensilios del personal de intendencia. Al ingresar, Madero apaga la luz para tener la misma igualdad de circunstancias con su interlocutora que tuvo en el primer encuentro. El elemento del agua se encuentra presente dentro del Metro cuando Ana, por el sonido, piensa que está lloviendo, pero en realidad son las tuberías de la estación: se trata de una representación que hace eco no sólo a las lluvias que caracterizan a la

Ciudad de México, sino a los ríos y lagos sepultados debajo de los pies de la ciudadanía. Vale la pena señalar que en esta reunión es notoria la vulnerabilidad femenina al encontrarse ante un hombre extraño “Empecé a sentir miedo. Me dije que había sido una imbécil en entrar con ese desconocido, amigo de otro casi desconocido, en un espacio que seguramente él manejaba a la perfección y donde yo no podía ver ni la caja sobre la cual estaba sentada” (118). El miedo no es parte de La Cosa, sino de la cotidianidad de las mujeres en la Ciudad de México que inscribe a Ana como una habitante de la capital.

El cruce del umbral permite que La Cosa reclame mayor posesión de Ana; es entonces cuando el Metro se convierte en un escenario importante de su andar: “Al salir del instituto estacionaba el coche en una calle vecina al caserón porfiriano y caminaba hasta Sevilla o Chilpancingo. El subterráneo era un buen lugar, me permitía fingir que me estaba desplazando, que no era una desocupada. A veces transitaba de línea en línea con la ansiedad de quien vive sus últimas horas”. El ambiente debajo de la capital mexicana es, entonces, ese pulpo –descrito en un inicio por la protagonista– que se apodera de Ana para llevarla al territorio de la oscuridad.

El grupo liderado por Madero planea una protesta –a la cual Ana se une– donde en las urnas para votación introducen sobres con heces humanas. La protagonista es la encargada de repartir las cajas en un tráiler de la basura y en el recorrido, es testigo de la desaparición forzada de Marisol: la muerte se hace presente de nuevo.

La protagonista de *El huésped* se desarrolla en lo que Jacques Rancière llama, de acuerdo con Isaura Leonardo (2017), «tiempo de la igualdad». La autora, al hablar del sismo del 19 de septiembre de 2017 en la Ciudad de México, rememora la conferencia

de Rancière donde propone repensar el concepto de democracia. Para esto, se plantea que cuando sucede un desastre, entramos en el «tiempo de la igualdad»:

El mundo de la igualdad se distingue del mundo de la desigualdad gracias a lo siguiente: gracias a que es un mundo en permanente reconstrucción o deconstrucción es un mundo que nace de brechas específicas operadas en el sentido común dominante [...] estas brechas son interrupciones en el curso normal del tiempo; son jornadas revolucionarias, huelgas, ocupaciones. Ocupaciones en curso en las cuales el tiempo parece detenerse o acelerarse o tomar ritmos inéditos; por ejemplo, ahí tenemos personas que están donde no se supone que deberían estar, que desvían el uso de un lugar, de una calle, de una fábrica [...] y los transforman en lugares de sujetos políticos de la vida común: son personas que ya no hacen lo que esperaban de ellas [...]

Sin embargo, este tiempo de la igualdad siempre es roto por el «tiempo de los estrategias» —aquel que pone a las personas al servicio del capital y que se beneficia del regreso a la desigualdad cotidiana. Cuando están llenando los sobres, Ana se encuentra en el «tiempo de la igualdad» que se forma a partir de una democracia fallida en México que ha lanzado, con intensa desigualdad, a un sinnúmero de personas a la periferia territorial y económica. En este momento, la protagonista piensa que: “en este ambiente contenido, una mezcla de ceremonia sectarial y carnaval, encontré algo que no había experimentado en años: fraternidad en el sentido más cotidiano” (144).

Esta protesta no hace ningún eco, ya que siempre prevalecerá el «tiempo de los estrategias», por lo que Ana —aún con el pesar de la muerte de Marisol— intenta hacer suya la ciudad que no logró poseer a través de la protesta:

Consagré todo mi tiempo libre de aquellos días a caminar sin rumbo por las plazas y avenidas de la colonia Roma. No sé cuántas veces habré recorrido la calle de Tabasco, sin duda la más hermosa del barrio, atesorando en mi memoria sus casas excéntricas, sus portones desaliñados e imponentes, o dando vueltas alrededor de la fuente de Río de Janeiro, intercambiando miradas con los niños y los perros (173).

A pesar de esto, la transformación central de la protagonista sí se da en el «tiempo de la igualdad». Una de las salidas que realiza Ana con el grupo liderado por el ciego— por supuesto, nocturna— es a celebrar el Día de Muertos en un panteón, donde

nuevamente hace eco en su memoria la muerte de Diego. Las entrañas de la ciudad se hacen presentes al nombrar con exactitud el punto de encuentro dentro del Metro para llegar al panteón de Dolores, un espacio icónico dentro de la Ciudad:

Excepto el día en que murió Diego, yo nunca había ido a ningún lugar relacionado con la muerte y jamás imaginé que la primera vez que entrara en un cementerio lo haría por la noche. El primero de noviembre, Madero y yo nos encontramos fuera del metro Constituyentes a las siete. Como de costumbre, fingí no conocerlo mientras pedía dinero en el trayecto rumbo a la estación Panteones (132).

En esta celebración, el grupo de mendigos se hace presente, aunque su relación con la muerte es distinta a la de los familiares que dejan ofrendas sobre las tumbas. La tradición mexicana estipula que los alimentos y bebidas dejados para los muertos no deben ser consumidos por los vivos, ya que han sido despojados de todo sabor o esencia, sin embargo, el grupo de Madero ve la fecha y su encuentro en este lugar como un festín para satisfacer su hambre.

Existe en este punto de la novela un vacío creado por la autora, un cuestionamiento sobre el tiempo en el cual se desarrolla la narración, ya que Cacho llega con alimentos que permiten colocar el discurso de la novela en una temporalidad determinada: “Varios tacos de manatí se estrellaron contra el suelo húmedo del panteón de Dolores” (136). El suceso al que se referencia es la introducción de manatíes por parte del gobierno en 1975 con el propósito de terminar con la plaga de lirio que aquejaba los canales de Xochimilco. Los animales efectivamente acabaron con la abundancia de la planta acuática, pero posteriormente se salieron del área determinada para ellos y en noviembre de ese año, el frío terminó por matarlos. La leyenda urbana– mezcla de morbo y humor– trastocó la historia y en nuestros días se cuenta que los habitantes de Xochimilco hicieron tacos con los animales. El cambio de la historia asentada por los biólogos que cuidaron de los animales apunta hacia un

reclamo ciudadano por las crisis que azotaron el país en la segunda mitad del siglo XX: además, ha pasado de la oralidad a la representación de la Ciudad de México en la novela de Nettel.

Ana está consciente de su propio desdoblamiento y como medida de prevención ante lo inevitable que es el dominio completo de La Cosa que tomará forma de ceguera, la protagonista hace una recuercoteca, donde guarda en la memoria imágenes –como fotografías– de la Ciudad de México para poder repasar una vez que la ceguera sea permanente “Así, mi actividad principal –una actividad oculta a los ojos de los demás– consistía en recolectar hallazgos visuales para resistir a una Cosa ciega que sería incapaz de apreciarlos” (55). De esta manera, Ana simboliza la resistencia hacia un poder imposible que toma posesión de su cuerpo y espacio vital. Particularmente, ella recolecta visiones de la ciudad que habita como “hojas del parque, los charcos del lodo que tapan las coladeras en temporada de lluvias [...]” (55).

La Cosa, al tomar posesión de la protagonista, reclama una parte del espacio urbano, el Metro, lo cual se evidencia con el final de la novela, cuando Ana decide convertir al subsuelo en su hogar permanente: “«Por fin llegas», dije en voz baja, y por toda respuesta recibí un escalofrío. Durante varios minutos La Cosa y yo escuchamos juntas el murmullo de los metros que iban y venían, uno después de otro, pero siempre iguales, como un mismo tren que regresa sin cesar” (189); sin embargo, los guiños a este espacio urbano profundo se realizan a lo largo de la narración, labrando así una protagonista *flâneuse*, quien para ejercer el acto de andar, debe ser lanzada a las sombras. Con respecto al acto caminante femenino en el espacio urbano, Amorós considera que:

Las mujeres en la historia son como una especie de muro de arena: entran y salen al espacio público sin dejar rastro, borradas las huellas. Con los varones creo que eso no ha ocurrido jamás. Las mujeres somos las únicas que vamos por la vida -circulando o encerradas- por el espacio de las idénticas, donde cualquier cosa es intercambiable por cualquier cosa o por nada, o se paga en especie o ni se sabe qué parámetros funcionan o dejan de funcionar. (Amorós; 1998:8)

Ana pasa del espacio privado, incluso de la lectura a los ciegos –una actividad femenina por ser una labor de cuidados– al espacio público. En este sentido, vale la pena señalar que en la novela, las dos mujeres que trasgreden el uso de la ciudad al incorporarse saliendo del espacio privado, o el hogar– Ana y Marisol– sufren una forma de castigo trágico: la ceguera y la muerte. En otras palabras, existe una frontera entre el *flâneur* del que habla Benjamin y la imagen de una *flâneuse*. Como se evidencia en la novela de Nettel, los personajes masculinos, como El Cacho, andan por la ciudad y la hacen suya, mientras que Ana en un inicio sale con miedo de la periferia del hogar. El desdoblamiento de la narradora se da, de igual manera, en el andar. La dicotomía *flâneuse/ flâneur* converge dentro de Ana:

A La Cosa le gustaba la calle, podía caminar horas con mis pies pequeños y sus pasos sin rumbo, descubriendo la ciudad, recorriéndola como por primera vez. Lo mismo podría dar diez vueltas en una manzana sin notarlo que caminar la avenida Insurgentes de sur a norte maravillada por sus ruidos, por lo ancho de las banquetas, por los árboles que a veces la rodean, pero sin verla, sin rescatar una sola imagen. (124)

Entonces, el verdadero acto *flâneuse* de la novela no pertenece a la protagonista, sino al huésped. La ciudad y las andanzas sobre el asfalto determinan el estado de La Cosa que la posee y con el que busca constante negociación: “Pero mi parásito no siempre aceptaba el pacto, y cuando cerrábamos un acuerdo, no había nada que permitiera saber si cumpliría su palabra; a pesar de mis intentos de negociación, la amenaza era constante, un factor inmutable de la atmósfera como el *smog* o la lluvia

ácida del verano en la ciudad de México” (55). Existe una tensión de fuerzas opuestas en la forma en la que Ana se relaciona con el acto *flâneuse*: por un lado, cede ante La Cosa, quien desea andar por la ciudad, por otro, son estas caminatas las que permiten la creación de su recuercoteca, un pequeño acto de resistencia.

El Metro de la Ciudad de México pone fin al acto *flâneuse* de Ana al convertirse en su nuevo hogar. Es en ese territorio donde la protagonista continuará en «el espacio de las idénticas» descrito por Amorós y donde seguirá sus pasos en el «tiempo de los estrategias» de Rancière. La narradora cede su agencia al huésped para transitar perpetuamente en el espacio subterráneo de la capital:

Era tan tenue como una intuición, pero aún podía ver algo: los pies que pasaban a mi lado y algunos colores que no podía asociar. Los pasos desordenados de la gente subiendo las escaleras a toda prisa para perderse en las calles, en las bifurcaciones de la ciudad, esa ciudad que extendía sus tentáculos amorosos, selectiva y arbitraria a la vez como una madre. Me dije que si no era posible verla con todas sus tonalidades, sus espectáculos aberrantes, no valía la pena salir. Desde ahora, el metro sería mi hogar (188).

Nettel traza la representación del Metro de la Ciudad de México con imágenes reconocibles del espacio. Por ejemplo, la primera vez que Ana va al Metro con El Cacho entran a la estación Hospital General y la narradora describe el “torrente humano en el que resultaba difícil moverse” y el hacinamiento del vagón: “Al llegar a Balderas noté que entre mi persona y la puerta había por lo menos treinta cuerpos de distancia”.(101). Sumado a lo anterior, El Cacho se muestra como un personaje calcado de la realidad urbana, es decir, cualquiera que ha viajado en el Metro capitalino, reconoce el discurso del mendigo dentro del vagón: “Después de mi accidente nadie me ha dado trabajo, pero soy un hombre honesto, señores pasajeros, y no quiero robar” (102). Otros personajes con los que se logra la representación del transporte urbano son la señora con el niño en el rebozo y el individuo que le “obstruía el paso con el sacro hacia

delante y una sonrisa obscena” (103). Estas figuras son rememoradas también por la artista Katnira Bello, cuya pieza, *Glorieta de los Insurgentes* analizaré más adelante en este capítulo.

En resumen, el Metro de la Ciudad de México es representado como un espacio donde se reproducen personalidades que forman parte del imaginario de la ciudadanía. Asimismo, es el territorio donde la orientación es fácil de lograr, no sólo por los señalamientos, sino porque, de acuerdo con la narradora, forma parte de la historia humana: un lugar perpetuo de las ciudades que se desdoblan en el subsuelo, donde la protagonista encuentra la seguridad que no posee en el exterior:

Dentro de un grupo, los ciegos son mucho menos peligrosos, los contiene la multitud y acatan sus órdenes. Siempre ha sido así en el subterráneo desde las congregaciones que hubo antes [...] El subterráneo ha existido siempre. Dicen que en Europa todavía hay catacumbas de la época de los romanos, donde se escondieron toda clase de prófugos, y que allí también vivió gente durante las guerras (131).

La Ciudad de México a través de las imágenes que escribe Guadalupe Nettel en *El huésped* se lee como una urbe donde la precariedad existe y tiene un lugar definido que toma forma del subsuelo y la oscuridad. La protagonista pasa, ante la mirada lectora, de la infancia a una edad adulta inestable, donde la ceguera será el fin último. En este apartado, relacioné el concepto de desdoblamiento que se extiende hasta la propia Ciudad de México y se refleja en los habitantes creados por la ficción de Nettel, donde el personaje principal se desdobra hasta convertirse en La Cosa, y que, a lo largo de la novela, muestra desdoblamientos que permiten leerla como una Cihuacóatl contemporánea, que vaga las entrañas de la ciudad a través del Metro, como su antecesora mítica lo hizo alrededor del lago. Este andar la convierte en una *flâneuse* particular que, por momentos, toma posesión y goza de las calles iluminadas por el sol

de la Ciudad de México, pero que en una última instancia, es lanzada hacia la penumbra para continuar ahí sus andares urbanos acompañada de la ceguera.

4.5. Arte Acción: un yo sin mediaciones

La comparación que haré en este capítulo es entre una novela y una pieza de arte acción o *performance*, por lo que es imprescindible un breve repaso por la historia de esta expresión. El arte *performance* en México comienza en el siglo XX, cuando las miradas hacia lo europeo y estadounidense introdujeron esta expresión artística, sin embargo, no se trata de una mera importación ni un calco absoluto, ya que adquiere rasgos distintivos en el contexto latinoamericano. A lo largo de este capítulo, analizo la acción *Glorieta de los Insurgentes* (2004) de la artista mexicana Katnira Bello, como una pieza de arte no-objetual que se suscribe a una tradición performática instaurada en México y que posiciona al arte acción como una manifestación significativa para los estudios sobre la Ciudad de México.

El anglicismo *performance* es polisémico y la palabra, como neologismo, aparece en nuestro idioma para referirse al rendimiento de un objeto, como el *performance* de unas zapatillas de correr, mientras que en la lengua original puede significar cualquier actuación o interpretación. Josefina Alcazar (2013) traza la raíz del término a la expresión *performance art* y considera que el *performance*¹⁴, como arte, nace cuando los artistas plásticos salen del espacio de representación del lienzo a la presencia, es decir, surge de un proceso que pasa por el dadaísmo, expresionismo, *happening* y *action painting* (7-28). En todas estas corrientes artísticas, lo importante es la vivencia, por lo que el objetivo principal del arte deja de ser la creación de un objeto y la experiencia del sujeto pasa a primer plano, lo cual supone una ruptura epistemológica (7).

Sumado a lo anterior, el movimiento situacionista¹⁵ influye en el arte performance en diversos aspectos, uno de los cuales es el *detournement*, donde se plantea resignificar un objeto al sacarlo de un contexto de producción capitalista para dar lugar a una crítica artística (Alcazar; 2013: 7). En resumen, “el performance se despliega en y desde el cuerpo, el cuerpo se convierte en el soporte de la obra” (8). Se trata de una expresión artística que cuestiona el establecimiento predominante y posiciona al artista en el centro de la experiencia estética. El cuerpo es el instrumento y al mismo tiempo el soporte de la obra.

Roselle Goldberg, Gerogry Battock y Robert Nickas (1984) aseguran que el *performance*, tanto como las expresiones conceptuales, permite que el arte sea un medio para ideas y acciones al no restringirse a formatos establecidos, por lo tanto, no reemplaza la presencia de la poesía y la imagen, sino que resulta una extensión de sus posibilidades (1984:6). De modo que el arte *performance* rompe los marcos de la representación que se acotaban a la imagen pictórica, fotográfica e incluso figurativa de la poesía, haciendo uso de todas las disciplinas para llevar la representación desde el cuerpo propio del artista, hasta un espectador que puede o no participar activamente. El *performance* es breve y así como puede hacerse de técnicas artísticas diversas, requiere de otros medios de representación para adquirir un sentido de permanencia. La pieza performática es efímera por naturaleza, sin embargo, puede ser trasladada a la memoria a través de crónicas, videos y fotografías.

¹⁴ “En México se suele decir el performance, sin embargo, en muchos otros países de habla hispana se dice la performance” (Alcazar; 2013: 7)

¹⁵ El movimiento surge en 1950 a partir de la Internacional Letrista seguidora de los surrealistas. De acuerdo con Alcazar, “los situacionistas se planteaban un proceso permanente de experimentación directa y en primera persona, querían acabar con el malestar existencial, buscar el hedonismo” (2013:47)

La relación entre la audiencia y el artista permite que el *performance* sea serio y entretenido a la vez, lo cual hace que el arte esté disponible para mayores audiencias, desmitificando, en algunos círculos, la idea de que el arte es precioso e inalcanzable (Goldberg:84:22). El vínculo entre el público y la obra artística se modifica en la experiencia del *performance* y con esto, se rompen modelos culturales que sitúan la obra como un objeto incomprensible e inaccesible.

El *performance* adquiere tintes particulares en Latinoamérica, por lo que el teórico peruano Juan Acha (1981) acuña el término *no-objetualismo* durante el *Primer Coloquio Latinoamericano Sobre Arte No-Objetual*, realizado en 1981 en Medellín, Colombia:

Entran entonces en pugna el arte «puro» y el «aplicado». Lo importante es ahora el procedimiento o acción y no el producto de formato predeterminado. Y el procedimiento consiste en insertar experiencias artísticas en toda obra o acto humano. Como consecuencia, surge la necesidad de un concepto procesal y relacional de estructura artística: de aquella que se suscita entre la estructura material de cualquier producto humano y la estructura significativa que produce el consumidor. El arte puro queda como una suerte de teoría especulativa sin posibilidades prácticas, que en vano vocea su pureza. La obra de arte sería, a lo sumo, un objeto en el que predominan las relaciones sensitivas, cuya vivencia placentera es el happy end del arte. En síntesis, el arte deja de ser un fin en sí mismo y se instaura como un medio, sea de las preocupaciones políticas como de las contraculturales. Es cuando brotan los no-objetualismos con sus anticosas, cuyo camino fue paradójicamente abierto por un objeto: el ready made duchampiano. (79)

En otros términos, el no-objetualismo extiende los marcos de lo considerado tradicionalmente como arte al retirar del centro al objeto. La artista mexicana Maris Bustamante (2005) explica que Juan Acha acuñó la expresión para apuntar hacia nuevas formas artísticas en América Latina y explicar su lógica más allá de ser un mero “contrabando conceptual” (2005: 204). Bustamante encuentra cierta lógica histórica en el desarrollo del arte no-objetual mexicano, ya que a lo largo del tiempo se han sentado

precedentes que permiten percibir e imaginar realidades diversas. Tal es el caso de los órdenes confrontados en la conquista y la colonia, que se extienden hasta el neocolonialismo (2005: 205). Asimismo, el argentino mexicano Alejandro Jodorowsky juega un papel primordial al trazar la historia del *performance* en México en el prefacio del libro *Hacia el efímero pánico o ¡Sacar al teatro del teatro* (1963), que Bustamante considera el texto fundacional de la estética del *performance* en el país, ya que el autor propone sacar la pintura de la pintura, al teatro del teatro y mezclarlos (2005:209).

Retomo a Alcazar (2008), quien sostiene que el arte *performance* en Latinoamérica “toma fuerza en la década de los setentas [...] los artistas de vanguardia latinoamericana han construido redes de información y acercamiento a través del arte correo, de la poesía visual y de encuentros internacionales como el célebre *Coloquio de Arte No-Objetual*” (332). El *performance* latinoamericano se caracteriza por dar un lugar sustancial al ritual a través del rescate de tradiciones, ceremonias religiosas y chamánicas. La identidad, por lo tanto, se construye al recuperar raíces etnoculturales (334). La expresión artística adquiere matices particulares en la región que lo diferencian de la práctica europea y estadounidense.

La identidad en Latinoamérica está marcada por las distintas franjas que la conforman: los indígenas herederos de las civilizaciones precolombinas; aquellos con raíces africanas; los mestizos; los criollos con raíces europeas; y ahora, las identidades emergentes que surgen a partir de los movimientos migratorios y el cruce de fronteras nacionales, culturales y lingüísticas, como los latinos en Estados Unidos. Para recuperar el legado cultural de estas franjas que componen la identidad, los artistas del *performance* recurren no sólo al rito, sino también rescatan la fiesta popular y el juego. Así, retoman la imaginería del carnaval (Alcazar; 2008: 335)

Además, la académica afirma que el papel de las mujeres en las artes no-objetuales latinoamericanas es destacado porque “la inmediatez y confrontación directa

con el público permite a las artistas expresar libremente su discurso, sin estar sometidas a los tradicionales patrones culturales” (333).

A lo largo de esta investigación, he señalado la importancia de las autoras en un marco de cuestionamiento a las estructuras de poder. En ese sentido, el *performance* resulta una expresión paradigmática al objetar las jerarquías establecidas, ya que, en particular para las mujeres artistas “es tanto herramienta como producto; son creadoras y creación artística simultáneamente” (Alcazar; 2008: 333). Las creadoras convierten el cuerpo femenino en una expresión libertaria utilizando al *performance* como una herramienta de descubrimiento (2008: 347). Las artes no-objetuales son el instrumento mediante el cual se exploran nuevas formas de expresión artística poniendo al sujeto como el centro de la experiencia estética. En este sentido, las mujeres artistas, exploran su cuerpo más allá de las consideraciones sociales establecidas, rastreando diversas identidades del “yo”: “En el *performance* el yo es un puesto en escena sin mediaciones. Pero no un yo unitario, sino un yo fragmentado; no un yo fijo, sino un yo en proceso de ser. Un yo que no es, sino que está siendo. El yo como metáfora, como mito, como arquetipo (Alcazar; 2013:149).

Aunque la protagonista de la pieza performática no puede ser la ciudad, al ser cuerpo artístico el centro de la acción, las artes no-objetuales permiten cuestionamientos sobre el espacio urbano que se diferencian de las representaciones objetuales por la somatización artística al resignificar elementos como el espacio, componente clave de esta expresión: “En el *performance* no se crea un espacio y tiempo paralelos, como en el teatro, sino que se interviene en el espacio temporal presente” (Alcazar: 2013: 84). En sus inicios, el *performance* retoma la *dérive*, que el situacionista Guy Debord desarrolló a partir de la figura del *flâneur* de Benjamin, es

decir, se trata de un acto paseante, donde el observador urbano se encuentra con memorias:

[...] la *dérive* permite buscar en la ciudad nuevas experiencias de lo cotidiano, percibir la ciudad de una manera distinta, experimentarla, vivirla, gozarla cambiando el uso tradicional de los espacios públicos, habitar la ciudad de otra manera, estableciendo nuevas reglas al orden espacial [...] propone usar el tiempo libre para explorar la ciudad, en vez de usar el tiempo libre para consumir. (Alcazar; 2013: 7)

En suma, el arte no-objetual o arte acción es una manifestación del *performance* en México que se debe analizar no como una mera importación europea, sino como una expresión en constante cambio que tiene diversas raíces culturales.

4.6. La Glorieta de los Insurgentes: Arte acción en el espacio urbano

Adiós mi linda Tacuba
Bella tierra tan risueña
Ya me voy de tu Legaria
Tu Marina, tu Pensil
Ya me voy, me lleva el metro
por un peso hasta Tasqueña;
Si en dos horas no regreso
Guárdame una tumba aquí
Chava Flores

Una de las principales exponentes del arte acción mexicano desde la última década del siglo XX es Katnira Bello (Ciudad de México, 1976), quien comienza su práctica artística en 1995: “Sus ejes creativos son: el texto, la palabra y la disolución de sentido: el objeto y su lenguaje dentro de la lectura de la imagen bidimensional o tridimensional” (Bello; 2004: 6). Realiza *Glorieta de los Insurgentes*, obra que surge a partir de una tradición ya instaurada de arte no-objetual en México, el 14 de mayo de 2004. El *performance* se compone de dos etapas. En la primera, Bello recorre la Glorieta de los Insurgentes uniformada como una niña de secundaria, peinada con dos colas de caballo, cargando una lonchera de *las Chicas Superpoderosas*, “leyendo en voz alta la biografía de varios de los insurgentes mientras se le van dando cromos biográficos a la gente que transita” (7). En la segunda parte, la artista camina por los vagones del Metro efectuando la misma lectura, pero asumiendo el papel de *vagonera*, pregonando “Como una oferta, una promoción de la historia, le traigo a un Insurgente”.



Acción: Katnira Bello (2004) , “Los Insurgentes” (Fotografía de Leticia Olvera)

Bello realiza esta pieza como parte del proyecto *Por debajo/acciones*, el cual busca utilizar el Metro como el escenario principal de diferentes *performances*. Víctor Sulser (2004) lo describe como “un evento de performance [...] de arte acción donde el artista hace «alguna cosa» y esa «alguna cosa» es la obra”. Las acciones se llevaron a cabo durante el mes de mayo de 2004 en las instalaciones del Metro de la Ciudad de México.

Por debajo se refiere a un nivel físico en la ubicación de la acción; en relación a lo subterráneo asociado al metro y trabajar al nivel de la banqueta. Como espacio simbólico se refiere a realizar piezas fuera de los espacios socialmente aceptados como legitimadores de las prácticas artísticas, algo que sucede fuera del alto pedestal donde a veces se cree que la cultura se encuentra (Sulser; 2004:3)

Me interesa, en primera instancia, hablar de la relación que existe entre la ciudad y el *performance* como arte. Hay una plétora de signos que se deben analizar de la acción *Glorieta de los Insurgentes* y el primero de ellos es el espacio urbano recorrido por la artista. Si bien una pieza se puede realizar en los confines de una galería o museo, el vínculo con la audiencia resulta súbito e inesperado cuando sucede en el

espacio público, por tanto, es inevitable afirmar que Katnira Bello entabla un diálogo con la Ciudad de México y sus transeúntes.

La Glorieta de los Insurgentes, un hito urbano, se encuentra entre Avenida Chapultepec y Avenida Insurgentes y fue inaugurada en 1969 por el entonces presidente Días Ordaz, tan sólo un año después de la matanza de estudiantes en Tlatelolco y en la misma época en la que la humanidad llegó a la luna. Héctor de Mauleón (2011) describe la rotonda como “un cráter futurista abierto en la columna vertebral de la urbe”. El cronista hace un símil que me parece necesario recuperar: el de la ciudad como un ser vivo, cuya espina dorsal es precisamente Avenida Insurgentes, con sus casi 30 kilómetros de largo y una historia que se remonta al siglo XIX, cuando la vía se conformaba por distintas calles. Tal como la ciudad que la alberga, esta avenida nació con otro nombre, el de “Ejército Insurgente”, mote recibido en 1940 durante el gobierno de Miguel Alemán. La vía es la única que recorre la ciudad de norte a sur. En el norte, se convierte en la carretera encauzada al estado de Hidalgo y al sur al de Morelos. Por su parte, José Joaquín Blanco (2005) escribió una crónica donde, a manera de postal, describe la Glorieta de los Insurgentes como una explanada que resalta en la Ciudad de México:

Los memoriosos recuerdan la propaganda que precedió la construcción de la plaza del metro, estación Insurgentes. Estaba de moda el geometrismo, los pósters de la olimpiada; la Ruta de la Amistad; palabras como «abstracto», «cinético» y «computación» [...] El deseo de una capital lujosa y modernísima a niveles de ciencia ficción: rascacielos, vidrios enormes, metales y plásticos”, en otras palabras, el lugar discrepa del espacio que le rodea. La glorieta es la imagen de una época en la que la utopía futurista aún seguía viva. Al mismo tiempo, se crea un contraste con la cotidianidad capitalina donde “predominan los adolescentes morenos uniformados en el vestuario juvenil que disimula el desempleo: morrales con algún libro [...] trece, quince, diecisiete años; andan primero en grupos, con la alegría de un día de pinta, convenciéndose de que el mundo es suyo y de que terminarán por huir de los insalubres cuartitos familiares de las afueras (152).

El nombre del espacio, Glorieta de los Insurgentes, aporta significado al *performance* de Bello. En una entrevista realizada a propósito de esta investigación el 25 de mayo de 2018, la artista afirma que esta acción se podría realizar en otro lugar del país, pero forzosamente debería llevar un nombre relacionado con la guerra de Independencia, como sería una calle llamada *Hidalgo* o una colonia denominada *Independencia*. Sin embargo, considero que la reproductibilidad de esta obra implicaría un cambio radical en su lectura porque la polisemia de *Glorieta de los Insurgentes* nace de la complejidad que los símbolos del espacio urbano construyen.

Durante la primera década del siglo XXI, la Glorieta de los Insurgentes fungió como el centro de reunión de varias tribus urbanas, como *punks* y *emos*. En su mayoría adolescentes, volvieron la explanada un sitio de encuentro donde se afianzaron diversas ideologías, pero las culturas urbanas no siempre comparten el espacio ciudadano sin problemas, como se evidencio el 15 de marzo de 2008, cuando se convocó una reunión de *emos* que fue invadida por personas del movimiento *punk*. Lo anterior resultó en una trifulca que sólo encontró fin con la mediación de un grupo de *hare krishnas* (Quintero; 2008).

El siguiente elemento de *Glorieta de los Insurgentes* que me parece pertinente considerar es el Metro como un espacio de la Ciudad de México que se diferencia de la superficie. La vida subterránea construye un espacio que, más allá de ser un *no-lugar*, como lo consideraría Marc Augé, se torna polisémico al contener una abundancia de tránsitos e identidades. Además, la artista logra en este espacio ejercer un acto *flâneuse* que, como explicaré más adelante, se contrapone con el personaje principal de *El huésped*.

Las entrañas de la glorieta se conectan con el resto de la ciudad a través del Metro, un medio que democratiza el transporte desde la concepción de la comunicación visual con la que debe ser navegado. Lance Wyman –quien desarrolla la gráfica para las olimpiadas de 1968– se encarga de diseñar los íconos con los que se identifican las estaciones. Richard Saul Wurman (1971) afirma que para recorrer el subterráneo capitalino una persona no necesita saber leer:

[...] each station has a graphic symbol as part of an overall graphic design for the transportation system. Colors are keyed to help identify both the signs and the message. Each station's sign represents some historical or distinctive landmark near that station. For example, a cluster of flowers denotes Balbuena, a station located near the garden of Balbuena. The site of Salto del Agua station was once the termination of an aqueduct and is symbolized by a fountain. (54) ¹⁶

La segunda parte de la acción comienza cuando Bello se dirige hacia el Metro, donde actúa como *vagonera*¹⁷. Al igual que Ana –el personaje protagónico de Nettel– camina hacia el subsuelo, donde se transforma el acto *flâneuse* que ha desarrollado a lo largo de la acción. También se posiciona como la figura femenina, calco de Cihuacóatl que se aparece en las encrucijadas porque la entrada al Metro significa el ingreso a un sinfín de bifurcaciones donde los caminos pueden ser variados:

La Llorona es dueña del espacio, tiene el don de la ubicuidad; su presencia en las encrucijadas de los caminos nos remite de nueva cuenta a las cihuateteo. Su andar por cuevas, cerros y nacimientos de agua nos lleva a la búsqueda por lo sacro, pues a tales sitios se les otorgaba esa categoría y se les relacionaba con los dioses acuáticos. (Rivas: 2013)

El ingreso al subsuelo remite, entonces, a un andar femenino que no se debe inscribir en el exterior, sino que busca nuevamente el espacio cercado y oscuro donde se recupera «el espacio de las idénticas»; sin embargo, Bello no pierde identidad ni

esencia, como es el caso de Ana, quien cede agencia ante La Cosa, sino que se coloca en una jerarquía superior a partir de la repartición de conocimiento que coincide con el recorrido subterráneo de la capital.

Las lecturas de la leyenda de la Llorona se desdoblán tanto como las diosas madres que le dieron vida en el imaginario local. Es indudable que su presencia mítica se encuentra sobre la ciudad como una memoria presente y que se transmite de generación en generación como un eco del pasado. Si la Llorona forma parte del imaginario mexicano es porque se trata de una mujer que grita y al hacerlo, atemoriza a aquellos que la logran escuchar. Resulta además un símbolo que deambula por la noche, clamando por una maternidad arrebatada en busca de una justicia que jamás llegará, lo cual puede, simbólicamente, tomar formas diversas, desde buscar equidad en cuanto a la difusión y reconocimiento de mujeres escritoras y artistas, hasta una lucha sin cesar por lograr un posicionamiento y la exploración cabal de la identidad dentro de la Ciudad de México. Es por esto que la Llorona que se figura en los estandartes de las feministas chicanas –aquella que no teme levantar la voz– se transforma en la figura de la artista en este *performance*, quien declama la historia de la Independencia para revivirla en la memoria colectiva sobre un lugar de gran significancia en la Ciudad de México.

La historia oficial a la que alude el *performance* tiene en sus registros una mayoría de varones, quienes se inscriben en el imaginario ciudadano como los héroes patrios, aquéllos que lucharon para que una nación fuera posible. Resulta irónico que sean las

¹⁶ "[...] Cada estación tiene un símbolo gráfico como parte de un diseño gráfico general para el sistema de transporte. Los colores están codificados para ayudar a identificar tanto los signos como el mensaje. El letrero de cada estación representa algún hito histórico o distintivo cerca de esa estación. Por ejemplo, un grupo de flores denota Balbuena, una estación ubicada cerca del jardín de Balbuena. El sitio de la estación de Salto del Agua fue una vez la terminación de un acueducto y está simbolizado por una fuente"

¹⁷ Es decir, vendedora que circula por los vagones del Metro.

palabras de una niña: la voz de la infancia –que suele ser desestimada– la encargada de extraer de la memoria a los personajes de la historia de México:

Es curioso, desde este punto de vista, cómo siempre los varones han tenido cierto sentido de los pactos entre varones, siempre han establecido cierta relación de reciprocidad. Si más varones van a la guerra, esto luego se traduce políticamente; en cambio, con las mujeres ocurren cosas curiosas: aparte de ser crías para todo o secretarias para todo u obreras de fábricas para todo, podremos ser también guerrilleras para todo. Entramos y salimos de las escenas sin que haya registro, sin pedir ni que se nos dé nada a cambio. Las mujeres han participado en guerras de liberación nacional, han formado parte de guerrillas, han sido partisanas sin que exista un registro histórico de ello. (Amorós; 1998:7)

El subterráneo capitalino se compone, además de los trenes, por andenes, pasillos intrincados y comercios, pero “por cuestiones de seguridad no pueden hacer eventos culturales en los andenes, los vagones, porque pones en riesgo muchas cosas dentro de la dinámica de la gente” (Bello; 2018). Es decir, la artista realiza una acción fortuita en un espacio reservado para el tránsito de los usuarios– aunque *de facto* transacciones comerciales y actuaciones diversas se llevan a cabo en los furgones. Una vez dentro del tren, la artista dice: “Como una oferta, una promoción de la historia, le traigo a un insurgente,” parodiando a los merolicos, mientras reparte las monografías entre los usuarios. Cuando éstos responden con “no gracias”, al pensar que se trata de otra venta, ella replica: “la independencia no se vende” o “la independencia ya la pagaron”. Existe una parodia del comercio informal y se evidencia que los usuarios conocen un guión preestablecido, en el cual su respuesta negativa es automática. La artista rompe la cotidianidad del transporte con sus contestaciones, manifestando que las emancipaciones tienen un precio: “¿De verdad la independencia es gratis? Está la independencia económica, que esa no es gratis. Están otros tipos de independencia que tampoco son gratis, pero alguien más ya hizo la chamba para que tú tengas esa independencia” (Bello; 2018).

El paso de Bello hacia el subsuelo liga ambas ciudades: la que se encuentra en la superficie y aquella que se conforma por el Metro. Como *flâneuse*, ella enlaza los territorios urbanos e increpa a habitantes de uno y otro la poca importancia que dan a la historia patria. Al igual que la protagonista de *El huésped*, hace una transición hacia el subterráneo para camuflarse con las identidades que ahí se encuentran. A diferencia de la primera, la artista no guarda silencio, sino que evoca las voces que forman parte de la cotidianidad del transporte. Vale la pena mencionar que *Glorieta de los Insurgentes* es el segundo *performance* que Bello realiza para *Por debajo/ acciones*. La primera pieza lleva como nombre *Garantisado* [sic] y se llevó a cabo el 7 de mayo del mismo año en la estación “Chabacano, en la parte de abajo que es para entrar a la línea café. Tenía que ver con la ley del trabajo” (Bello: 2018) . En este *performance*, la artista lleva la Ley Federal del Trabajo, sella las hojas con la leyenda “garantisado”, escrita con falta ortográfica y realiza una lectura en voz alta de dicha ley mientras la deshoja y entrega las páginas a los transeúntes. El objetivo es “a la gente regalarle sus garantías laborales con esta falta de ortografía, con esta falsa garantía” (2018)

Glorieta de los Insurgentes, en la segunda faceta del proyecto, plantea una dinámica particular dentro del Metro porque dentro del vagón los pasajeros están cautivos hasta su destino, a diferencia de los transeúntes con los que existe interacción en *Garantisado* y la primera parte del *performance*, donde la artista marca las duraciones de los lapsos cíclicos con el andar. Existe un vínculo somático entre la artista y los tiempos en los que funciona el transporte, ya que la acción se construye con la temporalidad y ritmo esbozados por el espacio urbano subterráneo: "Yo tengo muy buen *timing* con las estaciones. Sientes la desaceleración del Metro, entonces

sabes justo cuando va a llegar [...] le da otro ritmo a lo que estás haciendo porque tiene que ser el ritmo del Metro“ (Bello: 2018).

En la parte exterior del *performance* hay una repetición periódica del camino andado que activa la memoria histórica, planteando un ejercicio de memoria colectivo: "Sí veía que se quedaban leyendo la vida de estas personas [...] a todos nos gustan las historias heroicas. Por eso nos gustan los superhéroes" (Bello; 2018). Por otro lado, dentro del Metro, la artista obedece a las pautas del transporte y cambia por completo de audiencia al pasar de un furgón a otro. En otras palabras, se atiene al trayecto del tren por la línea rosa –la primera de este transporte–, que tiene una longitud de más de 18 kilómetros, realizando así un recorrido por gran parte de la ciudad. Aunque la acción artística haya comenzado y terminado en la estación Insurgentes, el espacio de la superficie varía dramáticamente, trasladando así, simbólicamente, el emblema de la estación, la campana de Dolores. Sumado a lo anterior, su tránsito es como el de la Llorona, quien acapara con su andar todo el territorio de la Ciudad de México.

El tercer componente del *performance* que analizo en esta investigación es la indumentaria. Bello se suscribe a la tradición artística de Melquiades Herrera, precursor del arte *performance* en México y “coleccionista apasionado de objetos de consumo. Desde una visión materialista que trastoca las jerarquías de la alta cultura, reconoció en ellos la evidencia de una «lucha de clases» entre diversos regímenes visuales y económicos” (Artishock; 2018). La artista realiza la acción vestida con el uniforme de una secundaria pública, peinada con dos colas de caballo y usando zapatos infantiles. En la primera parte de la acción, tiene un collar “que ella compró cuando era pequeña, pero que le daba pena usar” (Bello;2018), realizando así un guiño a su historia de vida y un desdoblamiento entre lo personal y la acción artística. Lleva con ella, para guardar

las monografías, una lonchera de las *Chicas Superpoderosas*, complementando así la vestimenta infantil.

Bello realiza un desdoblamiento al vestirse de niña, ya que transforma la noción de su propio cuerpo. Asimismo, la selección de la indumentaria y el hecho de que la pieza se lleva a cabo en una fecha periférica el día del maestro revelan una crítica a la educación oficial. A ningún observador, en particular del Metro, parece sorprender que una niña en edad escolar se encuentre trabajando, quizá porque México es un país con un problema serio de explotación infantil y el panorama cotidiano de la capital está saturado de imágenes de niños laborando en las calles. En este sentido, Bello se incorpora a la cotidianidad de la Ciudad de México al mimetizar una infancia precaria.

La fragilidad infantil que establece el uso del uniforme contrasta con la lonchera de las *Chicas Superpoderosas*, caricatura que establece una infancia femenina empoderada, además de ser símbolo del consumo de mercancía estadounidense. Este artefacto resulta también un eco de la influencia de Melquiades Herrera en la artista:

[...] la producción de Herrera se figura como el despliegue fragmentario de un “teorema cultural”, armado de proposiciones artísticas e inscripciones estéticas. Las “inscripciones estéticas” son aquellas que exceden el campo del arte (como la matemática, la física, la cultura de masas y la cultura popular). (Artishock; 2018)

Bello plantea una inscripción estética a partir de la cultura popular estadounidense establecida en la Ciudad de México, que ha crecido en relevancia desde mediados del siglo pasado a pesar de que en la primera década del siglo XXI se acentuaron los estragos del tratado del libre comercio, por el cual el campo mexicano y los productos nacionales se han debilitado. Las *Chicas Superpoderosas*, dentro de la acción artística, señalan que el consumo de lo extranjero llega hasta los productos culturales. La imagen de las niñas evoca una transformación del héroe, aquel que salva

las vidas de su comunidad, no obstante, no se trata de héroes nacionales como los que Bello anuncia –también para consumo– en el *performance*, sino importados. La palabra lonchera es, en sí misma, la creación de un préstamo lingüístico, que se forma a partir *lunch*, almuerzo en inglés.

Las *Chicas Superpoderosas* tiene el título original en inglés *Powerpuff girls* y estuvo al aire entre los años 1998 y 2005. En ambas lenguas, se hace referencia a un empoderamiento femenino, aunque en español remite directamente a los superhéroes. La caricatura trata sobre tres niñas de nivel preescolar que luchan contra villanos en su ciudad. Joy Van Fuqua (2003) sitúa el éxito de este programa en un contexto en el cual el *girl power* (poder de las niñas) cobra notoriedad para el consumo cultural, en particular en Estados Unidos: “The Powerpuff Girls engage a series of relationships between power and puff, the home and the laboratory, science and nature, text and context. [...] is one of the few such television texts that was not originally conceived in relation to its merchandising possibilities”¹⁸ (206). Las animaciones, cuyos grandes ojos fueron concebidos como un homenaje a la pintora Margaret Keane, no nacen formando parte de un círculo de consumo, pero se integran a él. Muestran un poder femenino creado de forma sintética y se integran a la cadena de producción a través de artículos dirigidos en particular a la niñas:

Cartoon Network may boast of the gender-bending attributes of its pint-sized super-heroines in terms of viewing audience, but when it comes to consuming the commodity intertexts, this activity is explicitly gendered as female; the merchandise intertexts unequivocally construct young girls as the ideal consumers. In this way, the intertexts re-frame the girl-power message

¹⁸ “*Las Chicas Superpoderosas* trata de series de relaciones entre el poder y lo *puff* [palabra que hace alusión a un moño], el hogar y el laboratorio, ciencia y naturaleza, texto y contexto [...] es uno de los pocos textos televisivos que no fue originalmente concebido en relación con sus posibilidades de crear mercancía” (206)

of the primary text in such a way as to equate consumerism with empowerment. (206)¹⁹

Katnira Bello deja de ser una niña desprotegida y se convierte en la encarnación local de una chica superpoderosa, como la antes mencionada Llorona chicana, cuya misión es contrastar el consumo de la cultura popular con la adquisición de conocimiento histórico y educar –no ser educada, como el uniforme podría hacer pensar– a la ciudadanía. Los cromos de los héroes patrios están guardados en la lonchera, artículo escolar por excelencia, cuya función original es transportar alimentos para ser consumidos en un tiempo de recreo. Bello disloca semánticamente el uso del objeto al posicionar las monografías como aquello que debería ser devorado cuando la caja del almuerzo se abre. Mientras ésta permanezca cerrada, sólo será observable el primer nivel de representación, el del ícono estadounidense que salva al mundo. Una vez abierta, es una caja de Pandora que se desdobra y permite salir las imágenes y vidas de los protagonistas de la historia mexicana en una petición de conmemorar, es decir, recordar los eventos angulares de la memoria nacional: "Los hechos históricos se deben conmemorar porque la conmemoración es más reflexiva" (Bello 2018).

Glorieta de los Insurgentes hace uso del consumo de las imágenes culturales para criticar el conocimiento de las *Chicas Superpoderosas* y la ignorancia sobre las vidas de los héroes independentistas. Una vez en el subterráneo, la artista continúa hilando la cultura popular, cuando a la vestimenta elegida, se le suma la voz de una comerciante ambulante del Metro. En este sentido, al igual que Nettel con el personaje

¹⁹ *Cartoon Network* puede presumir de los atributos de flexión de género de sus súper heroínas de tamaño medio en términos de audiencia, pero cuando se trata de consumir los intertextos de los productos básicos, esta actividad está explícitamente clasificada como femenina; los intertextos de las mercancías construyen inequívocamente a las jóvenes como las consumidoras ideales. De esta manera, los intertextos vuelven a encuadrar el mensaje de poder femenino del texto primario de manera tal de equiparar el consumismo con el empoderamiento

de El Cacho, Bello plasma en la representación de la Ciudad de México la existencia de personas estereotípicas que habitan en el subterráneo:

De traerte una promoción. De hecho, tiene que ver con este rollo de Melquiades Herrera, del merolico, como por un momento a colgarte de estos personajes, del que vende, del que trae, del que te enseña. [...] era empezar con lo mismo, que es como si te fueran a vender algo, pero es "le traigo como oferta de promoción de la historia a un Insurgente", pero jamás es cuánto cuesta y te lo regalo". Plantea a la historia como un objeto novedoso. "Lo que me gusta es ir cambiando la lectura del otro, lo que está esperando pero va para otro lado y al final no te estoy vendiendo nada. (Bello; 2018) Es un tema de la literatura mexicana. Azuela, la luciérnaga. Hay varios pregones. Es uno de los imaginarios.

La *flânerie* planteada en el *performance* comienza en la Glorieta de los Insurgentes, que como mencioné anteriormente, es símbolo de alteridad en la capital mexicana y "la sala de estar de una ciudad que se caracteriza por su falta de puntos de encuentro. Es el sofá, el café, la lonchería a cielo abierto, la dura decisión de subirse al Metro o dirigirse, sin más, al cercano Hotel Castro" (Mauleón; 2011). En suma, el *performance* en el que Katnira Bello recorre la glorieta la suscribe y relaciona con un sector de la población que hace de la rotonda un hogar para desplegar diversas filiaciones.

El acto *flâneuse* cumple con un objetivo específico en el espacio de la glorieta, puesto que el andar cíclico activa en la memoria el repique escuchado en Dolores. Con cada nueva vuelta, la artista se encuentra con distintos peatones, pero también convergen personas que conforman parte del orden comercial de la glorieta de forma cotidiana y que son reconocibles para los transeúntes, como el lustrador de zapatos, quien, de acuerdo con la artista, se enfocó en "coleccionar" todas las monografías.

La Glorieta es un símbolo de la capital mexicana, donde a través de los años se han encontrado una multiplicidad de culturas urbanas. Desde la década de los 60 y por su proximidad con la Zona Rosa, ha sido lugar de encuentro de comunidades

LGBTQTIA+, así como de juventudes que han encontrado en ella un territorio para explorar y convivir. Cuauhtémoc Medina (2012) analiza, entre otros sitios urbanos, la Glorieta de los Insurgentes representada en la película *Total Recall* (1990), filme dirigido por Paul Verhoeven que tiene como escenario principal la Ciudad de México y donde se representa un futuro distópico. Para Medina, la glorieta es la suma de las tres etapas sobre las cuales el Estado ha construido un discurso nacionalista, pues en ella se suman lo prehispánico, colonial y moderno:

Llamar «emblemáticos» a los edificios que aparecen en *Total Recall* resulta irónicamente apropiado. Aunque en el film esto sea un tanto invisible, la glorieta de Insurgentes contiene todo un programa iconográfico, en gran medida porque fue la estación designada para las ceremonias de inauguración del tren metropolitano en 1969. En otras palabras, es un edificio que se pensó para servir de telón de fondo a una epifanía presidencial. (108)

Medina considera que la forma circular refiere a la visión utópica que nació en la modernidad y que, al mismo tiempo, contiene dentro de sí otras etapas históricas al ser una construcción revestida con iconografía maya mientras que el círculo exterior posee motivos coloniales (109).

La memoria activada con el *performance* de Bello se remonta a la noche en que, de acuerdo con la historia oficial, el cura Miguel Hidalgo llamó a una lucha armada, aunque el uso de los cromos direcciona los recuerdos –de todo aquel que haya cursado la primaria en México– hacia la infancia. Adicionalmente, la acción evidencia una paradoja ineludible de este espacio ciudadano: si bien es un nodo funcional urbano por ser la entrada al Metro, es también un monumento para aquellas personas que se revolucionaron con ideales de la ilustración. El contrasentido radica en que la rotonda en sí misma activa la historia de la Independencia mexicana en la memoria de los transeúntes al ser una huella urbana que enaltece el concepto de *héroes patrios*, pero ésta también remite a la época de su inauguración, que se llevó a cabo tan sólo un año

después de que, haciendo eco del mayo francés, los estudiantes mexicanos –a quienes se unieron diferentes sectores sociales, como los obreros– se levantaron para exigir un cambio democrático y la destitución del autoritarismo en México. En otras palabras, la glorieta es un símbolo del «tiempo de la igualdad» que también fue destruido por el «tiempo de los estrategas». Es por demás conocida la culminación de este movimiento el 2 de octubre de 1968, por lo que transitar por la explanada evoca a las figuras independentistas mientras borra de la historia nacional a los universitarios masacrados en la Plaza de las Tres Culturas poniendo en tensión la memoria urbana y la concepción que se tiene del Estado, que en una primera instancia celebra la rebelión y en una última, la suprime:

Gustavo Díaz Ordaz, acompañado por los directores de la entonces todopoderosa ICA (Ingenieros Civiles Asociados), abordó un vagón que lo condujo entre reflectores de la televisión y flashes de la prensa desde el metro Insurgentes hasta Zaragoza. Para ese ritual de inauguración y develamiento de placa donde se exhibe en México la relación del poder y la obra pública, el régimen escogió la estación que por su arquitectura reflejaba la obsesión de compendio histórico de la cultura oficial priísta. Pues esta estación es, también, a su modo, una «Plaza de las tres culturas». (Medina; 2012: 108)

Es tan fuerte el recuerdo de la matanza al transitar por la Glorieta de los insurgentes que en el 2018, cuando se conmemoraron los 50 años de los eventos del 2 de octubre de 1968, el gobierno decidió retirar las placas que hacen referencia al ex presidente Díaz Ordaz, por lo que el andar de Bello realizado en 2004 cobra una significancia particular a la luz de estos hechos: pareciera que el reclamo de Cihuacóatl transformada ha sido escuchado y que los pasos activaron en la ciudadanía no sólo la memoria de los independentistas sino la de las personas que perdieron la vida en la Plaza de las Tres Culturas.

En conclusión, el arte *performance* en México se inscribe a una tradición que se puede trazar a inicios del siglo XX en Europa, no obstante, adquiere particularidades en

el contexto mexicano a partir de las cuales artistas como Katnira Bello desarrollan piezas de arte no-objetual. *Glorieta de los Insurgentes* es una acción que incorpora a la Ciudad de México como principal escenario, desdoblándola como un territorio que se extiende a través de estratos verticales. El andar de la artista hacia el mundo subterráneo pone de manifiesto otra ciudad que existe en los intrincados caminos del Metro. En ambos escenarios urbanos, la acción se vincula con la ciudadanía en un nivel territorial e ideológico. La primera parte del *performance* marca los pasos de la artista alrededor de la rotonda-monumento uniendo hitos históricos, como el movimiento independentista y la matanza de Tlatelolco, al mismo tiempo que evoca las vidas de los héroes patrios. Además, Bello apunta hacia el consumo de la cultura popular que se ha invadido de iconografía estadounidense y que es un referente más conocido que el de la propia historia nacional. El análisis de estos elementos sugiere que el *performance* es una expresión artística que –aunque efímera– establece vínculos profundos con el espacio urbano. *Glorieta de los Insurgentes* registra la recuperación de una memoria histórica a través del uso de símbolos visuales, auditivos e identitarios implantados en la Ciudad de México.

Katnira Bello recupera el andar como un método para recordar a los héroes de la Independencia, para recordar a los íconos y traer sus recuerdos desde la muerte. En la primera parte del *performance*, a través de la voz, ella invoca el recuerdo de estos personajes y lo asienta con los pasos repetitivos alrededor de la glorieta. Este acto *flâneuse* continúa incluso cuando se dirige hacia el Metro, un lugar donde se podría perder la agencia de la individualidad, pero en esta pieza, la artista logra conservar el poder adquirido en la superficie y trasladarlo a las entrañas de la ciudad. Bello desdobra la identidad femenina a partir de la personificación de una niña que pasea sola

ejerciendo el derecho a alzar la voz en la Ciudad de México. En este sentido, aclaro que se diferencia de la *flâneuse* de Nettel, quien al verter su vida a las entrañas de la capital, se despoja de toda identidad para ceder ante la ceguera y La Cosa.

4.7. Conclusiones: andares y desdoblamientos

Propongo a lo largo de este capítulo sumar a la lectura de las representaciones de la Ciudad de México la noción de desdoblamiento para comprender las identidades que se desprenden de la urbe. La capital mexicana es un territorio que se ha construido con los escombros creados a partir de invasiones, guerras y desastres naturales: tal como el barco de Teseo, sería imposible hablar de una ciudad original, ya que sobre ella se han inscrito innumerables transformaciones.

La primera década del siglo XXI, época que ocupa las representaciones que analicé a lo largo de este apartado, es consecuencia de los desdoblamientos físicos e identitarios que forjan la ciudad a través de la historia. Es una urbe en constante tensión entre ideales conservadores –que prevalecen en el resto de los estados– y progresistas –logrados a partir de una incansable lucha por derechos de minorías y mujeres. Estos años comenzaron con un parteaguas en la historia de México, con la victoria del candidato panista a la presidencia, Vicente Fox, lo cual provocó un vaivén de reacciones y esperanzas con respecto a un futuro sin el partido que había gobernado durante setenta años. En particular, la capital vivió esta tensión al concentrarse en ésta los poderes del ejecutivo y del jefe de gobierno, Andrés Manuel López Obrador, quien, como representante de la izquierda, adquirió cada vez más popularidad.

Ambas obras remiten a esta tensión de poderes al establecer protestas que cuestionan, por un lado, la democracia del país y, por otro, la memoria colectiva que debe conocer la historia para lograr un verdadero cambio social. La novela de Nettel y el *performance* de Bello representan a una Ciudad de México que se desdobra desde y hacia sus propias entrañas. Ambos discursos sitúan como fondo de la representación la

figura infantil cuestionada: en la novela, a partir de su paso hacia la edad adulta y en la pieza de Bello, la inversión del poder del conocimiento, al ser una niña la que se encuentra educando a los adultos a su alrededor.

En ambas piezas, las mujeres, al apropiarse del espacio público, vuelven hacia lo subterráneo. Después de un breve recorrido por la evolución de la Llorona como una figura mítica constante en la Ciudad de México, establecí las constantes que rodean su fantasmagórica presencia: el camino bifurcado, el andar, la noche, el blanco, la muerte, el agua, los lamentos y la traición. La primera *flâneuse* mítica de la Ciudad de México hace eco en el *corpus* estudiado a lo largo de este capítulo: *El huésped* y *Glorieta de los Insurgentes* son representaciones que se detonan a partir del andar.

Las obras analizadas durante este apartado representan existencias sórdidas y un mutismo que rodea todo aquello que se relacione con el qué hacer de las mujeres. Por ello, la imagen de Cihuacóatl resulta acertada para el análisis de este capítulo porque es un mito popular que trasciende hasta formar un estandarte de movimientos como el feminista chicano, lo cual no resulta azaroso.

La posesión de la metrópolis, tiene diferentes perspectivas que encuentran eco en *El huésped* de Guadalupe Nettel y *Glorieta de los Insurgentes* de Katnira Bello. Ambas establecen paradigmas de la mujer que se desdobra identitariamente, tal como lo hace Cihuacóatl a través de la modificación de su mito, y ejemplifican dos formas de ejercer la *flânerie* en la ciudad.

5. CONCLUSIONES GENERALES: UNA INVITACIÓN

Es incuestionable que las ciudades han sido, a través de la historia, espacios primordialmente masculinos. ¿Cómo podemos pasar del *flâneur* parisino descrito por Benjamin a una *flâneuse* que recorra el espacio urbano con la misma seguridad y sentido de pertenencia que Cihuacóatl? Conuerdo con Lauren Elkin (2016), autora referenciada en esta investigación: apropiarnos con las plantas de los pies del espacio urbano es un acto valiente y revolucionario, y una forma de ejercer este derecho es a través de la lectura y elaboración de representaciones.

Dicho acto revolucionario comienza desde la mítica fundación de la ciudad y el desmembramiento de Coyolxauhqui, quien planeó una rebelión contra el astro solar y como consecuencia, fue lanzada del cerro de Coatepec. La Ciudad de México es un texto sobre el cual se han marcado los pasos de las mujeres artistas y escritoras, por lo que a través de sus obras, establecí un análisis comparativo y propuse una genealogía ligada a las principales deidades femeninas mexicanas, además de la deidad lunar: la Virgen María, Malinche y Cihuacóatl. Lo anterior es una propuesta para modificar la mirada lectora desde los estudios feministas comparatistas dado que las representaciones injieren sobre las individualidades de las mujeres que habitan la Ciudad de México

No me parece coincidencia que nuestra ciudad se encuentre fundada sobre un lago, símbolo lunar, ni que el nopal mítico que señaló la fundación de nuestra nación haya germinado del corazón de Copil. Nuestra metrópolis –ciudad madre–, que está en

el ombligo de la luna, según algunas interpretaciones del nombre, está tan fragmentada como aquélla que yo considero una de sus diosas madre, Coyolxauhqui. Sobre ella están las miradas que le dan una lectura alterna al espacio urbano: las de las mujeres, quienes como la diosa se revelan cada día con el simple hecho de salir de su hogar y reclamar un lugar en la ciudad.

La selección de las deidades sobre las cuales se construye esta investigación no es azarosa. Se trata de diosas madres cuya figuración ha prevalecido como una constante en la historia de la Ciudad de México a pesar del dominio patriarcal de los dioses solares: Huitzilopochtli y Jesús. La lectura de la ciudad, entonces, es totalmente nueva al considerarse a la luz de las mitologías y representaciones femeninas.

Coyolxauhqui hizo suya la ciudad a pesar de haber sido asesinada, Malinche y Guadalupe trazan cuestiones opuestas de lo que significa la maternidad y el ejercicio de la feminidad y, finalmente, Cihuacóatl –caleidoscopio de todas las figuraciones anteriores– se apropia del espacio urbano mediante la voz aterradora. Para mí, ellas son las diosas que dan luz a la Ciudad de México, espacio urbano tan fragmentado y paradójico como ellas.

¿Qué miramos las hijas de estas diosas en nuestro andar por esta ciudad? Las mujeres que salimos a apropiarnos de este espacio urbano como Elkin lo propone, nos toparemos con elementos que quizá algunos varones nunca hayan mirado o hayan preferido ignorar, según sea el caso. En primera instancia, notaremos que las calles rara vez llevan nombres femeninos. Por supuesto, tenemos a las comodines de cada

día, Frida, Sor Juana y la corregidora, Doña Josefa, pero las calles nombradas en honor a varones serán lo que veremos más al andar por el asfalto.

Si continuamos nuestro caminar, nos toparemos con monumentos, estatuas que recuerdan a los héroes y de nuevo, poquísimas mujeres. En la Ciudad de México, nos encontraremos con la Diana y nuestro Ángel. Sin embargo, a pesar de los senos expuestos, estas no son mujeres, sino alegorías, una diosa romana de la caza y la otra una victoria alada: la representación importa para configurar una ciudad donde se considere la existencia de del andar, la creación y la lectura femenina.

Esta tesis, como toda investigación con perspectiva feminista, toma en cuenta la multiplicidad de visiones que construyen las representaciones, incluyendo la mía, a partir de la cual entablo una relación entre las deidades femeninas con la Ciudad de México –los mitos que construyen el espacio urbano– y la forma en la que se trazan a través de los textos y expresiones artísticas. En este sentido, Coyolxauhqui, diosa lunar a partir de quien se pueden ligar el resto de las deidades femeninas, es una figura primigenia que brinda el inicio de una genealogía de lo que significa ser mujer en la Ciudad de México.

Las obras del *corpus* son piezas que suman riqueza a la visión femenina con la cual se vive la Ciudad de México y la importancia de esta investigación radica en que la construcción de la urbe suele posicionarse desde una mirada masculina, pero las mujeres conforman el espacio y las obras artísticas y literarias son una muestra de cómo se desarrolla la *flâneuse*.

Pretendo, con esta investigación, arrojar luz sobre la fortaleza de la mujeres creadoras mexicanas y espero lograrlo sin el guiño de condescendencia que se ha criticado a estudios feministas en el pasado. Tal como la ciudad que habito, me parece que estas autoras logran tejer dentro de sus representaciones signos complejos que no deben ser leídos como bidimensionales, sino que alcanzan profundidades sin las cuales un análisis comparativo sería imposible. Así como la Ciudad de México crece con la *città diffusa*, espero que este trabajo contribuya a la expansión de la lectura de los textos artísticos y literarios elaborados por mexicanas.

La ruptura de paradigmas expuesta a lo largo de esta tesis se elabora entre la década de 1980 y la primera del siglo XXI: *Pánico o peligro* (1983) de María Luisa Puga, *Antes* (1989) de Carmen Boullosa, *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza, *El huésped* (2006) de Guadalupe Nettel, imágenes selectas de *Los velos transparentes, las transparencias veladas* (1988) de Yolanda Andrade y de *Plaza de la Soledad* (2006) de Maya Goded, a las cuales se suman *Patriotismo y Revolución* (1986) de Mónica Mayer y *Glorieta de los Insurgentes* (2004) de Katnira Bello.

No es mi intención posicionar dentro del canon a las artistas y escritoras que forman parte de esta investigación, ya que éstas ya son creadoras galardonadas y reconocidas. Lo que sí planteo, es una invitación a cambiar la forma en la que leemos la ciudad y sólo mediante la visión de las otredades es posible comprenderla como el fenómeno urbano tan complejo que es. Las artistas y escritoras posicionan en el centro ideológico de la ciudad –a través de la representación– identidades femeninas, aunque no todas ellas tengan *a priori* una intención feminista. Dicho lo cual, estas obras

configuran parte del archivo urbano que se asienta en la memoria de lectores y habitantes.

Será motivo para futuras investigaciones hablar de las diferentes artistas y escritoras que hacen suyo el espacio ciudadano a través de la representación, ya que considero que ésta es una breve exposición de representaciones femeninas que cuestionan el poder y el orden patriarcal de la urbe, modificando la lectura de la Ciudad de México. Esta mirada suele ser lanzada a la periferia por considerarse peligrosa, sin embargo, pretendo invertir esta perspectiva al hacer una invitación a que la mirada lectora presente especial atención en dichas figuraciones, considerando que para comprender a la Ciudad de México es fundamental tomar en cuenta a las creadoras de sus representaciones, lectoras y habitantes como hijas de las diosas madre.

BIBLIOGRAFÍA

1. Acha, Juan. *Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina* en Primer Coloquio Latinoamericano Sobre Arte No Objetual. Museo de Arte Moderno de Medellín, 1981. P. 75-88
2. Acosta, Anasella. "Yolanda Andrade Y El Color De Su Interior." *Cuartoscuro*. Agencia De Fotografía y Editora , 9 Julio 2011. Web. 31 Mar. 2016. <<http://cuartoscuro.com.mx/2011/07/yolanda-andrade-y-el-color-de-su-interior/>>.
3. Agustín, José. *Tragicomedia 1 / La Vida De México De 1940 a 1970*. Mexico: Debolsillo , 2013.
4. Agustín, José. *Tragicomedia 3 / La Vida De México De 1982 a 1994*. Mexico: Debolsillo , 2013.
5. Alcázar, Josefina. "Mujeres, cuerpo y performance en América Latina. *Estudios sobre Sexualidad en América Latina* , 2008 331-350.
6. Alcázar, Josefina. *Performance: un arte del yo*. Siglo XXI, 2013
7. Alicino, Laura . "Santa en Nadie me verá llorar: intertextualidad y subversión paródica". *Graffyllia*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. *Año 12 Número 18* enero-junio, 2014. 96-110
8. Amorós, Celia, "Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de 'lo masculino' y 'lo femenino'", en Amorós, Celia, *Feminismo, igualdad y diferencia*, México, UNAM, PUEG, 1994, pp. 23-52.
9. Andrade, Yolanda, y Carlos Monsiváis. *Los velos transparentes: las transparencias veladas*. México: Instituto de Cultura de Tabasco, Gobierno del Estado de Tabasco, 1988.
10. Anzaldúa, Gloria. "Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan." en Chandra Talpade Mohanty , et al. *Otras inapropiables: Feminismos desde las fronteras*. Madrid: Traficantes de sueños, 2004. p. 71-80
11. Anzaldúa, Gloria. "Let Us Be the Healing Of the Wound: The Coyolxauhqui Imperative– la sombra y el sueño" en Claire Joysmith y Clara Lomas [Editora] *One Wound for Another: Una herida por otra. Testimonios de Latin@s in the US. through Cyberspace (11 de septiembre-11 de marzo 2002)*. Ciudad de México: UNAM-CISAN, 2005. p. 92-103
12. Armstrong, Nancy. "What Feminism did to Novel Studies" en Ellen Rooney [Editora]. *The Cambridge companion to feminist literary theory*. Cambridge University Press, 2006. p. 73-95
13. Artishock. "Melquiades Herrera, artista clave del arte-acción y pionero del performance en México" en *Artishock. Revista De Arte Contemporáneo*, 8 abril 2018, artishockrevista.com/2018/04/08/melquiades-herrera-muac-mexico/ [Consultado el 18 de junio de 2018]
14. Azoulay, Ariella. "What is a photograph? What is photography?." *Philosophy of Photography* 1.1, 2010. 9-13.
15. Azoulay, Ariella. *The Civil Contract*. New York: Zone Books, 2008.
16. Barrera Rodríguez, Raúl. "De Tenochtitlan a la Ciudad de México del Siglo XIX" en *Revista Arqueología Mexicana, Edición Especial*. N. 79 (abril) *Editorial Raíces, Mexico* [Digital], 2018
17. Barthes, Roland. "Semiología y urbanismo" en *La aventura semiológica*. Trad. Ramón Alcalde. Barcelona: Paidós, 1993.
18. Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura: seguido de Nuevos ensayos críticos*. Trad. Carlos Pujol. Buenos Aires: Seix Barral, 2003
19. Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Trad. Joaquim Sala Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1989.
20. Bartra, Roger. "A la chingada" en *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. Ciudad de México: Gijalbo, 1989. 171-185
21. Béliand, Nadine, and Lucrecia Orensanz. "La Muerte En La Ciudad De México En El Siglo XVIII." *Historia Mexicana*, vol. 57, no. 1, 2007, pp. 5–52. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/25139765.
22. Bello, Katnira, Et. Al. *Por debajo/ acciones*. Ciudad de México: Función Variable, 2004.
23. Bender, Thomas: "Reflections on the Culture of Urban Modernity" Ed. Çınar, Alev y Thomas Bender. *Urban Imaginaries. Locating the Modern City*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
24. Benjamin, Walter. Ed. Hannah Arendt *Illuminations* [Traducción por Harry Zohn]: Nueva York: Random House, Inc, 1969
25. Benjamin, Walter. *Charles Beaudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. London: Verso Classics, 1983.
26. Blanco, José Joaquín. "Metro Insurgente" Ed. Rubén Gallo. *México D.F: Lecturas para paseantes*. Madrid: Turner, 2005. 137-145
27. Borges, Jorge Luis, "Del rigor en la ciencia" en *El hacedor*. Alianza Editorial, S.A., 1998
28. Boulosa, Carmen. *Antes*. Punto de lectura. México: Santillana, 2012.
29. Briseño Senosiain, Lillian . "La Moral En Acción Teoría y Práctica Durante El Porfiriato." *Historia Mexicana*, vol. 55, no. 2, 2005. pp. 419–460
30. Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso, 2002.
31. Burkert, Walter. *Greek Religion: Archaic and Classical*. Trad. John Raffan. Oxford: Blackwell Publishing, 1985.
32. Bustamante, Maris. "Non-objective arts in Mexico 1963–83" en Coco Fusco *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*. Routledge, 2005.

33. Butler, Judith. "Tortures and the Ethics of Photography: Thinking with Sontag" en *Frames of war. When is Life Grievable*. Londres: Verso, 2009
34. Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1999
35. Camacho, Bibiana. *Tras las huellas de mi olvido*. México: Almadía, 2010.
36. Careri, Francesco. *El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
37. Castañón, Adolfo. "Cuatro Libros De María Luisa Puga." *Literal Magazine*. N.p., 17 de abril de 2016. <<http://literalmagazine.com/local-del-mundo/>>. [Consultada el 19 Sept. 2016]
38. Castellanos, Alejandro. "El espacio y el espejo: fotografiar la Ciudad de México" en Canclini, Néstor García, Alejandro Castellanos, Ana Rosas Mantecón y Nacho López. *La Ciudad De Los Viajeros: Travesías E Imaginarios Urbanos México, 1940-2000*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
39. Castellanos, Rosario. *Juicios sumarios: Ensayos sobre literatura, I*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018. [Libro electrónico]
40. Castillo Berthier Héctor F. . "El Mercado De La Merced Antes Del Cambio." *Revista Mexicana De Sociología*, vol. 45, no. 3, 1983, pp. 857–875.
41. Celorio, Gonzalo. *México, ciudad de papel*. Tusquets Editores, 1996. [Libro electrónico]
42. Conde, Patricia. "Ficha biográfica" en el portal de la galería *Patricia Conde*, 2019. <http://pcg.photo/detalle_artista/index/31> [consultada el 31 de enero de 2019]
43. Conde, Rosina. "Yolanda Andrade y su melodrama barroco" en *Terceras jornadas de antropología visual*. <<http://www.antropologiavisual.com.mx/es/exposiciones/60-expo-demo-1.html?start=2>>, 2007 [Consultado el 10 de agosto de 2016].
44. Coordinación Nacional de Literatura CNL (INBA). "Guadalupe Nettel" en *Enciclopedia de la Literatura en México*, 2013. <<http://www.elem.mx/autor/datos/3962>> [Consultado el 5 de febrero de 2019]
45. Cordero, Karen e Inda Sáenz: "Introducción" en Karen Cordero e Inda Sáenz [compiladoras] *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana, 2007. 5-16
46. D'Agata, Anna Lucia. "The many lives of a ruin: history and metahistory of the Palace of Minos at Knossos" en Krzyszkowska, Olga. *Cretan Offerings. Studies in Honour of Peter Warren*, 2010. 57-69. [Consultado el 20 de mayo de 2015]
47. De Alba, Martha. "Mapas mentales de la Ciudad de México: una aproximación psicosocial al estudio de las representaciones espaciales." *Estudios demográficos y urbanos* (2004) 115-143.
48. Díaz Maldonado, Rodrigo. "Piedra del Sol" en *Ciudad Memoria/ Memory City*. Ed. Esther Acevedo, Luciano Matus, and María Luz Bravo. Madrid: Turner, 2014. 272-277
49. Driesse, M. H. N., y Annelys De. Vet, eds. *Atlas Subjetivo De México*. Ciudad de México: Last, 2011.
50. Dryden, Linda. "The modern gothic and literary doubles." Stevenson, Wilde and Wells (2003).
51. Eagleton, Mary. "Literary Representations of Women" en Gill Plain y Susan Sellers [Editoras] *A history of feminist literary criticism*. Cambridge University Press, 2007. p. 105-129
52. Echavarría, Roberto González. *Myth and archive: A theory of Latin American narrative*. Cambridge University Press, 2006.
53. Eco, Umberto. *De los espejos y otros ensayos*. Trad. Cárdenas Moyano. Barcelona: Debolsillo, 2012. [Libro electrónico]
54. Eco, Umberto. *The Book of Legendary Lands*. Trad. Alastair McEwen. Nueva York: Rizzoli, 2013.
55. Elkin, Lauren. *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*. London: Farrar, Straus and Giroux, 2016
56. Elzey, Wayne. "A Hill on a Land Surrounded by Water: An Aztec Story of Origin and Destiny." *History of Religions*, Vol. 31, No. 2, 1991, pp. 105–149. [Consultado el 22 de noviembre de 2016]
57. Escalante Gonzalbo, Pablo y Alcántara Gallegos, Alejandro. "La ciudad de México desde su fundación hasta la conquista española" Coord. Ariel Rodríguez Kuri. *Historia política de la Ciudad de México (Desde su fundación hasta el año 2000)*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2012.
58. Fletcher, Angus. "The Prophetic Moment an Essay on Spenser" Ed. Harold Bloom, Ed. Vol. Blake Hobby. *The Labyrinth: Bloom's Literary Themes*. Nueva York: Infobase Publishing, 2009. 1-13.
59. Foucault, Michael. *The Archaeology of Knowledge* [Traducción de Sheridan Smith]. Londres: Tavistock, 1972
60. Frazer, James George. *The Golden Bough*. The Floating Press, 2009 <www.thefloatingpress.com>
61. Fuentes, Marcela, Diana Taylor. *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica., 2011.
62. Gabara, Esther. "Fighting it Out: Being Naco in the Global Lucha Libre" *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 26, 2010. 278-301
63. Gallop, Jane. "The Pleasure of the Phototext". *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*. Ed. Geoffrey Batchen. Cambridge, MA: MIT, 2009. 47-56
64. García Krinsky, Emma Cecilia. *Mujeres detrás de la lente: 100 años de creación fotográfica en México 1910-2010*. México, D.F.: CONACULTA Dirección General de Publicaciones, 2012.

65. Garcia, Dorde Cuvardic. *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. Paris: Publibook, 2012.
66. Garramuño, Florencia. *Mundos En Común: Ensayos Sobre La Inespecificidad En El Arte*. Buenos Aires, Argentina: Fondo De Cultura Económica, 2015.
67. Gasiorowski, Dominika. "Bodies That Do Not Matter: Marginality In Maya Goded's Photographs Of Sex Workers In Mexico City." *Journal Of Latin American Cultural Studies* 4, 2015.
68. Glantz, Margo. "Las hijas de la Malinche." *Debate feminista* 6, 1992. 161-179.
69. Goded, Maya. "Biografía" en *Maya Goded*, 2016.< <http://mayagoded.net/site/bio/>> [Consultado el 5 de febrero de 2019]
70. Goded, Maya. *Plaza de la soledad*. España. Lunwerg Editores, 2006.
71. Goldberg, Roselle, Gregory Battock, and Robert Nickas. *The Art of Performance. A Critical Anthology*, 1984
72. González Torres, Yólotl y Juan Carlos Ruiz Guadalajara. *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*. México: Larousse, 2003.
73. González Torres , Yolotl . "La Prostitución En Las Sociedades Antiguas." *Estudios De Asia y Africa*, vol. 24, no. 3 (80), 1989. 398-414
74. González, Deena J. "Malinche Triangulated, Historically Speaking". en Rolando Romero. *Feminism, Nation and Myth: La Malinche*. Houston, Texas: Arte Publico Press, 2014. 6-12.
75. González, Imelda Ramírez. "El primer coloquio y muestra Latinoamericana de arte no-objetual y arte urbano y las vanguardias." *Agenda Cultural Alma Máter*. N. 148 Octubre. Universidad de Antioquia 2012. P. 147
76. Goodman, Robin Truth, ed. *Literature and the development of feminist theory*. Cambridge University Press, 2015.
77. Gottdiener, Mark, Leslie Budd, and Panu Lehtovuori. *Key concepts in urban studies*. Londres: Sage, 2015.
78. Guasch, Anna María. *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones AKAL, 2011.
79. Guzmán, Mario Orozco. "La estructura medeica de La Llorona." *Psikeba: Revista de Psicoanálisis y Estudios Culturales* 10 (2009): 3.
80. Hallam, Clifford. "The double as incomplete self: Toward a definition of Doppelgänger." *Fearful symmetry: Doubles and doubling in literature and film* (1981): 1-31.
81. Harding, Desmond: *Writing the City. Urban Visions and Literary Modernism*. Nueva York: Rutledge, 2003.
82. Harley, John Brian. "Deconstructing the map." *Cartographica: The international journal for geographic information and geovisualization* 26.2 (1989): 1-20.
83. Hind, Emily, Carmen Boulosa. "Carmen Boulosa." *Hispanamérica*, vol. 30, no. 90, 2001, pp. 49-60. JSTOR, <www.jstor.org/stable/20540327>. [consultado el 31 de enero de 2019]
84. Hobbes, Thomas. *The Elements of Law, Natural and Politic: Part I, Human Nature, Part II, De Corpore Politico; with Three Lives*. USA: Oxford University Press, 1999.
85. Hollis, Leo. *Cities are Good for You. The Genius of the Metropolis*. Nueva York: Bloomsbury Press, 2013.
86. Houston, University. "Cristina Rivera-Garza" en *Faculty and Staff*, 2019 <<http://www.uh.edu/class/spanish/faculty/rivera-garza-c/>> [Consultado el 5 de febrero de 2019]
87. Huyssen, Andreas. *Present pasts: Urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford University Press, 2003.
88. Ibarra, Jorge. "Llaman al Médico" Ed. Rubén Gallo. *México D.F.: Lecturas para paseantes*. Madrid: Turner, 2005.
89. Ingold, Tim. *Lines: A Brief History*. Reino Unido: Routledge, 2007.
90. Instituto Nacional de Bellas Artes. "Carmen Boulosa" en *Catálogo de escritores*, 2015 <<https://web.archive.org/web/20160304192000/http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/catalogo-bibliografico/indice-onomastico/366?showall=1>> [consultado el 31 de enero de 2019]
91. Iser, Wolfgang. *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. Estados Unidos: The Johns Hopkins University Press, 1993.
92. Kerényi, K., Corrado Bologna, Brigitte Kiemann y María Condor. *En el Laberinto*. Madrid: Ediciones Siruela, 2006. xv-xvii.
93. Kerényi, Karl. *En el laberinto*. Madrid: Siruela, 2006.
94. King, Anthony D. "Boundaries, Networks, and Cities" en Çinar, Alev y Thomas Bender [Editores]. *Urban Imaginaries. Locating the Modern City*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
95. Kirtley, Bacil F. "'La Llorona' and Related Themes." *Western Folklore*, vol. 19, no. 3, 1960, pp. 155-168.
96. Klinghoffer, Arthur J. *The Power of Projections: How Maps Reflect Global Politics and History*. Praeger. Estados Unidos: Praeger, 2006.
97. Lara, Irene. "Goddess of the Américas in the Decolonial Imaginary: Beyond the Virtuous Virgen/Pagan Puta Dichotomy." *Feminist Studies*, vol. 34, no. 1/2, 2008, pp. 99-127
98. Lee, Anthony W. "The winding labyrinths of nature": The Labyrinth and Providential Order in Tom Jones" Ed. Bloom, Harold, Ed. Vol. Blake Hobby. *The Labyrinth: Bloom's Literary Themes*. Nueva York: Infobase Publishing, 2009. xv-xvii.

99. Lefebvre, Henri e Ion Martínez Lorea. *La producción del espacio*. Trad. Emilio Martínez Gutiérrez. Madrid: Capitán Swing, 2013.
100. León Portilla, M. Garibay, A.M. Beltrán, A. Miguel León Portilla, ed. *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, DGSCA, Coordinación de Publicaciones Digitales, Ciudad Universitaria, 2003. <<http://www.biblioweb.dgsc.unam.mx/libros/vencidos>>
101. León Portilla, Miguel. "Ometeotl, el supremo dios dual, Tezcatlipoca, Dios Principal" en *Estudios de Cultura Náhuatl*. México, D.F. pp. 133-152, 1999
102. Leonardo, Isaura. "Tiempos del sismo: detrás del unísono el tiempo del capitalismo y la desigualdad" en *Horizontal*. Revista en línea <<https://horizontal.mx>> [Consultado el 23 de octubre de 2018]
103. Lindner, Christoph. *Imagining New York City: Literature, Urbanism, and the Visual Arts, 1890-1940*. Oxford University Press, 2015.
104. Linfield, Susie. *The cruel radiance: Photography and political violence*. United States of America: University of Chicago Press, 2011.
105. López Luján, Leonardo. "Tlalnamiquiliztli." *Ciudad Memoria/ Memory City*. Ed. Esther Acevedo, Luciano Matus, and María Luz Bravo. Madrid: Turner, 2014. 54-56.
106. López Luján, Leonardo. "El subsuelo del Centro Histórico de la Ciudad de México" en *Revista Arqueología Mexicana, Edición Especial*. N. 79 (abril) *Editorial Raíces, Mexico* [Digital], 2018
107. López Luján, Leonardo. "La piedra de la librería Porrúa y los orígenes de la arqueología mexicana" en *Arqueología mexicana*. Vol. VIII No. 76 (noviembre/diciembre), 2005. 18-19
108. López Rodríguez, Teresita. "La vainilla (Vanilla planifolia): perfume y sabor de México que conquistó al mundo: I: Historia de la vainilla." en *Desde el Herbario*. Centro de Investigación Científica de Yucatán, A.C., (16 de junio de 2016), 2016.< http://www.cicy.mx/sitios/desde_herbario/>
109. Lynch, Kevin. *The image of the city*. Vol. 11. MIT press, 1960.
110. Makolkin, Anna. "City-Icon in a Poetic Geography. Pushkin's Odessa" Ed. Preston, Peter: *Writing the City. Literature and the Urban Experience*. Londres: Routledge, 1994.
111. Martínez Lorea, Ion "Prólogo" en Lefebvre, Henri e Ion Martínez Lorea. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing, 2013: 31-52
112. Mauleón, Héctor de, "La Glorieta Del Deseo" en *Opinión El Universal*, 8 Sept. 2015, archivo.eluniversal.com.mx/editoriales/51457.html.
113. Mauleón, Héctor de. "El Día Que La Ciudad De México Desapareció." *Nexos*, 24 abril. 2015. <<http://www.nexos.com.mx/>>
114. Mauleón, Héctor de. *El derrumbe de los ídolos: crónicas de la Ciudad de México*. México, D.F.: Ediciones Cal y Arena, 2010.
115. Mayer, Mónica, *Entrevista personal* realizada por Orly Cortés el 6 de julio en la Ciudad de México, 2014
116. Mayer, Mónica, *Patriotismo y Revolución*. Técnica Mixta. 85 x147 cm. Colección de la artista, 1986
117. Mayer, Mónica: "La vida y arte como feminista" en Karen Cordero e Inda Sáenz, [compiladoras] ed. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana, 2007. p. 401-414
118. McClung, William Alexander. "Dialectics of Literary Cities." *Journal of Architectural Education* (1984-) 41.3 ,1988. 33-37.
119. McKelligan, Ma. Teresa; Treviño, Ana Helena y Bolos, Silvia. "Representación social de la Ciudad de México." *Andamios* n.1, 2004.145-160.
120. Medina. T., Cuauhtémoc. "Total recall: una teoría de la arquitectura mexicana monumental de finales de siglo." *Ciencias 105*, enero-junio, 2012. 102-111. [En línea]
121. Mejía Madrid, Fabrizio. *Hombre al agua*. Santillana: México, 2011. [Libro electrónico]
122. Messinger Cypess, Sandra. "'Mother'Malinche and Allegories of Gender, Ethnicity and National Identity in Mexico." en Rolando Romero. *Feminism, Nation and Myth: La Malinche*. Houston, Texas: Arte Publico Press, 2014. 14-27.
123. Messinger Cypess, Sandra. *La Malinche in Mexican Literature. From History to Myth*. Austin: University of Texas, The Texas Pan American Series, 1991 [Libro electrónico]
124. Miles, Malcolm. *Art, Pace, and the City. Public Art and Urban Futures*. Nueva York: Routledge, 1997.
125. Moctezuma, Eduardo Matos. "Archaeology & Symbolism in Aztec Mexico: The Templo Mayor of Tenochtitlan." *Journal of the American Academy of Religion* 53.4 (1985): 797-813.
126. Moctezuma, Eduardo Matos. "El rostro de la vida y de la muerte" *Revista de la Universidad de México*. 38.15 (julio). México: Nueva Época, 1982. 25-28.
127. Monsiváis, Carlos: "Prólogo" Yolanda Andrade. *Los velos transparentes, las transparencias veladas*. México: Instituto de Cultura de Tabasco, 1988.
128. Monsiváis, Carlos: *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*. México: Debate, 2010.
129. Monsiváis, Carlos. "México a Principios Del Siglo XXI: La Globalización, El Determinismo, La Ampliación Del Laicismo." *Debate Feminista*, 2006. 201-231
130. Monsiváis, Carlos. "Notas Sobre La Violencia Urbana." *Letras Libres*. Mayo, 1999. <<http://www.letraslibres.com/print/51617>> [Consultado el 19 de julio de 2016]

131. Monsiváis, Carlos. *Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza*. México: Biblioteca Era, 2008.
132. Negrete Sandoval, Julia Érika. "Archivo, memoria y ficción en Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza." *Literatura mexicana* 24.1. 91-110, 2013
133. Nettel, Guadalupe. *El huésped*. Barcelona: Anagrama, 2006
134. Nochlin, Linda. "Por qué no han existido grandes archistas mujeres" en Karen Cordero e Inda Sáenz, [compiladoras] ed. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana, 2007. p. 17-44
135. Nubiola, Jaime. "Hablando de artefactos." en *Anuario Filosófico* 17.2. Universidad de Navarra, 1984. 113.
136. p=24702> [Consultado el 14 de julio de 2016]
137. Pauli Tapani Karjalainen y Anssi Paasi. "Contrasting the Nature of the Written City. Helsinki in regionalistic thought and as a dwelling-place" Ed. Preston, Peter. *Writing the City. Literature and the Urban Experience*. Londres: Routledge, 1994.
138. Peñalta Catalán, Rocío. "El espacio urbano: de la metáfora a la significación" Coord. Eugenia Popeanga. *Ciudad en obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y las artes*. Berna: Peter Lang, 2010.
139. Perez, Domino Renee. *There was a woman: La Llorona from folklore to popular culture*. University of Texas Press, 2008.
140. Pesic, Peter. *Seeing double: Shared identities in physics, philosophy, and literature*. MIT Press, 2003.
141. Pfeiffer, Erna. "María Luisa Puga, una conciencia descentralizada." *Anuario de Letras. Lingüística y Filología* 44. 2006. 271-290.
142. Piccato, Pablo. "Murders of Nota Roja: Truth and Justice in Mexican Crime News." *Past & Present* 223.1, 2014. 195-231.
143. Piccato, Pablo. *Ciudad de sospechosos: crimen en la ciudad de México, 1900-1931*. Trad. Lucía Rayas. México: CIESAS, 2010.
144. Plain, Gill, y Susan Sellers. "Introduction to Part II" en Gill Plain y Susan Sellers [Editoras] *A history of feminist literary criticism*. Cambridge University Press, 2007. p. 102-104
145. Pollock, Griselda: "Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon" en Karen Cordero e Inda Sáenz, [compiladoras] ed. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana, 2007. p. 401-414
146. Preston, Peter. *Writing the City. Literature and the Urban Experience*. Londres: Routledge, 1994.
147. Price, Biran L. "Cristina Rivera Garza en las orillas de la historia" en Cristina Rivera Garza y Oswaldo Estrada. *Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto...* México: University of North Carolina at Chapel Hill y UC Mexicanistas, 2010 [Libro electrónico]
148. Puga, Alejandro, and Carmen Patricia Tovar. "Novelistic Cartographies of the Mexico City Flâneur. en Kuecker, Glen David [editor] *Mapping the Megalopolis: Order and Disorder in Mexico City*. Lexington books: United States of America.,2017. p. 65.
149. Puga, María Luisa. *Pánico o peligro*. México: Siglo XXI, 1983.
150. Quintero M., Josefina. "Chocan Emos y Punks En La Glorieta De Insurgentes" *La Jornada*. Capital., La Jornada, 16 Mar. 2018, www.jornada.unam.mx/2008/03/16/index.php?section=capital. [Consultado el 18 de junio de 2018]
151. Reed Doob, Penelope. "Virgil's Aeneid" Ed. Bloom, Harold, Ed. Vol. Blake Hobby. *The Labyrinth: Bloom's Literary Themes*. Nueva York: Infobase Publishing, 2009. 1-13.
152. Reid, Anna. "Haunting Inheritances: Persecution And The Uncanny In Carmen Boulosa's Novel Antes [Before]." *Journal Of Romance Studies* 12.1. Communication & Mass Media Complete, 2012. 39-55.
153. Rinke, Stefan. "La memoria en el nuevo discurso histórico" *Metrópolis desbordadas. Poder, memoria y culturas en el espacio urbano*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Freie Universität Berlin, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2011.
154. Ríos de la Torre, Guadalupe. "Las calles de la Ciudad de México y sus pasos prohibidos" en *Historia 01 México: Universidad Autónoma de México*, 2014. [Texto en línea]. http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye13/art_hist_01.html#anterior [Consultado el 24 de enero de 2019]
155. Ríos, Guadalupe. "Fotografía prostibularia". en *Archivo de Tiempo y Escritura*, 2002 [Texto en línea] <http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/fotografiaprostibularia.htm> [Consultado el 24 de enero de 2019]
156. Rivas, Helena. "La Llorona o la Desesperanza de un Pueblo." *Razón y palabra. Primera revista electrónica en América Latina especializada en tópicos de comunicación* 33, 2003. <www.razonypalabra.org.mx>
157. Rivera Garza, Cristina y Oswaldo Estrada. *Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto...* México: University of North Carolina at Chapel Hill y UC Mexicanistas, 2010 [Libro electrónico]
158. Rivera Garza, Cristina. *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General. México 1910-1930*. Tusquets Editores, 2010. [Libro electrónico]
159. Rivera Garza, Cristina. *Nadie me verá llorar*. México: Tusquets, 2013.
160. ro electrónico]
161. Roberts, Adam. "Gothic and Horror Fiction" en Edward James, Farah Mendlesohn. *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

162. Romero, Rolando, J. " Foundational Motherhood; Malinche/ Guadalupe in Contemporary Mexican and Chicana/ Chicano Culture" en Rolando Romero. *Feminism, Nation and Myth: La Malinche*. Houston, Texas: Arte Publico Press, 2014. 6-12.
163. Rooney, Ellen. "The Literary Politics of Feminist Theory" en Ellen Rooney [Editora]. *The Cambridge companion to feminist literary theory*. Cambridge University Press, 2006. p. 73-95
164. Saber, Yomna. "The Charged Strolls of the Brown Flâneuse in Sandra Cisneros's 'The House on Mango Street.'" *Pacific Coast Philology*, vol. 48, no. 1, 2013, pp. 69–87
165. Salazar, Jezreel. *La Ciudad Como Texto: La Crónica Urbana De Carlos Monsiváis*. Monterrey, Mexico: Universidad Autónoma De Nuevo León, 2006.
166. Schechner, Richard. *Performance: teoría y prácticas interculturales*. Trad. Susana Rivera y M. Ana Diz. Buenos Aires: Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil, Universidad de Buenos Aires, 2000.
167. Scott, Jamie S. y Paul Simpson-Housley. "Eden, Babylon, New Jerusalem. A taxonomy for writing the city" Ed. Preston, Peter. *Writing the City. Literature and the Urban Experience*. Londres: Routledge, 1994.
168. Simmel, Georg, Mark Ritter, David Frisby. "The sociology of space." (1903 en Georg Simmel. *Simmel on culture: Selected writings*. Vol. 903. Sage, 1997. 137-170
169. Singh, Rana P.B. "Modern Varanasi. Place and society in Shivprasad Singh's Street Turns Yonder" Ed. Preston, Peter: *Writing the City. Literature and the Urban Experience*. Londres: Routledge, 1994.
170. Smith, Peter Daniel. *City: a guidebook for the urban age*. Bloomsbury Publishing USA, 2012.
171. Snow, Mitchell. "Retratos del drama urbano: con impactantes imágenes la fotógrafa Yolanda Andrade capta el ritmo callejero de la ciudad de México." *Americas* (Spanish Edition) 1998: 42. InfoTrac Informe!. Web. 15 Aug. 2016.
172. Sontag, Susan. *On Photography*. Nueva York: Rosetta Books LLC, 2005. [Libro electrónico]
173. Soustelle, Jaques. "Prólogo" Gutierre Tibón: *Historia del nombre y de la fundación de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
174. Southall, Aidan. *The City in Time and Space*. Inglaterra: Cambridge University Press, 2003.
175. Sulser, Víctor. "12 Artistas Haciendo Alguna Cosa" en Katnira Bello, Et. Al. *Por debajo/ acciones*. Ciudad de México: Función Variable, 2004.
176. Tester, Keith. *The Flaneur* (RLE Social Theory). Vol. 23. Routledge, 2014.
177. Tibón, Gutierre. *Historia del nombre y de la fundación de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
178. Townsend, Camilla. *Malintzin. Una mujer indígena en la conquista de México*. Tessa Brisac [Trad.]. México: Era, 2015.
179. Twagilimana, Aimable: "Italo Calvino's If on a Winter's a Night a Traveler and the Labyrinth" Ed. Bloom, Harold, Ed. Vol. Blake Hobby. *The Labyrinth: Bloom's Literary Themes*. Nueva York: Infobase Publishing, 2009. xv-xvii.
180. Valencia Triana, Sayak . "Capitalismo gore y necropolítica en México contemporáneo." *Relaciones internacionales* 19, 2012. 83.
181. Van Fuqua, Joy. "'What are those little girls made of?'" Prime time animation: Television animation and American culture ,2003. 205-217
182. Venkatesh, Vinodh. "Transgresiones de la masculinidad: ciudad y género en *Nadie me verá llorar*" en Cristina Rivera Garza y Oswaldo Estrada. Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto... México: University of North Carolina at Chapel Hill y UC Mexicanistas, 2010 [Lib
183. Villoro, Juan. "La ciudad es el cielo del metro" Ed. Rubén Gallo. *México D.F.: Lecturas para paseantes*. Madrid: Turner, 2005. 137-145
184. Webb, Jen. *Understanding representation*. Nueva Delhi: Sage, 2008.
185. Wilson, Elizabeth. *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women*. Berkeley: U of California, 1991.
186. Winnett, Susan. "Coming Unstrung: Women, Men, Narrative, and Principles of Pleasure." *PMLA*, vol. 105, no. 3, 1990, pp. 505–518. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/462898.
187. Wurman, Richard Saul. "Making the City Observable." *Design Quarterly*, no. 80, 1971, pp. 1–96. *JSTOR*, <www.jstor.org/stable/4047376>