

CIUDAD DE MÉXICO Y LA HABANA: IMÁGENES Y REPRESENTACIONES URBANAS
EN TORNO A LA VIOLENCIA Y LA MEMORIA

BY

ANA MARÍA ROMO BLAS

Submitted to the graduate degree program in Spanish and the Graduate Faculty of the University of Kansas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

Chairperson Vicky Unruh

Danny J. Anderson

Jill Kuhnheim

Stuart Day

Anton Rosenthal

Date defended: November 16, 2011

The Dissertation Committee for ANA MARÍA ROMO BLAS certifies that this is the approved version of the following dissertation:

CIUDAD DE MÉXICO Y LA HABANA: IMÁGENES Y REPRESENTACIONES URBANAS
EN TORNO A LA VIOLENCIA Y LA MEMORIA

Chairperson Vicky Unruh

Date approved: November 16, 2011

Abstract

This dissertation examines literary and cinematographic representations of Mexico City and Havana from the late 20th to the early 21st centuries (1985-2005). The discussion is organized around two main themes: urban violence and the role of memory in the construction of contemporary city images. The corpus I study includes works by writers Ignacio Solares, José Emilio Pacheco, Gonzalo Celorio, Ana Clavel, Antonio José Ponte, Karla Suárez, Ena Lucía Portela, Ronaldo Menéndez and Leonardo Padura and filmmakers Alejandro González Iñárritu, Julio García Espinosa and Fernando Pérez.

By focusing on the city as a space of conflict and as a site of memory, this project investigates how these works dialogue with the contexts and societies in which they were produced and demonstrates how notions of identity, community and belonging are (re)defined or negotiated within these cultural texts. Through a close analysis of their visual and textual representations, I propose that while the works participate in the construction of common images of these two cities, they revise and subvert stereotypical or preconceived perceptions thus offering complex and intimate portraits of Havana and Mexico City's daily life at the turn of the century.

Agradecimientos

Quiero primeramente agradecer a todos los miembros de mi comité cuyos consejos, comentarios y sugerencias hicieron posible que este estudio llegara a concretarse. Agradezco especialmente a Danny Anderson por su inspiración, su apoyo y su inagotable paciencia y a Vicky Unruh quien con su dedicación y sabiduría me ayudó a completar este trabajo.

Agradezco también a mis padres, mis hermanas y hermanos y a todos los miembros de mi familia que me han acompañado y me han brindado palabras de ánimo durante este proceso. Una mención especial va para mi hermano Rogelio por haber hecho una pausa en su vida y sus proyectos para ayudarme a completar el mío.

Extiendo mi gratitud a Dan Murphy, Alison Ridley, Adriana Tolentino, Adriana Bradford, Vicente de Dios, Ángeles y Gabriel por su amistad, su cariño y por ser una invaluable fuente de inspiración.

Esta disertación está dedicada a mis hijos Gabriel e Isabella por haberle dado un nuevo sentido a mi vida y a mi esposo Chase Garrett por su cariño, su comprensión y su apoyo incondicional.

Índice

Introducción	1
La ciudad y sus imaginarios finiseculares	
Capítulo 1	17
Ciudad y violencia: la subversión del binarismo víctima / victimario en <i>El sitio</i> y <i>Amores perros</i>	
Capítulo 2	67
Entre recuerdos y olvido: (re)construcciones de la Ciudad de México a través de la memoria	
Capítulo 3	118
Las voces del silencio de La Habana finisecular: estrategias de resistencia ante un espacio urbano en descomposición	
Capítulo 4	152
La Habana: representaciones de una ciudad asediada por las incertidumbres del presente y los espectros del pasado	
Conclusión	188
Más allá del derrumbe y la fragmentación	
Obras citadas	200

Introducción

La ciudad y sus imaginarios finiseculares

“Vivimos en una de las ciudades más maravillosas del mundo. Todavía estás a tiempo de ver algunas cosas antes de que se derrumbe y se la trague la mierda”. La mezcla de admiración, orgullo, frustración y desencanto que estas palabras encierran es un elemento común en la manera que muchas de las grandes ciudades latinoamericanas son percibidas hoy día por sus habitantes. Aunque la observación tiene un referente específico, es decir La Habana vista desde un balcón por Diego, el protagonista de la cinta cubana *Fresa y chocolate* (1993), esta frase tiene resonancia con las imágenes y descripciones recientes inspiradas por otras ciudades como, por ejemplo, la Ciudad de México. Conocidas como “La ciudad de las columnas” y “La ciudad de los palacios” respectivamente (aunque este último calificativo se aplica a ambas urbes), La Habana y la Ciudad de México son dos de las capitales hispanoamericanas más fascinantes de nuestro tiempo. A pesar de que ambas comparten características básicas como el hecho de ser los centros culturales, sociales, económicos y políticos más importantes de sus países, las circunstancias específicas por las que cada una ha atravesado en los últimos años han marcado distintivamente la manera en que éstas son percibidas, imaginadas y vividas por sus habitantes.

El latente peligro de derrumbe y destrucción al que se alude en la cita inicial es una noción recurrente en las imágenes finiseculares tanto de La Habana como de la Ciudad de México. Esta visión de la ciudad es, sin embargo, sólo un aspecto de las múltiples impresiones y representaciones que conforman el complejo mosaico de la experiencia urbana contemporánea. Respondiendo a este interés por el espacio urbano y la manera cómo los habitantes se relacionan con su ciudad, esta disertación presenta una aproximación a La Habana y la Ciudad de México a través del análisis de un grupo de obras literarias y filmicas en base a dos tópicos fundamentales: la representación de la violencia urbana y el papel que el pasado y la memoria juegan en la

construcción de imágenes de dichas ciudades. Estos temas, sin embargo, no son tratados como entidades totalmente separadas sino como fenómenos que mantienen una estrecha relación entre sí puesto que a menudo el pasado es evocado como una estrategia para dar sentido a un presente percibido como conflictivo o marcado por pérdidas y ausencias. Por consiguiente, las principales interrogantes que este proyecto aborda son las maneras en que tanto La Habana como la Ciudad de México son imaginadas en los materiales analizados y qué revelan éstos sobre la experiencia de vivir en estas urbes a finales del siglo XX y principios del XXI. Concretamente, esta tesis abarca el período entre 1985 y 2005, una época en que ambas ciudades pasan por experiencias traumáticas que cambiaron tanto su apariencia como las dinámicas de convivencia entre sus habitantes. Las imágenes principales que surgen de las manifestaciones culturales seleccionadas son, por una parte, la sensación de angustia, soledad y encierro en un espacio urbano hostil y desfamiliarizado, así como el miedo o inquietud que experimentan los habitantes en el ambiente corrupto y degradado de la urbe. Por otra parte, la ciudad se presenta también como un ente ambivalente que inspira sensaciones tanto de afecto y familiaridad como de rechazo y extrañeza a la vez. Con base en esta proposición sugiero que a pesar de su participación en la construcción de imágenes urbanas comunes o recurrentes, las producciones seleccionadas llevan a cabo una labor de cuestionamiento y desestabilización de las mismas. A partir de la socavación de clasificaciones y nociones preestablecidas, estas obras invitan al discernimiento y a la reflexión crítica a la vez que delinean posibles alternativas para la creación de un espacio urbano más justo y humanitario.

Con el propósito de abordar las complejidades del tejido urbano que las obras abordan, el proyecto que aquí se plantea parte de dos premisas principales. En concordancia con nociones propuestas por estudiosos como James Donald y Laura Podalsky, considero que los discursos de representación (como el cine, la literatura y la música) no sólo registran o reflejan lo que pasa en

la ciudad sino que participan activamente en la creación de la misma. Asimismo, propongo que en estas producciones socioculturales la ciudad no es sólo el telón de fondo donde se dan los dramas cotidianos sino que tiene un papel protagónico y determinante en las acciones y las experiencias de quienes la habitan. Por consiguiente, la selección de las obras literarias y filmicas a analizar obedece a una serie de criterios primordiales siendo el primero de estos la importancia que la ciudad adquiere en la construcción de la historia que cada una evoca, el hecho de que tanto su fecha de publicación como el presente de la enunciación se sitúan dentro del período abordado (1985-2005) y finalmente, mi propósito es incluir autores tanto masculinos como femeninos y combinar producciones ampliamente comentadas con otras que aún no han recibido la atención que merecen. Otro criterio para delimitar el enfoque de este estudio es la elección de autores y directores oriundos de los países abordados. De igual manera, mi decisión de investigar las representaciones artísticas y culturales de la Ciudad de México y La Habana finiseculares, responde, además de un interés personal por estas dos ciudades, al hecho de que, a pesar de sus diferencias, estas urbes han atravesado por situaciones determinantes que apuntan hacia una transición en la manera en que son percibidas e imaginadas y que vale la pena analizar en conjunto.

En este sentido, un punto importante que estas dos ciudades tienen en común es el pertenecer a países que han tenido una revolución en pleno siglo XX. Las luchas, los ideales, los triunfos y fracasos de la revolución y su eventual institucionalización son temas y motivos que han estado presentes en casi todos los aspectos de la vida de estos dos países y siguen ocupando un lugar primordial incluso en nuestros días. Dentro de este contexto sobresale el hecho de que los sistemas políticos de Cuba y México han utilizado por muchos años la retórica de la revolución como un instrumento propagandístico del poder oficial. En la década de los noventa, sin embargo, las severas crisis y los eventos traumáticos por los que atraviesan estos dos países

develan las grietas y defectos que se esconden detrás de las máscaras de sosiego y prosperidad mantenidas por el entonces gobierno del Partido Revolucionario Institucional (PRI) en México y el régimen comunista en Cuba. Eventos como el levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional y los efectos de las reformas neoliberales adoptadas en México así como el éxodo masivo y la desesperación y devastación causadas por las carencias durante el “período especial” en Cuba, entre muchos otros, apuntan hacia la necesidad de la creación de espacios propicios para el discernimiento crítico sobre la situación presente y el futuro incierto.

Dadas las dificultades y los cambios experimentados, la desilusión y el derrumbe de las utopías alimentadas por el discurso revolucionario son temas que encuentran un terreno fértil en las producciones culturales de esta época. En su estudio comparativo sobre el género detectivesco en Cuba y México, Persephone Braham señala el período especial cubano de los noventa y la masacre de Tlatelolco de 1968 en la capital mexicana como dos momentos determinantes que marcan una transición en la vida de estos países y en la percepción de sus proyectos revolucionarios. Con respecto a la diseminada visión de estos últimos como un fracaso, Braham comenta que en ambos casos “the revolutionary ideal was bound to a preoccupation with an elusive modernity that led, by reaction, to a mistrust of empirical and rationalist precepts and a deep pessimism about the prospect of economic and legal justice” (xii). Esta mirada pesimista o desencantada de los ideales del pasado frente a la conflictiva situación presente se hace visible en la mayoría de las obras que analizo ya sea por medio de la denuncia, directa o implícita, de la falsedad en la retórica de un sistema que se encuentra en un evidente estado de deterioro o a través de la representación de los protagonistas como individuos desenraizados, que no logran del todo identificarse con el medio que les rodea. De cara a tales circunstancias, las ciudades capitales se convierten en el escenario idóneo para este tipo de

reflexión ya que algunas de sus calles y zonas (históricas) principales develan ya sea un estado ruinoso o las marcas de un proceso de modernización percibido como artificial o excluyente.

De entre los eventos que han dejado su huella en el contexto socio-histórico detrás de dichas representaciones se encuentra, en el caso de la Ciudad de México, el terremoto de 1985 en el que perdieron la vida centenares de personas y que alteró permanentemente la fisonomía de las áreas afectadas. A partir de esta tragedia, las fisuras entre la población y el gobierno del PRI nacidas a partir de la matanza de 1968 se hicieron evidentes una vez más debido a la ineficiencia por parte de funcionarios del gobierno para tratar la situación. Además de sacar a la luz pública la corrupción y los malos manejos de los mismos, este suceso develó también la capacidad de organización y la solidaridad de los ciudadanos en momentos difíciles (Kandell). Después, entre 1994 y 1995, la ciudad entra en un período de crisis económica que trae consigo una serie de desajustes y escenas violentas que dejan a la ciudad, y al país en general, “en la frontera del caos” como lo señala el periodista Andrés Oppenheimer. De manera similar, la caída del bloque socialista provoca en Cuba una de sus peores crisis socioeconómicas durante la época de los noventa. La vida en La Habana (como en el resto del país) se torna difícil durante este período ya que a los apagones frecuentes, la escasez de comida, vivienda y otros productos y servicios básicos (sobre todo en los primeros años), se suma el deterioro de las casas y edificios que le dan a la ciudad un aspecto ruinoso, al borde del derrumbe (Scarpaci et al; Kapcia). Además de las carencias materiales, esta situación provoca un cuestionamiento del gobierno revolucionario y una erosión en la credibilidad de sus promesas de igualdad y prosperidad. Es bajo este trasfondo que las representaciones culturales de ambos países establecen un diálogo con la situación actual invitando al pensamiento crítico y a la búsqueda de alternativas más allá de las (fallidas) utopías patrióticas o revolucionarias.

La problemática de la representación de la ciudad y sus ramificaciones en el ambiente sociocultural finisecular que aquí nos ocupa se sitúa dentro de un extenso campo que comprende una multiplicidad de textos y perspectivas aportadas por estudiosos de diversas disciplinas. Dos figuras influyentes en la formulación de nociones relacionadas con el espacio y la cotidianidad, las cuales sientan las bases para el proyecto aquí desarrollado, son los teóricos franceses Henri Lefebvre y Michel de Certeau. Lefebvre, quien es considerado como el iniciador de una revolucionaria forma de análisis que toma como base el espacio en lugar del tiempo (Liggett y Perry 3), propone un estudio de la construcción social del espacio a través de tres categorías interconectadas: la representación del espacio, cuya producción está ligada a las conceptualizaciones concebidas por científicos, urbanistas, arquitectos y tecnócratas, entre otros; las prácticas espaciales, las cuales se relacionan con lo cotidiano, es decir, las formas en que el espacio es generado, utilizado y percibido; y, finalmente, el espacio de representación, que es el vivido a través de las imágenes construidas colectivamente a partir de observaciones y experiencias compartidas. Esta discusión lefebvriana sobre el espacio como un proceso, continuamente producido según es concebido, practicado o vivido, es esencial para llegar a una comprensión del tejido urbano y las diversas dinámicas de representación que le dan forma y sentido.

Como Lefebvre, pero con algunas diferencias de enfoque, de Certeau se interesa por el quehacer cotidiano, es decir, por la manera creativa en que los ciudadanos se apropian y practican el espacio urbano en contraposición al orden dominante y restrictivo de planeadores y urbanistas en general. Tomando como punto de partida la imagen de quien contempla la ciudad desde una posición elevada, de Certeau establece una comparación entre esta ciudad-panorama que se inmoviliza bajo la mirada, adquiriendo así la apariencia de un mapa o texto legible, y el espacio a ras del suelo en que toman lugar los tramas y sucesos anónimos de todos los días.

Asimismo, de Certeau equipara el fenómeno de mirar desde lo alto con el deseo de vigilar y controlar, de hacer de la ciudad un espacio gobernable según es manifestado en el discurso de los urbanistas. Sin embargo, en contra de esta representación panóptica de la ciudad de Certeau privilegia el estudio de las prácticas u operaciones cotidianas (como el acto de caminar o pasear por las calles de la ciudad) que se escapan de las visiones ordenadoras y por medio de las cuales “[a] migrational, or metaphorical, city [...] slips into the clear text of the planned and readable city” (“Walking in the City” 93).

Dentro del campo de la historiografía y la teoría urbana latinoamericanas dos estudios fundamentales son los realizados por el historiador argentino José Luis Romero y el escritor uruguayo Ángel Rama. En 1976 Romero publicó una obra en la que esboza una historia de Latinoamérica desde la perspectiva de las sociedades urbanas y el papel que éstas han tenido en la historia de cada país. Para este propósito Romero identifica seis etapas o categorías en la evolución de las ciudades, lo cual le permite establecer una relación entre el desarrollo y las funciones de la mentalidad urbana y su impacto en las tendencias sociales, económicas, políticas y culturales que formaron parte del proceso histórico latinoamericano. Este interés de Romero por las sociedades urbanas y su papel como generadoras de ideologías y formas de vida específicas es compartido por Rama quien abordó esta temática desde el campo de la crítica de la literatura y la cultura en general. En su influyente libro póstumo *La ciudad letrada* (1984), Rama elabora un estudio de la ciudad latinoamericana desde el período colonial hasta los inicios del siglo XX en combinación con un análisis sobre el papel de los “letrados” o intelectuales en el establecimiento y manutención de estructuras de poder dominantes. Una de las aportaciones significativas de Rama a los estudios de la ciudad, como lo ha señalado Laura Podalsky, es que fue uno de los primeros críticos en América Latina en dilucidar detallada y persuasivamente los nexos entre la ciudad material, las relaciones sociales y las prácticas de los intelectuales. En

conjunto, las obras de Romero y Rama ofrecen una visión panorámica de las sociedades urbanas hispanoamericanas, de su formación y desarrollo así como de las complejas dinámicas de poder entre los diferentes grupos que las componen.

A diferencia de estos estudios abarcadores de la ciudad, la tendencia en publicaciones más recientes es examinar un período breve en la historia de uno o varios centros urbanos desde alguna perspectiva en particular. En lo que respecta a La Habana y la Ciudad de México, la bibliografía sobre estas capitales es extensa. Sin embargo, aunque han sido abordadas por separado o en conjunción con otras capitales latinoamericanas desde una variedad de disciplinas, no existe ningún estudio comparativo de estas dos ciudades como el que aquí se plantea. Más aún, las aproximaciones a la temática urbana desde una metodología interdisciplinaria como la que se delinea en esta disertación son escasas. En la publicación *Narrativas de representación urbana* (1998), Héctor D. Fernández L’Hoeste explora la significación cultural de la acelerada urbanización latinoamericana a través del análisis de obras literarias y filmicas, canciones de rock e historietas de países como Argentina, México y Brasil, entre otros. Por su parte Lúcia Sá, en *Life in the Megalopolis* (2007), ofrece un estudio de la Ciudad de México y São Paulo en el cual examina nociones de modernidad, violencia y globalización como son representadas en un grupo de producciones culturales de los países en cuestión. Otros estudios pertinentes son *City Fictions* (2007) en el que Amanda Holmes analiza la representación de la ciudad (en particular de la Ciudad de México, Buenos Aires, Montevideo y Santiago), en la obra de cinco escritores latinoamericanos y *Unfolding the City* (2007), una colección editada por Anne Lambright y Elisabeth Guerrero en la que distintos colaboradores analizan el papel de las escritoras latinoamericanas en la representación e interpretación del espacio urbano así como su relación con las ciudades en que viven. Finalmente, en *Citizens of Fear* (2002), una colección editada por Susana Rotker, estudiosos de diferentes áreas como las ciencias sociales, el periodismo y la

literatura exploran la temática de la violencia urbana y el temor que los ciudadanos experimentan a diario en distintas ciudades latinoamericanas. Sin llegar a ser exhaustiva, esta breve compilación de autores y publicaciones que abordan la temática urbana es ejemplar de las ideas y perspectivas que sirven como punto de partida para la discusión que propongo sobre la experiencia de vivir e imaginar una metrópolis como La Habana o la Ciudad de México a finales del siglo XX y principios del XXI.

El proyecto contextualizador que yuxtapone diversos tipos de manifestaciones socioculturales como el que aquí se plantea es apropiado para una exploración del espacio urbano ya que, como se vislumbra en el perfil teórico-crítico antes delineado, la ciudad en sí es un complejo organismo que comprende no sólo una estructura física y tangible sino también una compleja red de significados y asociaciones que cobran forma en la imaginación de quienes la viven día a día. En este sentido, la literatura y el cine juegan un papel importante tanto en la construcción de imágenes como en la representación y transmisión de experiencias afectivas y prácticas sociales que otras disciplinas (en su interés por lo empírico u objetivo) suelen ignorar o minimizar. En su argumento a favor del uso del análisis literario para llegar a una comprensión de aspectos de la vida social como lo marginal o lo que normalmente es excluido o ignorado, la socióloga Avery Gordon señala que, al prestar atención a lo que es “elusive, fantastic, contingent, and often barely there” (26), la literatura a menudo nos enseña aquello a lo que no podemos tener acceso a través de otros medios más restringidos o institucionalizados (como las ciencias sociales). De manera similar, la arquitecta cubana Emma Álvarez-Tabío Albo recurre en su escritura a textos literarios y otras producciones culturales para iluminar aspectos de la historia y la vida cotidiana en La Habana que normalmente quedarían fuera en un estudio reducido al campo de la arquitectura como disciplina. Con respecto al uso de películas para el análisis del acontecer urbano, considero, junto con David William Foster, que el cine no es un

simple medio que provee imágenes verosímiles y poco mediadas de la realidad. Como bien lo expresa este crítico, “film is a highly complex genre that requires careful and detailed scrutiny in order to grasp [...] exactly what dimensions of the city are being presented, how they correlate with the human lives enacted in them, and how those dimensions are part of an interpretive project rather than just a backdrop for human events” (xiii). En sintonía con esta visión sobre la validez de un análisis basado en textos literarios y cinematográficos, mi acercamiento a La Habana y la Ciudad de México desde sus artefactos culturales intenta develar la manera en que éstos dialogan entre sí y cómo (re)articulan nociones de identidad, comunidad, memoria y conflicto en el espacio representacional de la ciudad migratoria o metafórica, según es descrita por de Certeau. Más aún, mi propósito es explorar cómo estas obras literarias y fílmicas interactúan con el acontecer político, social y cultural de la ciudad y su papel en la construcción de nuevos significados o paradigmas.

Para llevar a cabo el análisis de las imágenes y representaciones de la Ciudad de México y La Habana finiseculares en relación a las categorías de la ciudad como espacio de conflicto y como lugar de memoria, el presente estudio se divide en cuatro capítulos. El primer capítulo explora la temática de la violencia en la Ciudad de México tal como es representada en la novela *El sitio* (1998) de Ignacio Solares y la cinta *Amores perros* (2000) del director Alejandro González Iñárritu. En estas obras, tanto las imágenes visuales como las textuales se complementan entre sí para mostrar las complejas dinámicas de poder y opresión detrás de la violencia urbana. Asimismo, en ellas se evoca la sensación de pérdida, de un vacío dejado por el fracaso de ilusiones y utopías del pasado como posibles causas (entre muchas otras) de la desalentadora y conflictiva situación que se experimenta en la ciudad. Como el título lo sugiere, la novela *El sitio* presenta la historia de un edificio de departamentos en la Ciudad de México que ha sido sitiado dejando a sus habitantes encerrados y sin ninguna posibilidad de averiguar lo

que pasa en el exterior. A partir de esta estrategia, Solares traza la imagen de una ciudad paralizada y espectral a la vez que el sitio se traduce en un paréntesis en la ruidosa y ajetreada cotidianidad de la urbe para ahondar en la situación de violencia a la que a diario se enfrentan sus habitantes. Por su parte, la cinta *Amores perros* esboza la historia de un grupo de personajes cuyo destino es entrelazado por un accidente automovilístico. A través de un acercamiento a los tramas en la vida cotidiana de los protagonistas, esta película ofrece una visión de la Ciudad de México como un espacio agresivo y claustrofóbico. Así, por medio de un análisis de las estrategias de representación utilizadas en estas producciones sugiero que a la vez que contribuyen a la formación de imágenes recurrentes del ciudadano común como víctima indefensa ante la violencia urbana, tales nociones son subvertidas para mostrar cómo todos los habitantes son de una manera u otra responsables de la situación de inseguridad que se vive en la ciudad.

En el segundo capítulo mi exploración de la capital mexicana gira alrededor del concepto de la ciudad como lugar de memoria de acuerdo con la definición propuesta por el historiador francés Pierre Nora. Según Nora, “*a lieu de mémoire* is any significant entity, whether material or non-material in nature, which by dint of human will or the work of time has become a symbolic element of the memorial heritage of any community [...]” (xvii). Sin embargo, más que analizar la importancia que la urbe adquiere en la formación de la nacionalidad (siendo este último un elemento primordial en la propuesta de Nora), mi estudio se centra en nociones de identidad y de posible comunidad en base a afinidades y experiencias compartidas en el ámbito ciudadano. En el poema “La Barranca del Muerto” (1994) de José Emilio Pacheco y en las novelas *Y retiemble en sus centros la tierra* (1999) de Gonzalo Celorio y *Los deseos y su sombra* (1999) de Ana Clavel tanto la Ciudad de México como la memoria y los lugares que la contienen son componentes centrales. A su vez, en estos textos el paisaje urbano se convierte en un medio para

el rechazo del desarrollismo moderno y para la reflexión sobre la significación de los mitos del pasado en la vida presente. A través de su capacidad para denotar lo que de costumbre pasa desapercibido en el tejido sociocultural de la ciudad, estas obras literarias ponen de relieve olvidos, exclusiones y desigualdades que subyacen detrás de los procesos modernizadores y del típicamente solemne y simplista discurso oficial.

En “La Barranca del Muerto” Pacheco aborda el tema de la pérdida de la memoria y del sentido de familiaridad que trae consigo el crecimiento urbano acelerado. Al reflexionar sobre el lugar antes conocido como la Barranca del Muerto, el hablante poético se remonta a un pasado en el que la barranca solía existir como un lugar geográfico y del que ya sólo queda el nombre de una avenida. La imagen desordenada e inhumana del paisaje urbano presente simboliza para el sujeto poético la muerte de lo que fue su ciudad así como la pérdida de su sentido de identidad y pertenencia. Esta sensación de pérdida es experimentada también por el protagonista de *Y retiemble en sus centros la tierra* quien constantemente se lamenta por el detrimento del aspecto de la ciudad y especialmente de sus edificios antiguos. A través de un recorrido por el Centro Histórico de la capital mexicana la novela devela una ciudad en la que el pasado subsiste en sus edificios antiguos y en las memorias que pueblan su imaginario. Al mismo tiempo, en esta narración se lleva a cabo una labor de desmitificación de los símbolos patrios y se delinea una progresiva sensación de extrañamiento y deterioro del paisaje urbano. La representación palimpséstica de la ciudad que se vislumbra en estas dos obras es un elemento que está presente también en la novela *Los deseos y su sombra*. Sin embargo, a diferencia del tono nostálgico y afligido con que en general se refiere el pasado urbano en el poema de Pacheco y en parte en la novela de Celorio, en *Los deseos y su sombra* la travesía por la memoria de la ciudad conduce a un cuestionamiento, a una crítica y revisión de los mitos fundacionales y de eventos más recientes en la vida de la capital y sus habitantes. En suma, la memoria funciona en estas obras

como un vehículo tanto para el rescate de significados originales como para la desmitificación del pasado, lo cual permite la revalorización y reconfiguración del espacio urbano tal como es vivido e imaginado.

Retornando a la temática de la ciudad como un lugar de violencia, conflicto y alienación, en el tercer capítulo exploro la capital cubana a partir del cuento corto “Corazón de skitalietz” (1998) de Antonio José Ponte y las novelas *Silencios* (1999) de Karla Suárez y *Cien botellas en una pared* (2002) de Ena Lucía Portela. En estas obras, como en las del primer capítulo sobre la Ciudad de México, el sentido de vacío y la decepción ante el fracaso de las promesas de la revolución se hacen presentes ya sea en el extrañamiento o desconexión de los protagonistas con su entorno o en el comportamiento irracional, violento y egoísta de los personajes en un ambiente fragmentado y en descomposición. Así, “Corazón de skitalietz” narra las peripecias de Escorpión y Veranda, un historiador sin empleo y una astróloga enferma de cáncer, los cuales, embargados por la ansiedad y la incertidumbre, abandonan los edificios donde viven. En su deambular por las calles de La Habana, los protagonistas develan una visión de la ciudad como un lugar opresivo, lleno de gente desencantada que vagabundea sin destino porque ésta ya no les sirve de hogar. Sin embargo, a pesar de su angustia y desaliento, la pareja logra crearse un (breve) espacio de libertad y solidaridad en medio del desolador ambiente que les rodea. En *Silencios*, la situación de crisis que los habitantes experimentan conduce a la eventual fragmentación tanto de la unidad familiar como de la ciudad misma. A diferencia de los personajes de “Corazón de skitalietz” quienes abandonan sus apartamentos, la protagonista de *Silencios* se refugia de la tensión y la confusión que se vive en las calles encerrándose en lo que antes fuera la casa familiar. Mientras que la mayor parte de su familia y amigos emigran en busca de mejores oportunidades, ella se resiste a abandonar la ciudad y en cambio se dedica a la escritura creativa. De esta manera la protagonista se convierte tanto en testigo silencioso de lo

que pasa afuera como en creadora de sus propias realidades. El silencio y aislamiento personal que hacia el final de la narración consigue este personaje es una aspiración inalcanzable para Zeta, la protagonista de *Cien botellas en una pared* quien no puede escapar a los constantes ruidos y la algarabía del solar donde vive. A través de Zeta la novela nos introduce a una Habana en que los abusos y la violencia son ejercidos indiscriminadamente por sus habitantes. El tono de la novela tiene, sin embargo, un carácter sarcástico y en ocasiones humorístico lo cual permite ver la vida aún en los tiempos difíciles del período especial como una etapa dura pero sin la amargura y el tono sombrío que permea los otros textos. Al igual que la protagonista de *Silencios*, Zeta se dedica a la escritura como un medio para tratar de dar un orden y sentido a su vida, lo cual le permite erigirse en testigo y autora de su propia historia. Así, tanto el cuento de Ponte como las novelas de Suárez y Portela delinear una imagen de La Habana como una ciudad difícil de habitar que es a la vez anhelada y rechazada por sus habitantes. Por su parte, los protagonistas utilizan distintas estrategias de resistencia ante la situación que se vive para así crearse espacios de libertad y creatividad.

Continuando con la exploración de las representaciones de La Habana de fin de siglo, el cuarto y último capítulo retoma la temática del pasado y la memoria y su papel en la construcción de imágenes de la ciudad en la película *Reina y Rey* (1994) de Julio García Espinosa, el cuento corto “Una ciudad, un pájaro, una guagua...” (1997) de Ronaldo Menéndez, la novela *La neblina del ayer* (2005) de Leonardo Padura y la cinta *Suite Habana* (2003) del director Fernando Pérez. A pesar de su diversidad, el hilo que conecta a estas producciones es su acercamiento a la ciudad desde una perspectiva que intenta diferenciarse de las visiones turísticas y a menudo estereotipadas de la misma. Tanto *Reina y Rey* como “Una ciudad, un pájaro, una guagua...” contraponen las experiencias y vivencias de los habitantes de La Habana durante el período especial a las tendencias nostálgicas de los cubanos que regresan en calidad de turistas

ofreciendo así una reflexión sobre los distintos significados que la ciudad adquiere en la imaginación de los protagonistas. La contraposición de las visiones nostálgicas de la ciudad del pasado con las realidades del presente de la anunciación para establecer un distanciamiento crítico es una estrategia que estas obras comparten con *La neblina el ayer*. A partir de la caracterización del protagonista como un ex detective con tendencias nostálgicas, esta novela explora las representaciones de La Habana prerrevolucionaria para llevar a cabo una desmitificación de este pasado y ofrecer una mirada crítica sobre la situación que se vive en el presente. Sin ahondar tanto en el pasado pero acercándose a la cotidianidad de los habaneros como lo hacen las otras producciones, *Suite Habana* ofrece una mirada íntima de la vida en la ciudad y sus habitantes. La estrategia de reducir el diálogo de las personas al mínimo y enfatizar los sonidos de la ciudad funciona en esta cinta para establecer un marcado contraste entre la imagen de la ciudad bulliciosa y vibrante, que se impone con sus sonidos en todo momento y la callada y casi imperceptible presencia de algunos de sus moradores. Al centrarse en las actividades ordinarias de un grupo de habaneros comunes, la película, al igual que las otras producciones analizadas en este capítulo, se aleja de las visiones estereotipadas invitando así a una reflexión sobre lo que las imágenes develan (o esconden) sobre la experiencia de vivir en La Habana de fin del milenio.

En resumen, el estudio en conjunto de las obras seleccionadas me permitirá discernir sobre las distintas maneras en que La Habana y la Ciudad de México son imaginadas en el período abarcado entre 1985 y 2005. En ambos casos, la relación entre la estructura física de la ciudad y lo que ésta esconde o devela sobre la ciudad no material, es decir la vivida y experimentada por sus habitantes es un elemento clave para llegar a una comprensión sobre cómo los materiales analizados representan el espacio urbano y lo que ocurre en él. Ya sea por la violencia, la contaminación y el crimen en las calles (como es el caso del D.F.) o por la

represión, el derrumbe de los edificios y la falta de viviendas (La Habana), la ciudad en general se proyecta como un espacio opresivo, irrespirable y sobrecogedor y, por lo tanto, algunas de las obras funcionan como una advertencia sobre la situación presente y la necesidad de actuar antes de que todo “se lo trague la mierda” como lo indica la cita con la que se inicia esta introducción. En otros casos, las obras exploran el pasado de la ciudad como una estrategia para la construcción de imágenes del presente llevando con esto a una meditación sobre la relación que existe entre memoria e identidad y el sentido de pertenencia basado en experiencias compartidas. Desde esta perspectiva, la ciudad es vista como el ámbito donde se desarrolla un conjunto de situaciones complejas que es necesario abordar desde distintos discursos y perspectivas. Al situar a las producciones literarias y culturales en su contexto sociopolítico inmediato, este estudio intenta ofrecer una visión crítica y afectiva de lo que acontece en el entorno ciudadano y develar no sólo la manera en que las ciudades capitales son percibidas sino también lo que se esconde detrás de estas percepciones.

Capítulo 1

Ciudad y violencia: la subversión del binarismo víctima / victimario en *El sitio y Amores perros*

“Si alguien le asegura conocer toda la ciudad, ignórelo. Es un estúpido o un ingenuo”. Esta peculiar advertencia forma parte de una serie de “consejos para sobrevivir en la Ciudad de México” publicada en una guía virtual que tiene como propósito proveer información para visitantes que deseen “conocer y disfrutar los atractivos” de esta ciudad. Más que entrar en una discusión sobre la singularidad y el (dudoso) valor práctico de esta aseveración, me interesa aquí la manera en que, a través de la articulación de consejos o sugerencias, se construye una imagen del espacio urbano y sus habitantes.

En un visible intento por no ahuyentar a los posibles visitantes, la agencia turística en cuestión subraya que la Ciudad de México “no es más complicada u hostil que otras ciudades, pero como todas tiene sus secretos” y se limita a sugerir modos de comportamiento y precauciones a tomar, sin delinear directamente problemas o peligros específicos. En un primer nivel el texto da la impresión de que tener una experiencia placentera en la ciudad depende del visitante en sí (siempre y cuando se fije bien antes de cruzar la calle y evite caminar por la noche, entre otras cosas). Sin embargo, una lectura enfocada en las ausencias en el texto, lo que se sugiere pero no llega a articularse, revela cómo éste comunica la imagen de una ciudad peligrosa y amenazante en donde, si no se es precavido al abordar un taxi, usar el transporte colectivo, caminar, en fin, cualquier tipo de actividad, esto puede resultar en un asalto, atropellamiento o, en el peor de los casos, un atentado contra la vida misma.

El consejo “Salude [sic] al conductor del transporte colectivo y dale las gracias por todo. Quizá lo desconciertes y llegues a tu destino” es un ejemplo del juego de ocultación en el texto ya que, aunque hace una referencia, si bien un tanto irónica, a los problemas de transporte que a

diario enfrentan los habitantes de la ciudad, éste no explica exactamente por qué es riesgoso usar los medios de transporte público, dejando a la imaginación de los lectores las razones y los peligros específicos a los que se exponen quienes los usan. De igual manera, la selección de palabras en el texto en general traiciona la apariencia de levedad que éste pretende transmitir, sobre todo si se considera que los consejos ahí expuestos son para “sobrevivir” en la ciudad, un término que evoca imágenes de lucha o esfuerzo por mantenerse vivo.

Independientemente de la utilidad de esta guía virtual y su eficacia para orientar a los visitantes y ayudarlos a salir con vida de la ciudad, su valor como material de análisis radica en las perspectivas que ofrece a los lectores y cómo encaja con otras formas de representación del espacio urbano. Así, siguiendo la advertencia citada al inicio de este estudio, es decir, sin caer en la tentación de pretender un conocimiento total de la ciudad y sus entornos, en este capítulo propongo un acercamiento a las distintas formas en que un seleccionado grupo de producciones culturales además de registrar el acontecer ciudadano, participa en la creación de la Ciudad de México contemporánea. Las obras principales alrededor de las cuales se desarrolla mi argumento son las novelas *El sitio* (1998) de Ignacio Solares y la cinta *Amores perros* (2000) del director Alejandro González Iñárritu así como canciones, reportajes de la prensa y otras fuentes de representación populares de la época.

Considerando que el período entre 1985 y 2005 está marcado por una serie de eventos traumáticos y determinantes que apuntan hacia transiciones relevantes en la historia de la capital mexicana, mi propósito es delinear brevemente este contexto histórico y desde ahí intentar una comprensión de la manera en que las producciones culturales han respondido a estos eventos. En concreto propongo que los textos aquí analizados no sólo participan en la creación de la reiterada imagen de encierro y violencia en el espacio urbano sino que a partir del uso de estrategias como el humor, la multiplicidad de voces narrativas o perspectivas focalizadoras y la introducción de

personajes que alternan entre categorías preestablecidas, estas obras erosionan binarismos como buenos / malos o víctimas / victimarios socavando así las imágenes convencionales que los noticieros y los medios de comunicación en general promueven. Al estudiar los textos seleccionados desde esta perspectiva aún no explorada, demuestro cómo, desde distintos discursos de representación, *El sitio* y *Amores perros* participan creativamente en el acto de “crear la ciudad” para distintos públicos y sectores de la sociedad invitándoles a asumir una actitud crítica ante las imágenes de violencia, hostilidad y asfixia continuamente proyectadas en el escenario urbano contemporáneo. Conjuntamente, el propósito de este estudio es contribuir productivamente a las distintas aproximaciones y discusiones ya existentes sobre la experiencia de vivir, crear e imaginar la Ciudad de México finisecular.

A pesar de la diversidad en el tipo de representaciones aquí analizadas (literarias, cinematográficas y periodísticas, entre otras), un rasgo significativo que estas obras comparten es que todas dialogan con la realidad circundante en la Ciudad de México a finales del siglo XX y principios del XXI y, por lo tanto, existe una resonancia entre los temas y situaciones que cada una aborda. En estos textos o narrativas la violencia, la soledad y el encierro son elementos esenciales en la configuración del espacio urbano, el cual es percibido como un sitio amenazado o invadido. Más allá de esta temática compartida, lo que me interesa destacar en este estudio es la manera en que ciertos elementos claves en estas obras como el enfoque textual sobre la vigilancia, la relación que existe entre las estructuras físicas y la ciudad no material, el humor y el cuestionamiento de nociones preconcebidas se convierten en estrategias o herramientas esenciales para la creación de la ciudad que las obras proponen. En *El sitio*, por ejemplo, Solares utiliza la metáfora del encierro mismo para crear una abertura que permite indagar y cuestionar los orígenes del miedo y otras imágenes alarmantes que pueblan el ambiente ciudadano. Por su parte, *Amores perros* introduce personajes de distintos estratos sociales que alternan entre

papeles aparentemente irreconciliables o contradictorios (como El Chivo que es a la vez un ex revolucionario idealista, padre afectuoso, indigente ambulante y asesino a sueldo) minando con esto divisiones tajantes y sugiriendo que no todo es lo que parece en los complejos dramas urbanos cotidianos. Dado que la violencia y el miedo tienen una presencia constante en los discursos urbanos en general, una contribución sugestiva de estas obras en la creación de la ciudad es, por lo tanto, la desconstrucción textual de oposiciones humanas como “víctima” y “victimario” sugiriendo con esto que todo ciudadano puede ocupar cualquiera de estas dos posiciones. Con esta estrategia, las obras establecen un diálogo sobre los problemas que acosan a la urbe y sobre la responsabilidad que cada uno tiene en el mejoramiento o el deterioro de la calidad de vida en la misma.

La visión de la Ciudad de México como un hacinamiento caótico y asfixiante es comprensible si se considera que desde la explosión demográfica de los años ochenta cualquier intento por describir la ciudad comienza, inevitablemente, con una serie de superlativos. Independientemente del tipo de aproximación (literaria, histórica, sociológica o etnográfica, entre otras) lo primero que salta a la vista es la frecuencia con que la capital mexicana es introducida hiperbólicamente como una de las ciudades (o incluso *la* ciudad) más grande, más poblada, más contaminada, más contradictoria, más delirante, más peligrosa, más caótica, más vibrante..., y la lista continúa. Ante este énfasis sobre lo inabarcable, lo inaprensible que parece la ciudad, a menudo es fácil perderse entre la nebulosa de números, estadísticas y noticias alarmantes sobre la situación que se vive en la urbe. Más que reafirmar estos parámetros que son ya un lugar común en los estudios sobre la Ciudad de México, el presente trabajo ofrece una visión sobre la manera en que elementos como la violencia, el miedo generalizado y el encierro así como el espacio en que éstos se desarrollan son percibidos, imaginados y contruidos desde algunos ejemplos específicos de las estrategias de representación literaria y cultural de la época.

Tales estrategias literarias o artísticas como la multiplicidad de perspectivas focalizadoras, el mecanismo vigilante que cruza sitios y divisiones y el empleo del modelo del encierro mismo para abrir y subvertir nociones convencionales son elementos claves para llegar a una comprensión sobre el proyecto de cuestionamiento y desestabilización que las obras aquí analizadas llevan a cabo.

Para acercarnos a la Ciudad de México moderna -- y su imaginario de fin de siglo-- es preciso situarla brevemente en su contexto histórico ya que, al igual que cualquier otra metrópolis, la historia de la capital mexicana está marcada por una serie de acontecimientos que han afectado tanto su fisonomía como la manera en que sus habitantes la viven (y la perciben). Los eventos que propiciaron el cambio de una ciudad con aire provinciano, lánguido y tranquilo a la megalópolis de hoy día se remontan a las primeras décadas del siglo XX. Según lo explica José Luis Romero, “[e]n México, la revolución de 1910 desató un proceso de desarraigo rural que se canalizó, a partir de 1920, en una decidida marcha hacia las ciudades” (322). Esta migración en masas provocó el crecimiento acelerado de la urbe, cuya población, igual que la de otras ciudades latinoamericanas como Buenos Aires, Río de Janeiro y São Paulo, llegó a sobrepasar el millón en 1940 (Romero 327). El rápido crecimiento de la ciudad trajo consigo una época de prosperidad para la Ciudad de México en la década de los cuarenta. John S. Brushwood resume los eventos claves en la vida de la ciudad de los cuarenta a los ochenta de la siguiente manera:

These dates are consummately important as landmarks in Mexico’s cultural self-perception. The 1940s were the period when Mexico City developed into a real metropolis of international importance. [...] The 1960’s, of course, led up to the demonstrations of 1968, a period that may be regarded, from the vantage point of 1989, as the beginning of analysis, and of questions about the route Mexico had

taken. The mid-eighties find the country in full awareness of its economic decline, and as if to intensify the problems, in the aftermath of an earthquake that permanently changed the capital city. (14-15)

A este ambiente ya difícil en la Ciudad de México, y en el país en general, en los ochenta se suman en la década de los noventa una serie de eventos dramáticos como crímenes violentos de personalidades políticas o religiosas, secuestros, escándalos políticos, crisis económicas y una epidemia de violencia en general.¹ Y es precisamente en estas circunstancias, el desastre económico, las consecuencias del temblor y un ambiente irrespirable por serios problemas de contaminación, violencia y corrupción, que las visiones apocalípticas, en que la ciudad aparece paralizada, amenazada o al borde de la destrucción, encuentran un terreno fértil en el imaginario colectivo de fin de siglo.

“Desmantelan banda; 4 policías detenidos”; “Sentencian a ex funcionarios por violación”; “Dictan formal prisión a ex uniformados”; “Desconfía la gente de la policía”. Así rezan algunos titulares de noticias del Distrito Federal publicadas entre el primero y el 26 de octubre de 1999 en el diario *El Universal Online*. Las historias que cada uno de estos encabezados encierra aluden a un fenómeno que se ha vuelto común tanto en la capital como en el resto del país y que tiene que ver con el creciente número de policías involucrados en actos delictivos. Las acusaciones en contra de los supuestos “guardianes del orden” van desde el uso ilícito del poder hasta robos, secuestros, violaciones sexuales, tráfico de armas y asesinatos, entre otros. Esta situación en que cada vez es más difícil distinguir entre policías y delincuentes crea un estado de temor y confusión en una población desesperanzada y escéptica que no sabe en quién confiar.

Una encuesta realizada por el periódico antes citado revela que la mayoría de los ciudadanos entrevistados considera que las autoridades judiciales son corruptas y que éstas

protegen a los delincuentes. Estos resultados coinciden con los datos obtenidos en un estudio realizado por la investigadora Rossana Reguillo-Cruz quien afirma que

[p]olicías y políticos asumen en la narrativa social la forma de demonios que, al amparo de una supuesta legalidad, son percibidos como agentes importantes del deterioro y cómplices de una delincuencia que avanza, inconteniblemente, no sólo sobre la institucionalidad, sino sobre ciudadanas y ciudadanos, que experimentan la vida cotidiana como un caos en el que las violencias no son diferenciables. (63)

Con respecto a esta temática, el columnista y escritor Jorge Ramos comenta que es difícil saber el número de delitos cometidos puesto que el 75 por ciento de los mexicanos no denuncia los crímenes; esto se debe, según Ramos a que “[m]uchos mexicanos no respetan a la policía y, por lo tanto, no reportan los crímenes. ¿Para qué? se preguntan, si en varias ocasiones es la misma policía la que comete los delitos o colabora con delincuentes” (1).

Lo que interesa resaltar aquí son dos aspectos primordiales a los que apuntan estas afirmaciones y que representan cambios fundamentales en este período que se inicia alrededor de la crisis de 1994 y que se extiende hasta el nuevo milenio. El primero es el temor de los ciudadanos ante el vacío que se crea por la ausencia de una distinción clara entre quienes defienden la justicia y quienes la atropellan; en otras palabras, el rostro difuso del enemigo se convierte en fuente de malestar y miedo generalizado. Segundo, aunque no menos importante, es la pérdida de credibilidad de las instituciones y en su capacidad para dar respuesta y resolver los conflictos a los que se enfrenta la sociedad urbana contemporánea. Ante esta situación de inseguridad, la crisis de las instituciones y la expansión del imaginario de las violencias, alimentado diariamente por los medios de comunicación masiva, los ciudadanos han respondido, en no pocas ocasiones, haciendo justicia con sus propias manos. Un ejemplo de este fenómeno, que Reguillo-Cruz describe como “brotos de ‘fuateovejunas’” (64), es el caso de los pasajeros

de un autobús quienes, luego de ser asaltados, atrapan a uno de los tres jóvenes asaltantes y lo matan a golpes. Los reporteros de *El Universal* comentaron que al llegar a su destino “cada uno [de los pasajeros] bajó y siguió con su rutina diaria”. Este deplorable suceso muestra hasta qué punto los habitantes de la ciudad han perdido la fe en la capacidad de las autoridades de responder efectivamente a los graves problemas de violencia e inseguridad pública, a la vez que registra formas en que la ciudadanía responde (y contribuye) a los cambios en la dinámica del tejido urbano.

El miedo que se genera a partir de la proliferación de imágenes de la ciudad como un sitio sumamente violento e inseguro desemboca en una progresiva pérdida del derecho de los ciudadanos a usar y disfrutar de los cada vez más reducidos espacios públicos de la ciudad. En un intento por protegerse de los peligros y amenazas latentes, reales o construidas a partir de la red de historias de violencias que circulan por el entorno citadino, los habitantes optan por el encierro y el aislamiento. Este fenómeno a su vez lleva a una reconfiguración del espacio vivido y hace más fuertes los límites entre lo público y lo privado. El sociólogo Néstor García Canclini, al referirse a estas nuevas formas de segregación física por medio del uso de dispositivos electrónicos de seguridad, rejas y muros, observa cómo “[u]na cultura de la protección sobrevigilada se alía con nuevas reglas de distinción para privatizar espacios públicos y separar más abruptamente que en el pasado a los sectores sociales. El imaginario se vuelve hacia el interior, rechaza la calle, fija normas cada vez más rígidas de inclusión y exclusión” (5). Esta compleja dinámica que involucra la pérdida de algunos espacios al mismo tiempo que otros son (re)apropiados, y que fomenta la solidaridad entre ciertos grupos mientras que otros son excluidos, revela los mecanismos por medio de los cuales la ciudad se transforma de un lugar comunitario y liberador en un sitio vigilado y opresivo.

Esta visión de la ciudad como una zona de guerra, hostil y conflictiva, es especialmente palpable entre 1994 y 1999. Tales fechas enmarcan eventos importantes en la historia del país en general como el inicio del Tratado de Libre Comercio, la insurrección armada Zapatista y la crisis económica entre 1994-1995 que coincide con el fin del sexenio del presidente Carlos Salinas y la toma del poder de Ernesto Zedillo, entre otros. En este período es notable el constante uso que los encabezados de los noticieros de la capital mexicana hacen de términos como “invasión”, “riesgo”, “vandalismo” y “ataque” para describir los eventos que día a día se suceden en ella.² Esta forma periodística de narrar la ciudad apocalípticamente es, sin embargo, sólo una faceta de la cotidianidad en la capital. La historia quedaría incompleta si no se tomara en cuenta que a este discurso que imagina la ciudad como un territorio violento y opresor se yuxtapone otro que tiene que ver con procesos de (re)negociación, como pactos y convenios entre autoridades y ciudadanos. A esto se suman las tareas en beneficio de la sociedad que a diario llevan a cabo los miembros de alrededor de 500 agrupaciones civiles (que encajan dentro de la categoría denominada “sociedad civil”, comentada ampliamente por Carlos Monsiváis en su libro *Entrada libre*) y que hace posible una convivencia en medio del caos y la incertidumbre.³ Por lo tanto, en oposición a los innumerables enfrentamientos, agresiones e invasiones surgen también manifestaciones solidarias, ya sea planeadas o espontáneas, como marchas, plantones y protestas que (idealmente) promueven el diálogo y generan nuevas alianzas. Otras maneras de sobrellevar la situación son los pequeños pero significativos recursos y estrategias que los habitantes, especialmente aquellos que no cuentan con los medios económicos para adquirir aparatos de seguridad o construir murallas a su alrededor, desarrollan y por medio de los cuales “‘aprenden’ a vivir con el crimen”.⁴

Así, al lado del temor generalizado que los medios de información fomentan en el imaginario colectivo conviven otras maneras de percibir y pensar la ciudad. Los medios de

transporte no son la única manera de recorrer la urbe, afirma García Canclini; también la recorreremos a través de “los relatos e imágenes que confieren apariencia de realidad aún a lo invisible: los mapas que inventan y ordenan la trama urbana, los discursos que representan lo que ocurre o podría acontecer en la ciudad, según lo narran las novelas, películas y canciones, la prensa, la radio y la televisión” (1). Mientras los límites físicos de la capital se extienden a tal grado que resulta inverosímil conocerla en su totalidad, las fantasías y ficciones sobre lo que ocurre en sus espacios inabarcables con la mirada se multiplican. Una imagen recurrente en los distintos discursos sobre la Ciudad de México de fin de siglo, y especialmente a partir del temblor de 1985, es el temor a quedar atrapado, el encierro forzado que trastoca la realidad cotidiana provocando sensaciones de angustia e incertidumbre. Esta tendencia es ejemplificada en la canción “El Metro” que aparece en el álbum “Re” (1994) de Café Tacuba, popular banda de rock alternativo en México.⁵ En sintonía con la imagen ambigua del Metro como un medio de transporte que implica velocidad y desplazamiento pero también encierro (temporal) en un túnel donde se pierde la noción del tiempo y el espacio, “El Metro” juega con estas oposiciones para darle un nuevo sentido al viaje en el Metro, una actividad tan común y necesaria en la vida de los ciudadanos. La noción de libertad que el viaje implica es subvertida en la canción al eliminar la temporalidad del encierro y convertirlo en un estado permanente:

Me metí en un vagón del Metro

y no he podido salir de aquí.

Llevo ya más de 3 o 4 meses

viviendo acá en el subsuelo.

Zócalo, Hidalgo, Chabacano

he cruzado un millón de veces.

He querido salir por la puerta
pero siempre hay alguien que empuja,
para adentro.

Y cuando en las noches pienso yo en ti
sé que tú te acuerdas de mí,
pero aquí atrapado en este vagón
no sé si volveré a salir.

Como pastillas, paletones, chocolates, chicles y salvavidas.

Tengo ya 6 juegos de agujas, 8 cuters, y encendedores (de sobra).

Las líneas de esta canción hacen una referencia directa a una gama de eventos y emociones que a diario experimentan los usuarios del Metro. Hasta cierto punto este espacio subterráneo es en sí un microcosmos del acontecer cotidiano en la ciudad. Un ejemplo concreto es la lista de objetos comprados por el hablante ya que, debido a la falta de empleos estables, el incontable número de vendedores ambulantes es una presencia constante en el escenario urbano. Esta referencia apunta también a la manera en que los ciudadanos se apropian de ciertos espacios y les dan un nuevo significado: el Metro ya no sólo connota viaje sino también un medio de subsistencia para un gran número de sus habitantes.

Más allá del tratamiento de las frustraciones y eventualidades que lleva consigo el viaje en el Metro, la canción encierra una sensación inquietante, una preocupación por la situación presente y lo incierto del futuro. Este efecto se intensifica en los versos finales, los cuales expresan la pérdida total de la noción del tiempo y la desesperanza que el hablante experimenta:

Creo que me ha crecido ya el pelo con la barba y las arrugas.

No sé cuando es de día y de noche

No sé si llevo 100 años (aquí adentro)

Aunque el tono lúdico de “El Metro” es innegable, en esta canción se vislumbra también una seriedad que se manifiesta en las imágenes de encierro e incertidumbre y sobre todo por la presencia de ese “alguien”, esa fuerza externa, anónima e implacable, que empuja al viajero y le priva de su libertad. La violencia implícita en este acto abre un espacio para una lectura de la canción como metáfora del encierro forzado en que viven los ciudadanos y la consecuente pérdida de la capacidad para moverse libremente por su ciudad.

Esta experiencia claustrofóbica de quedar atrapado, exiliado en la propia ciudad es el eje central de la obra de Ignacio Solares *El sitio* (1998), novela ganadora del premio Xavier Villaurrutia. Mientras que “El Metro” nos deja la angustiada imagen del viajero que queda indefinidamente encerrado en un vagón del Metro, en *El sitio* Solares nos ofrece la visión de toda una ciudad sitiada, totalmente paralizada y negada a sus habitantes.⁶ Debido a que explora una variedad de situaciones y temas directamente relacionados con el acontecer ciudadano, esta obra ha sido brevemente comentada como una metáfora de lo que ocurre en la ciudad y en el país en general (Ramírez Heredia) y como una representación a escala de la ciudad misma (Poot Herrera). Al centrar mi lectura en ciertas estrategias literarias como el humor, la condición alternante de la narración de ir de un personaje a otro para presentar distintas perspectivas y el enfoque textual en la vigilancia que esta novela incorpora, demuestro cómo *El sitio* no sólo afirma y participa en la creación de imágenes convencionales como el encierro y la hostilidad en la ciudad sino que subvierte el encierro mismo a la vez que erosiona binarismos convencionales como víctima / victimario. Siguiendo esta línea de análisis, propongo que la novela, con la creación de un paisaje urbano complejo donde los participantes cruzan divisiones alternando entre papeles de “víctimas y “enemigos”, invita a pensar críticamente y a cuestionar las repetidas

imágenes de violencia y terror en las que la ciudadanía es reducida a la categoría de víctima indefensa que los noticieros promueven para así evitar las conclusiones fáciles e improductivas y el miedo paralizante.

El escenario principal donde se desarrolla la historia es un edificio de la colonia Condesa, en el corazón de la Ciudad de México. Los habitantes de los veinte departamentos de la Condesa despiertan una mañana con la sorpresa de que el edificio está sitiado por el Ejército y los servicios han sido suspendidos. Ante la imposibilidad de salir a la calle y estando totalmente incomunicados con el exterior, cada uno busca la manera de hacerle frente a su situación y de entender el encierro. Conforme pasan las horas la comida, el agua y otros productos básicos empiezan a escasear y es necesario formar alianzas y tomar medidas para ayudarse unos a otros. De las forzosas interacciones entre los vecinos surge una complicada red de situaciones que van desde nuevas amistades y amoríos hasta separaciones, suicidios, robos, enfrentamientos armados y muertes sin sentido. Irónicamente, las tensiones que se producen en esta situación extraordinaria convierten al edificio, y al sitio en general, en un tipo de microcosmos de lo que a diario acontece en la ciudad. Narrada en su totalidad desde por lo menos dos perspectivas distintas, un sacerdote que escribe a manera de confesión en primera persona y los reportajes de un periodista escritos en tercera persona (ambos inquilinos del edificio tomado), *El sitio* combina elementos fantásticos con aspectos realistas para trazar la imagen de una ciudad paralizada y fantasmagórica. A pesar de lo fantasiosa que pueda parecer la noción de una metrópolis como la Ciudad de México sitiada e incomunicada de la noche a la mañana, Solares construye la narrativa de tal manera que la imagen literaria resulta creíble. Esto se debe en parte a que, si bien es inconcebible que el gobierno pueda encerrar a los ciudadanos indefinidamente y sin explicación alguna, las nociones de caos, de encierro e inmovilización y la posible escasez de recursos como

el agua y otros servicios son preocupaciones que tienen una presencia real y significativa para los habitantes de la urbe y los lectores implícitos de la obra.

Con respecto a la habilidad de Solares para hacer que sus historias que tratan de un fenómeno más allá de la realidad sean creíbles, Brushwood (en un estudio sobre su narrativa más temprana) observa que este efecto es logrado en parte por “the novelist’s insistence on working out a carefully constructed narrative based on sympathetic, believable characters. Readers are challenged [...] by the slippery transition from the real to the unreal, a realm that may be described as mystical (especially given the frequent religious connotations), fantastic, or even magical, if one happens to like this greatly abused word” (12-13). En el caso de *El sitio*, las continuas transiciones entre la esfera de lo creíble y lo inverosímil se logran efectivamente por el hecho de que gran parte de la historia es relatada por un sacerdote alcohólico, lo cual se presta a que las imágenes inverosímiles sean interpretadas y así naturalizadas como alucinaciones, el producto de un mal sueño o invenciones de una mente agobiada por el alcoholismo y la culpa.

La situación de encierro en que se encuentran los personajes de *El sitio* no es del todo fantástica o impensable, sin embargo, si se toma en cuenta el contexto de la Ciudad de México. Como lo he señalado previamente, los altos índices de delincuencia en la ciudad han provocado que el número de gente que vive recluida en su propio hogar por temor a la violencia sea cada vez mayor. En este sentido, existe una variedad de textos y producciones artísticas que participan en la creación de este imaginario social de inseguridad, encierro y asfixia de que forma parte *El sitio*. Además de las fuentes hasta aquí mencionadas (“El Metro” y *Amores perros*), otras producciones que ejemplifican esta tendencia son la novela *De piel de víbora* (1998) y las películas *Todo el poder* (1999), *Fibra óptica* (1998), *Hasta morir* (1993) y *Lolo* (1992). Por lo tanto, este fenómeno de reclusión y encierro que experimenta una gran parte de la población es constantemente afirmado, intensificado, re-creado y naturalizado en estas obras desde distintas

perspectivas y para públicos variados, especialmente la clase media burguesa en *El sitio* y un público más amplio (y posiblemente más joven) de diferentes estratos sociales en “El Metro” y *Amores perros*. Por otra parte, la noción de vivir atrapado en la ciudad es perfectamente concebible si se considera los momentos de terror y angustia que se vivieron durante y después de los terremotos del 19 y 20 de septiembre de 1985: “[c]omenzó el ‘jueves negro’ con la ciudad sin agua, sin teléfonos, sin energía eléctrica. Dejó de funcionar el Metro, hubo fugas de gas. Todo era polvo y humo. Todo era ruinas y devastación. [...] Ese día el tráfico se paralizó, salió a flote la miseria escondida en las vecindades”. Esta observación del periodista y escritor Héctor de Mauleón muestra cómo, por lo menos en la mente de quienes sobrevivieron el temblor, la idea de una ciudad incomunicada, totalmente paralizada no es del todo absurda.⁷

La conexión que *El sitio* establece con la realidad de la Ciudad de México, y en particular con los eventos asociados con el temblor, se hace visible en la sección en que el periodista del departamento quince compara explícitamente el encierro en la novela con el terremoto: “[...] mi admiración actual viene de que anoche, releyendo algunos de mis reportajes, descubrí que estamos bajo los escombros de un edificio que se ha derrumbado” (59). Luego de narrar las peripecias que sufrió cuando estuvo a punto de quedar atrapado en un edificio semidestruido por el sismo, el periodista concluye que su temor es “quedar enterrado vivo. Como ahora, aquí” (61). Este miedo expresado por el narrador apunta a un malestar experimentado por miles de personas cuyas vidas fueron afectadas de una u otra manera por el temblor.

La amenaza latente de este tipo de catástrofe es, sin embargo, sólo una de las múltiples interpretaciones formuladas por los personajes con respecto a su situación. De hecho, el sitio no es planteado como un temblor, por lo menos no literalmente, puesto que es el Ejército quien ha tomado la ciudad sin dar explicación alguna. Esta técnica de dejar abiertas a la imaginación de los personajes (y de los lectores) las causas y los significados del sitio hace posible la

reconstrucción de un abanico de realidades múltiples sobre la urbe y su situación política, social y cultural. Asimismo, con esta estrategia la novela contribuye a la creación de la ciudad como un espacio complejo, multifacético y rico en experiencias en el que las explicaciones cómodas o unilaterales no tienen cabida. Al encontrarse solos, sin el ruido del exterior y sin ningún medio que les comunique lo que acontece en la ciudad, los habitantes del edificio se ven obligados a reflexionar, a pensar por sí mismos sobre las posibles causas del encierro. Sus conjeturas son iluminadoras en cuanto a que dejan entrever diferentes perspectivas sobre la ciudad y el país en general así como de sus miedos e inquietudes. Más allá de los razonamientos generalizados como una posible epidemia, un cuartelazo, o una estrategia del gobierno para controlar a la gente, se delinear causas profundas que tienen que ver con los problemas concretos por los que atraviesa el país: “la guerra sucia entre los partidos políticos, la delincuencia desatada, el desprestigio del ejército por lo del narcotráfico, la intolerancia norteamericana, el Fondo Monetario Internacional” (29). A lo largo de la narración se suman otras causas y perspectivas, como la del médico militar, quien ve el encierro forzado con optimismo, como una manera de solucionar los problemas de la ciudad: “[c]uando se abra la puerta del edificio saldremos a otra ciudad: limpia y en orden. Un tanque por las calles y, ya vio usted, salen los rateros despavoridos. [...] ¿O prefiere el desmadre que había antes? Esta era ya una ciudad tomada por el enemigo” (200-1).

A primera vista esta última cita parece una afirmación sin mayores consecuencias. Sin embargo, si se analiza dentro del contexto más amplio de la novela veremos que ésta contiene ironías y perspectivas que apuntan hacia la propuesta de la obra en general. Considerando que la acción se sitúa en un edificio de la colonia Condesa, un barrio de moda y con carácter bohemio e intelectual, podemos entonces inferir que la perspectiva de la mayoría de los personajes es la de la clase media en la Ciudad de México. Por lo tanto, es viable que los lectores (presumiblemente

letrados y aficionados a la literatura) se identifiquen, si no con los personajes, por lo menos con su punto de vista. Si aceptamos esta proposición, podemos ver cómo la novela invita a los lectores a la complicidad, a aceptar la configuración del “otro” como el enemigo y quizá hasta apoyar el uso de la violencia para erradicar el crimen. Una ramificación de esto es la identificación de un “nosotros” como “víctimas inocentes” y del otro como el “enemigo”. Este proceso de identificación por medio del cual una persona o grupo asume el papel de víctima y se desentiende de toda responsabilidad es a menudo promovido por los medios de comunicación y otras fuentes de representación. A su vez este fenómeno contribuye a la creación de la ciudad como un espacio invadido, “tomado por el enemigo” en el que los ciudadanos son reducidos a la categoría de “víctimas” indefensas. En *El sitio*, sin embargo, la cómoda posición que inicialmente adoptan los personajes (y presuntamente los lectores) es subvertida a lo largo del texto.

La ironía en las palabras del médico militar, quien ve a la fuerza represiva del ejército como una solución, radica en que es el ejército mismo quien tiene sitiada la ciudad y que, a lo largo de la narración, comete todo tipo de abusos en contra de los vecinos. Más aún, cuando el sitio termina la ciudad no está ni “limpia” ni “en orden”, como lo había previsto este personaje, sino todo lo contrario, el caos impera en todas partes. Una posible interpretación a este comentario en la novela es que el gobierno no cumple con la obligación que tiene de mantener el orden y la limpieza en la ciudad. Por otra parte, esto se puede leer como una crítica a los ciudadanos que pretenden que el gobierno solucione todos los problemas sin tomar conciencia de que mantener una ciudad limpia es la responsabilidad de todos y cada uno de los habitantes. En todo caso, la representación del ejército como un ente corrupto, abusivo y opresor contribuye a la desconstrucción de categorías como “delincuente” y “enemigo” puesto que son precisamente los responsables de guardar el orden quienes causan el caos y el desorden.

Las diferentes configuraciones del ejército en la novela ya sea como el enemigo, es decir como una manifestación del aparato represivo del Estado (para usar el término de Althusser) que usa la violencia para someter a los ciudadanos o, por el contrario, como la respuesta para solucionar los problemas de delincuencia y desorden registran un fenómeno real que denuncia el estado de confusión que se vive en la urbe. Al respecto cabe mencionar que el ejército no es siempre visto como el enemigo ya que existen también situaciones en las que la ciudadanía aplaude los actos de represión en contra de estudiantes u otros grupos considerados como “subversivos”. En su análisis sobre los miedos urbanos de fin de siglo Rossana Reguillo-Cruz subraya que esta tendencia a apoyar la solución violenta y el autoritarismo lleva a pensar que “México se desliza, peligrosamente, hacia un escenario en el que el endurecimiento de la violencia legítima se percibe como la salida inevitable al caos, el desorden, las violencias” (52). En este sentido, uno de los proyectos en la novela es crear una conciencia sobre la facilidad con que configuramos al otro como el enemigo y los riesgos de concebir y apoyar la violencia legítima como una solución a los problemas de la urbe.

El proyecto de desestabilizar nociones ampliamente difundidas como pensar que el enemigo es siempre el otro (el pobre, el psicópata, el rebelde, el indígena) y asumir una actitud ya sea agresiva o indiferente, se hace visible en la “transformación” que sufren los personajes durante su encierro. A pesar de que al inicio del sitio los vecinos se reúnen para intercambiar opiniones y tratar de organizarse para enfrentar los problemas en grupo, esto cambia radicalmente cuando el hambre y la desesperación se apoderan de ellos. Con la escasez de agua, medicinas y alimentos desaparecen también las muestras de civismo y compañerismo entre ellos para dar cabida al egoísmo y la desconfianza generalizada. Es así como, después de unas cuantas horas de encierro, el miedo y las agresiones, inicialmente situadas por los personajes en el exterior del edificio, cambian de origen cuando los vecinos, en su afán por protegerse a sí

mismos y los suyos, comienzan a comportarse como aves de rapiña. Esta situación lleva a los personajes a vivir un doble encierro, es decir, a recluirse en sus apartamentos para evitar tener que ayudar a otros o ser atacados por un poco de leche o una aspirina. La imagen de los ciudadanos se proyecta entonces como un conjunto de seres bestializados, como animales hambrientos encerrados en las jaulas de un zoológico; “nos merecemos el sitio por nuestra condición de fieras” (120), afirma el periodista del apartamento quince al reflexionar sobre el comportamiento y las acciones degradantes de los vecinos.

La crítica implícita de que todos los habitantes de la ciudad son de alguna manera responsables por el caos y la violencia que hay en ella se hace obvia en el relato del periodista cuando recuerda haber subido a la Torre Latinoamericana con el propósito de recabar información para un reportaje sobre la Ciudad de México. En su intento por descifrar las complejidades de la urbe, por convertir la ciudad en un texto abierto ante su mirada, como un *voyeur-god* para usar la noción de Michel de Certeau (“Walking in the City” 93), el periodista observa con la ayuda de un telescopio un panorama que se le antoja como una pieza teatral:

Veía a la gente como a los personajes de una representación a escala, moviéndose por unas calles de la ciudad de México reducidas a las proporciones de un teatro infantil de cartón, iluminado desde atrás por una vela como las que ahora los iluminaban a ellos. Para su reportaje le parecía más útil que averiguar el número de habitantes o el número de crímenes que se cometían diariamente. (121)

Desde esta perspectiva, la falta de compasión y solidaridad entre los ciudadanos se hace evidente cuando la mirada del periodista capta “la actitud dura de los que esperaban un camión, arracimados en indeciso asalto rumbo al estribo todavía no detenido, ya rebasados porque el camión frenó más adelante y alteró injustamente el orden de la fila que se había formado” (121). Lo que llama la atención del periodista en este evento es que, con el desajuste causado por el

conductor del camión, una mujer de avanzada edad que estaba en los primeros sitios de la fila es dejada atrás, imposibilitada de abordarlo y con la frustración de tener que formarse otra vez a esperar el próximo camión. Con esta descripción se abre un espacio en el texto para observar y ahondar en la situación, es decir, en la desgracia de la anciana y la actitud de los otros viajeros; esta pausa a su vez obliga a la reflexión ya que pone de relieve las injusticias y el egoísmo que a menudo caracterizan las acciones de los ciudadanos.

Más allá de la preocupación por este tipo de comportamiento egoísta e incivilizado, hay en *El sitio* una inquietud que emerge en múltiples ocasiones y que es percibida por algunos de los personajes como una presencia maligna que se mete en el alma de los habitantes de la ciudad. Dos casos en particular ejemplifican este fenómeno en la novela. El primero es un asalto en la Alameda del que el periodista es testigo, por medio del telescopio, desde su posición en lo alto de la torre. A la incredulidad de que el asalto se realice en un sitio público tan concurrido se suma el hecho de que ninguno de los ahí presentes hiciera nada para evitarlo; sin embargo, lo que llama la atención en este evento es que el ladrón, luego de despojarlo de sus pertenencias “golpeó al hombre en la cabeza y el estómago” (123). Esta acción le da al robo un matiz de perversidad puesto que ya no sólo se trata de robar para obtener una recompensa inmediata sino de herir al otro físicamente, de humillarle hasta verlo vencido por el dolor. Esta perversión que les da a los humanos la calidad de “fieras”, como lo expresa el periodista, se manifiesta en otro asalto en la novela, esta vez descrito por el vecino del tres, un viejito que se encarga de moderar las reuniones de los inquilinos en el pasillo del edificio.

Reflexionando sobre la maldad y la indiferencia de los ciudadanos, el viejito recuerda un asalto que sucedió en un vagón del Metro. Durante este atraco, el cual ocurrió unos meses antes del sitio, una mujer fue desnudada por dos jóvenes asaltantes: “[y]a nos habían quitado las bolsas, carteras, los relojes y alguna cosa más, pero no conformes, se fueron contra la mujer y

entre risas y manotazos se pusieron a desnudarla. ¡A desnudarla frente a todos nosotros! Ellos eran dos y nosotros cincuenta, o más. Hubiera bastado con que alguien se arriesgara un poco [...] para impedirlo” (268). Aunque el narrador se muestra un tanto resignado ante lo inevitable del robo, hay una visible indignación por las acciones degradantes e innecesarias por parte de los asaltantes. El efecto de la humillación y la maldad del acto se intensifican por el hecho de que hay varios testigos que, pudiendo hacer algo, se quedan paralizados y no hacen nada para defender a la víctima. Para el viejito del tres, sin embargo, la certeza de que este hecho denigrante podría haberse evitado le cambia la perspectiva puesto que se compra una pistola para asegurarse de que un acto así no vuelva a suceder en su presencia.

Estos sucesos violentos narrados en la novela bien podrían ser noticias, no sólo del Distrito Federal, si no de cualquier metrópolis moderna, reportadas en periódicos o en la televisión. Sin embargo, si se analiza el contexto inmediato de *El sitio*, es decir la crisis que se vivía en México sólo cuatro años antes de su publicación, es posible inferir que el trasfondo de la novela es esta situación específica del país entre 1994-1995 y que se extiende hasta el fin del milenio. Como se anotó anteriormente, desde finales de 1993, México atravesó por una serie de crisis como el levantamiento armado de los zapatistas en Chiapas, el asesinato de líderes políticos y el colapso de la economía en 1995 (Guillermoprieto 178-84). Entre las consecuencias más contundentes de esta situación está el hecho de que, según Oppenheimer, más de diez mil comercios tuvieron que cerrar sus puertas y alrededor de un millón de personas fueron despedidas (320-21). La deplorable situación que se vivía entonces en la Ciudad de México se hace palpable en la descripción de este mismo sobre su estancia en la ciudad: “Uno no tenía que esforzarse mucho para darse cuenta de la gravedad de la crisis: cada día se veían más mujeres vendiendo artesanías en las banquetas y más muchachos lavando parabrisas en las calles; las

estadísticas de asaltos y robos a mano armada subían por las nubes, y los letreros de “se renta” proliferaban por todas partes” (321).

La crisis económica por la devaluación del peso en 1994, junto con las circunstancias apremiantes ya mencionadas, provocó que la violencia aumentara en la Ciudad de México. Más aún, el fenómeno que *El sitio* revela en los ejemplos anteriores es un cambio en la manera que ésta era ejercida en la ciudad. Con relación a estos cambios que se dieron en la capital a partir de 1994, Claudio Lomnitz señala que los problemas económicos, unidos a una reforma que fracturó el antiguo sistema policial, trajeron consigo una depreciación de la vida en la capital que se manifestaba en el hecho de que los delincuentes, luego de asaltar a sus víctimas, las agredían sin razón. Lomnitz describe este nuevo paradigma y su efecto en la atmósfera de la ciudad de la siguiente manera: “In this new imaginary, the violence that is exerted against innocent victims is the source of outrage and fear. Kidnappers who sever ears or fingers and send them to the victim’s families, only to end up killing their victims once they have received their recompense, is a common theme, as are assault, battery, mayhem, and the abasement of victims” (60). Por su parte Susana Briante, en su ensayo titulado “Hotel de México”, comenta sobre la dificultad de clasificar este tipo de violencia que aumenta durante este período (1994-1995) y que se comete ya sea por necesidad, por frustración, por ambición, o que es simplemente motivada por la facilidad con que el delincuente se sale con la suya (114). Briante describe cómo luego de ser víctima de un asalto a mano armada mientras viajaba en un taxi (y de enterarse de varios casos similares) el miedo y la sensación de inseguridad se apoderan de ella de tal manera que en 1997 decide abandonar la ciudad.

Ante esta situación de crisis, y a diferencia de la mayoría de los noticieros que transmiten los sucesos en la urbe de la manera más escandalosa posible, promoviendo ya sea un terror paralizante o un estado de indiferencia en la audiencia, *El sitio* revela el propósito de ir más allá,

es decir, de crear una conciencia sobre la situación que se vive en la Ciudad de México. En este sentido es significativo que sea un periodista quien ocupe un lugar importante en la narración ya que su caracterización como uno de los pocos personajes que muestra una actitud crítica y reflexiva hacia el encierro es una estrategia efectiva para socavar la imagen convencional del periodismo y delinear un modelo de mediación más constructivo y provechoso. Este proyecto en la novela puntualiza uno de los argumentos principales en el presente estudio que tiene que ver con el papel no sólo recreativo sino también creador y constructivo de la literatura y otras producciones culturales como el cine. Con respecto a esta preocupación por crear un espacio para la reflexión en su obra y hacer conscientes a los lectores de la necesidad de actuar, el autor mismo, en una entrevista concedida a Silvia Isabel Gámez, afirma “[c]ada vez creo más en la literatura y menos en la televisión, porque la imagen nos está llevando a la estupidez, a no reflexionar. Me da miedo un mundo que trata de mediatizarte, somos borregos convertidos en lobos de consumo [...]. Sobrevivimos en un universo donde nada tiene que ver ya con lo espiritual” (1).

Esta noción que Solares expresa sobre la televisión como un medio que invita a la recepción pasiva y que puede llevar a una actitud irreflexiva e idiotizada es ejemplificada de varias maneras en el texto. En una conversación imaginada que la vecina del seis, en su estado de pasmo, tiene con un hombre que vive fuera de la ciudad ella le pregunta qué sabe sobre lo que sucede en la Ciudad de México, a lo que él contesta que “nada en especial” y continúa: “[lo] que siempre vemos en la televisión, los pleitos con los ambulantes, el relajo en la Cámara de Diputados, las marchas al Zócalo, el aire irrespirable, la delincuencia desatada” (101). La ironía de esta respuesta en que todo lo que sucede en la ciudad es considerado como un “nada” sugiere que la televisión y los medios masivos de comunicación en general, con sus imágenes recurrentes, sólo naturalizan la situación de desastre sin invitar a la reflexión. Esto se hace visible

también en la caracterización de algunos de los personajes. Está, por ejemplo, la tía del cura cuya preocupación principal al inicio del encierro es no poder ver su telenovela favorita; por su parte, la esposa del periodista responde a los comentarios filosóficos de su esposo sobre el significado del encierro con una observación totalmente banal: “[p]ues yo preferiría tener ya abierta la puerta de la calle y salir a comprar un frasco de champú” (46). En este sentido la propuesta de la novela es clara: hay que dejar el espacio cómodo y la pasividad ante el televisor para convertirse en seres pensantes y actuantes.

Leer el proyecto de *El sitio* como un llamado a la solución violenta y a hacerse justicia con sus propias manos sería, sin embargo, inadecuado. La unión, la organización civilizada entre los ciudadanos y la ayuda desinteresada al prójimo aparecen más bien como posibles soluciones en esta obra. Un ejemplo de esto lo vemos en la novela cuando los vecinos se organizan, teniendo reuniones para hablar sobre su situación y luego entre todos compartir los alimentos y ayudarse entre sí según sus posibilidades. Este tipo de organización tiene resonancia con el resurgimiento de la “sociedad civil” en la Ciudad de México el día del temblor de 1985. Aunque algunos movimientos de organización ciudadana ya existían desde antes, algunos estudiosos del tema (García; Monsiváis *Entrada libre* y “La sociedad civil a veinte años del terremoto”; Poniatowska “‘Nada, nadie. Las voces del temblor’, 20 años después”) señalan esta fecha como el surgimiento espontáneo, a raíz de la catástrofe, de cientos de miles de voluntarios integrados en asociaciones civiles para el beneficio común, sin la intervención de sectores políticos, gubernamentales o de corte religioso. Además de estas agrupaciones y alianzas cívicas que se formaron a partir del temblor, gradualmente han ido apareciendo otras organizaciones de la sociedad civil que hacen posible la participación ciudadana en el ámbito público de la urbe.

En conjunción con los logros y las aportaciones de la sociedad civil, se dieron en sus inicios también algunos errores y retrocesos en las organizaciones debido, entre otras causas, a la

manipulación y el control inflexible del gobierno en turno y la facilidad con que algunos líderes eran comprados por funcionarios del gobierno (Monsiváis, “La sociedad civil” 3). En *El sitio*, vemos cómo la organización de los vecinos se ve amenazada cuando los miembros de dos familias (los del diecisiete y del dieciocho) que no habían querido tomar parte en la agrupación roban gran parte de los víveres que los otros vecinos habían reunido. Los ofendidos, armados con una pistola, cuchillos, palos y sartenes intentan recuperar el botín mientras gritan a coro “¡Mueran los del piso cinco!” (275). Este ejemplo tiene una resonancia clara con los brotes de fuenteovejuna como el caso de los viajeros asaltados en el autobús, así como otros ejemplos citados anteriormente.

Al contrario de mostrar simpatía por este ataque de los vecinos para recuperar sus pertenencias, el evento es presentado por el periodista como un acto de enajenación, atroz y lamentable. Los personajes involucrados en el embate son descritos como bestias: “[e]l grupo subía las escaleras como un gran animal torpe, desarticulado y acéfalo, entre un rumor creciente y fluctuante” (275). Sus acciones después del enfrentamiento en el que muere un vecino y el ladrón del dieciocho sale herido (momento en el cual el sitio termina y se abre la puerta), confirma esta imagen animalizada una vez más:

[...] una rebatiña infame, según se cuenta, porque todos se decían dueños de todo, lo que ocasionó que la vecina del siete se le fuera a las manos a la del diez por unas latas de sardinas portuguesas, y hasta hubo quien se quería adjudicar la comida de gato sin siquiera tener gato. Las vecinas del diecisiete y del dieciocho también resultaron golpeadas y arañadas en fea forma y una vez que se llevaron arrestados a sus maridos, ellas se quedaron en sus departamentos, al lado de sus espantados hijos, sin dejar de proferir toda clase de insultos y maldecir al edificio entero, desde sus cimientos. (280)

No es sino hasta que los vecinos reflexionan sobre las consecuencias de sus acciones, es decir la muerte del inquilino del doce a manos del vecino ladrón, que éstos recobran su humanidad y se solidarizan una vez más, esta vez para velar el cuerpo del difunto. El rasgo de humor contenido en esta cita, y que se hace presente en varios momentos de la narración, es una estrategia eficaz que hace posible abordar un asunto serio, como la violencia y sus repercusiones, sin caer en un dramatismo exagerado y trágico. Asimismo, esta descripción es otro ejemplo del proyecto en la novela de trastocar los papeles de “víctima” y “victimario” al mostrar cuán fácil, al dar cabida a la irracionalidad, los vecinos pasan de ser víctimas asaltadas a asaltantes y agresores.

En concordancia con el propósito de este estudio de resaltar la participación de la literatura en la construcción de nuevas conciencias y realidades, *El sitio*, en su intento por proponer alternativas a la realidad existente en la Ciudad de México, explora no sólo las relaciones entre individuos (los vecinos del edificio en este caso) sino también el papel que las instituciones como la Iglesia juegan en la configuración del espacio urbano. Lejos de sugerir que la Iglesia católica sea la respuesta al vacío y la incertidumbre circundantes en el ambiente de la ciudad, así como en el resto del país, la novela presenta la imagen de una institución corrompida, incapaz de promover la fe y la esperanza. La crítica emitida en contra de la Iglesia, a través de la figura de un cura atormentado y en conflicto con esta institución a la que representa, es directa y contundente:

La Iglesia que está hoy en día comprometida, por una parte, contra los anticonceptivos y por otra a favor de las armas, afanada en la defensa de la vida aún no nacida más que en la protección de la vida ya existente. La Iglesia que se ha mostrado inflexible en las transgresiones de orden sexual pero que justifica a los provocadores de las guerras. A los ojos de esa Iglesia [...] los pecados más graves de la humanidad continúan siendo los pecados de alcoba y no los

cometidos en el campo de batalla. Una Iglesia sin Cristo, de la que me avergüenzo como usted no tiene idea. (204)

A pesar de haber perdido la fe en una institución que ya no responde a sus expectativas y sus necesidades espirituales, el cura es capaz de liberarse de su problema de alcoholismo y conciliar la paz consigo mismo, uno de los pocos personajes que logran esto en la novela. Esto es posible porque la experiencia del encierro le permite al sacerdote profundizar sobre su situación y, a la vez, reconciliarse con el pasado, sobre todo con su infancia, y liberarse de su vicio. Este concepto de los prisioneros que logran la libertad durante el encierro tiene resonancia con el tratamiento que se le da a la prisión como una vía para la salvación en la literatura francesa del siglo XIX. Al respecto Leo Bersani indica cómo en estas producciones literarias “[p]rison is the space of dreams, poetry and metaphysical freedom; in prison man is reborn, he is saved, he descends into the depths of his own being and soars beyond himself into infinite space” (9). Si bien el sacerdote en *El sitio* no sufre un encarcelamiento literal, esta descripción es aplicable a la transformación que experimenta a causa del encierro forzado.

Aunque la novela deja un final abierto, es decir que no establece con certidumbre la relación que el cura tendrá con la Iglesia en el futuro, lo que sí queda claro es que gracias al encierro y al (doloroso) proceso de purgación, este personaje recobra su dignidad y deja de ser un “pinche cura borracho”, como lo llama uno de los vecinos. Este proceso de purificación por medio del análisis, de entender la causa de los males junto con un serio compromiso de dejar atrás todo aquello que degrada y deshumaniza se presenta en la novela como una de las pocas salidas o respuestas al malestar de fin de siglo caracterizado por el vacío y la pérdida de fe en las instituciones.

El vacío moral, espiritual e ideológico que se experimenta en la urbe y el inevitable sentimiento de soledad que esta situación conlleva es un motivo clave en la novela. Imposibilitar

el ruido, el desorden, el tráfico en una ciudad de más de veinte millones de habitantes, constantemente bombardeada por imágenes visuales y ruidos que llegan de todas partes es una estrategia efectiva para hacer evidente lo aparentemente invisible o espectral de la ciudad. Así, el acercamiento con lupa a la vida en el edificio encerrado muestra cómo a pesar de vivir en la misma unidad, los habitantes apenas se conocen y son presentados en su mayoría sólo como números y no por su nombre. Con el sitio, los personajes toman conciencia de su soledad y este conocimiento les lleva a reaccionar de distintas maneras. La vecina del seis, por ejemplo, se encierra en sí misma y huye de la soledad del encierro con la mente ya que su imaginación la lleva a lugares fuera de la ciudad, lejos de sus hijos y de su esposo. La ciudad misma es un escenario vacío y solitario en donde sólo aparece la figura difusa y fantasmagórica de los soldados a la entrada de los edificios. Ante esta oquedad, la soledad de sus habitantes sale a la superficie como un hecho inevitable y transparente: “[e]l incalculable acercamiento de los destinos --veinte departamentos-- que de pronto se volvían gavilla a partir del encierro, la mezcla casi pavorosa de soledades individuales, transformadas en un único, gran cuerpo” (93). La metáfora de la soledad como un cuerpo compuesto por varios entes individuales es aplicable a la ciudad en sí debido a la paradoja que ésta encierra como entidad social y comunitaria pero también como un lugar de soledad y aislamiento.

La reafirmación e inmediata socavación de este imaginario de encierro, asfixia y vacío en *El sitio* así como la erosión de binarismos convencionales por la transformación de algunos de los personajes de típicos ciudadanos de clase media en seres prácticamente bestializados, encerrados en su egoísmo y sus miedos, es un escenario que resulta familiar al que, dos años más tarde, nos presenta el director Alejandro González Iñárritu en la película *Amores perros*.⁸ Filmado en la Ciudad de México (en parte en las colonias Condesa y Lomas de Chapultepec), este drama urbano entrelaza tres historias que se presentan por separado pero que conviven a lo

largo de la cinta. El punto de convergencia de las historias es un accidente automovilístico en el que están involucrados Octavio, un joven enamorado de la esposa de su hermano; Valeria, una modelo española en la cima de su carrera y Martín, alias “El Chivo”, un ex-guerrillero que junta basura en la calle pero que ocasionalmente hace “trabajitos” como asesino a sueldo. A partir de este evento, la cinta dramatiza la transformación física, emocional y mental de los protagonistas. Por medio de este acercamiento a las vidas de personajes que pertenecen a distintos estratos sociales, la película explora profundos conflictos humanos. Así, con un enfoque en la caracterización alternante de los personajes principales, el presente estudio demuestra cómo al convertir la vigilancia o lo que (no) se ve y quién ve (o no ve) en un mecanismo para revelar circunstancias íntimas, la cinta contribuye a la creación de la ciudad como un espacio donde las imágenes y apariencias externas son sólo una máscara que esconde una compleja realidad interna.

La sensación de confusión, agitación y desorden que a menudo se experimenta en las calles de las megalópolis modernas es transmitida a los espectadores de *Amores perros* desde el momento en que se inicia la película. Este efecto es producido a través de las técnicas narrativas y las imágenes visuales que, junto con sonidos y ritmos a alto volumen que acompañan algunas escenas, inmediatamente nos introducen en un ambiente tenso y caótico causado por una persecución a alta velocidad por las avenidas de la ciudad, la cual termina en el accidente que es el eje central de la trama en la película. El carácter tenso que se mantiene durante las dos horas y media que dura la acción es intensificado porque, a diferencia de *El sitio*, la cinta sólo ofrece algunos breves momentos de humor o relajación.

A la intensidad de las imágenes en *Amores perros* se suma el hecho de que la historia no es presentada en orden cronológico sino que los hechos van apareciendo en la pantalla en un ir y venir entre el pasado, el presente y el futuro de la narración. Esta técnica de adelantar eventos

para luego volver por el camino ya andado obliga a los espectadores a permanecer atentos y prestar atención a los detalles para no perderse en las complicadas avenidas de la trama. Así como el escenario de la ciudad bombardea continuamente a los habitantes con imágenes de anuncios que cuentan una serie de historias dislocadas, la película va presentando una amalgama de imágenes y experiencias cuya coherencia radica en los encuentros pasajeros que delatan una simultaneidad en las convulsas vidas de los protagonistas.

El sutil nexo que une a los personajes cuyos caminos se cruzan furtivamente se hace más obvio una vez que la película ahonda en las historias particulares de cada uno. De igual manera que *El sitio* propone la noción de que un delincuente no es sólo el ser extraño y distante cuya fotografía aparece en los noticiarios sino que puede ser un vecino cualquiera con una familia y una vida aparentemente “normal”, *Amores perros* socava también los binarismos y divisiones como víctima / victimario que los noticieros constantemente refuerzan al adentrarnos en las vidas de personajes involucrados en distintos actos delictivos o moralmente reprobables para mostrar cómo en el intrincado ambiente de la ciudad “no todo es lo que parece”, como reza este dicho popular. Desde la perspectiva de la cinta, el comportamiento de los humanos es a menudo tan violento e irracional como el de los perros que son entrenados para pelear y matarse entre sí y, por lo tanto, las categorías maniqueas entre “buenos” y “malos” se disuelven en un escenario en el que tanto ricos y pobres mantienen complejas relaciones carnales, familiares, económicas y políticas. Un ejemplo de este fenómeno es la caracterización del Chivo como un pepenador de basura que deambula por las calles de la ciudad rodeado de sus perros a los que tiene un cariño especial. Sin embargo, detrás de la imagen indefensa y desarrapada del personaje, se esconde la historia de un ser humano capaz de matar a sangre fría por dinero y, al mismo tiempo, mostrar un amor y una ternura inmensos por su hija.

El carácter ambulante del Chivo, ya sea en su búsqueda de basura, siguiendo los pasos de su hija o vigilando a sus futuras víctimas, permite mostrar los contrastes de un paisaje urbano en el que tienen cabida la pobreza de una gran mayoría de los habitantes, pero también el lujo y la ostentación.⁹ Más aún, este personaje sirve de conexión entre diversos ámbitos sociales de la vida urbana cotidiana subvirtiendo así las divisiones sociales convencionales. Tal es el caso, por ejemplo, de Leonardo, un policía corrupto que años antes capturó al Chivo por sus actividades como guerrillero y en el presente de la trama es quien le encarga los “trabajitos” de matar a cambio de dinero. En conexión con Leonardo aparece también Gustavo, un joven empresario rico y codicioso que manda matar a su socio (Luis), quien es también su medio hermano, por cuestiones de dinero. Luis, a su vez, es presentado como un joven adúltero que tiene relaciones sexuales con una compañera de trabajo la cual es también casada. La cualidad melodramática de esta complicada red de engaños y traiciones que retrata una clase alta corrupta, degenerada y cobarde, la cual usa su poder y su dinero para deshacerse de sus enemigos, muestra la relación de esta película con otras formas de la cultura popular mexicana como las telenovelas y su mundo construido de enredos y pasiones encontradas.¹⁰ A su vez, la cinta retoma aspectos y preocupaciones reales de la sociedad, como es el caso de la creciente corrupción policíaca (un tema central en producciones contemporáneas como la cinta *Todo el poder*) para delinear una imagen creíble sobre las complejas relaciones humanas y las contradicciones inherentes en la cotidianeidad urbana.

El diálogo que la película entabla con otros medios de producción cultural como los programas de televisión y las revistas que tratan sobre el mundo de las celebridades y la farándula en general, se hace aparente en el apartado que corresponde a la historia de Valeria, la modelo en turno del perfume “Enchant” y su amante Daniel. En un primer nivel, la película pone de relieve la ficcionalidad de este ambiente al insertar en la trama un programa de televisión

(“Gente de hoy”) en el que Valeria da a conocer al público televidente su nueva relación romántica con Andrés Salgado, un supuesto actor. Ya detrás de las cámaras nos enteramos que todo es una treta, un previo acuerdo entre Valeria y Andrés para ganar publicidad. Así, la imagen de perfecta belleza y armonía que el programa de televisión proyecta en las pantallas contrasta con la crueldad y crudeza con que se caracteriza la vida cotidiana en la película.

Más allá de la denuncia sobre la falsedad del mundo creado por actores y otras personalidades que se dedican al espectáculo, *Amores perros* rechaza y subvierte el imaginario que se multiplica en los gigantescos anuncios publicitarios que pueblan la ciudad y que constantemente hablan de una felicidad al alcance de todos. Con respecto a la presencia de este discurso comercial en las calles de la ciudad, de Certeau observa que

[t]he modern city is becoming a labyrinth of images. It is endowed with a graphics of its own, by day and by night, that devises a vocabulary of images on a new space of writing. A landscape of posters and billboards organizes our reality. It is a *mural language* with the repertory of its immediate objects of happiness. It conceals the buildings in which labor is confined; it covers over the closed universe of everyday life; it sets in place artificial forms that follow the paths of labor in order to juxtapose their passageways to the successive moments of pleasure. (*Culture in the Plural* 20)

Este lenguaje muralista a que de Certeau hace referencia es representado en la película a través de los anuncios gigantescos en diferentes partes de la ciudad que muestran a una Valeria en pose sexy al lado del producto que anuncia. Sin embargo, lo que en un principio parece una celebración de este imaginario pronto se convierte en un comentario sagaz que cuestiona y subvierte el discurso de felicidad que encierra. Justo en el momento en que goza de más éxito en su carrera como la “imagen latina de Enchant”, y todo indica que va a poder disfrutar de la

felicidad con su perro “Richi” y Daniel, quien se separa de su esposa y sus dos hijas para vivir con ella, la vida de Valeria da un giro total. Luego que su auto es impactado por el de Octavio, Valeria sufre heridas en una pierna que más tarde es amputada debido a que contrae gangrena.

La caracterización de Valeria como una modelo en desgracia permite develar los mecanismos que se esconden detrás de las imágenes de glamour y felicidad construidas por los medios publicitarios así como las contradicciones que éstos encarnan. Poco después del accidente, la agencia publicitaria cancela el contrato de la modelo, la cual queda totalmente excluida del medio sin que nadie, excepto Daniel, vuelva a ocuparse de ella. Más aún, al desvanecerse el encanto y la promesa de felicidad que los unió en un principio, la relación entre Valeria y Daniel empieza también a deteriorarse y se sugiere la posibilidad de que él la deje para volver con su esposa. De esta manera la máscara embriagante y embustera del imaginario comercial es reemplazada en la película por el rostro humano desnudo y vulnerable de Valeria. Al perder su valor publicitario, la imagen de ésta es desechada y en su lugar quedan espacios “disponibles” por toda la ciudad a la espera de un nuevo anuncio que cubra el vacío dejado por el anterior.

La transformación del departamento de Daniel y Valeria de un lugar de liberación y encuentro con su nueva vida en un espacio claustrofóbico de reclusión y encierro (especialmente para ella), es semejante a la situación experimentada por los personajes de *El sitio*. Sin embargo, las imágenes visuales de *Amores perros* capturan otros espacios que, aunque pertenecen a un ambiente socioeconómico distinto al de la colonia Condesa, resultan igualmente asfixiantes. Tal es el caso de la casa donde viven Octavio, su mamá, su hermano Ramiro con su esposa y el bebé de los dos, así como el perro “Cofi”. La pobreza material y la falta de privacidad por el espacio reducido en el que conviven causan tensiones entre los miembros de esta familia a punto de desintegrarse. Al igual que los vecinos de *El sitio*, el comportamiento violento y degradante de

Octavio y su familia va adquiriendo un carácter casi animal; su situación los presenta como seres bestializados, encerrados en su propia miseria material y espiritual. Un ejemplo de esto es el hecho de que Octavio, enamorado de su cuñada Susana, termina teniendo relaciones sexuales con ella y constantemente le pide que abandone a Ramiro para irse con él. Ramiro, por su parte, mantiene relaciones sexuales con una compañera de trabajo. Mientras de día muestra una cara sonriente y amable en la tienda donde trabaja, de noche es un asaltante que se dedica a robar farmacias.

La asfixia que tanto Octavio como Ramiro expresan no se limita sólo al espacio del departamento donde viven sino que se extiende a la ciudad misma. Los dos hermanos manifiestan en varias ocasiones su deseo de salir de la ciudad para así cambiar su situación. Con un toque de sarcasmo, Ramiro, en el momento que se prepara para asaltar una farmacia, le dice a su cómplice que en el futuro piensa robar un banco y agrega: “yo nomás robo ese pinche banco y me largo de esta ciudad, hay mucha inseguridad”. Por su parte Octavio no soporta tener que ser testigo de los abusos que Ramiro comete con Susana y su odio por él lo lleva a iniciar a Cofi en las peleas de perros para así ganar dinero y escaparse con ella. Una vez que tiene dinero, Octavio paga para que dos individuos le den una brutal golpiza a Ramiro y lo amenacen de muerte. Irónicamente, el día en que Ramiro ejecuta el robo que le permitiría huir de la ciudad, el policía corrupto amigo del Chivo se encuentra en el banco mientras que su compañero espera afuera y, al darse cuenta de lo que está sucediendo, éste entra y mata a Ramiro a balazos. La muerte de Ramiro deja a una Susana embarazada, sola con el bebé que ya tiene y su madre alcohólica.

A pesar del constante bombardeo de escenas brutales donde se ven involucrados tanto humanos como animales (especialmente en las peleas de perros), la violencia no es glorificada en la película; el propósito parece ser más bien articular críticamente los conflictos que forman parte del escenario ciudadano. Esto se hace evidente en el hecho de que no hay héroes en la trama y

ninguno de los personajes que ejercen la violencia (ya sea física, mental o moral) obtiene recompensa alguna por sus actos. En su lectura de *Amores perros*, Liliana Wendorff y J. Thomas Morley interpretan este aspecto en la película como el resultado de un afán moralista de González Iñárritu comentando que, como en el *Inferno* de Dante, cada personaje es castigado según su “vicio” (3).¹¹ Así, al abandonar a su familia, Daniel sólo puede disfrutar unas horas de su relación con Valeria puesto que a partir del accidente su situación de pareja se convierte intolerable. El odio, la prepotencia y egoísmo de Ramiro terminan en una muerte a balazos. En el caso de Octavio, haberse involucrado con el ambiente ilegal de las peleas de perros lo conduce al crimen cuando acuchilla a su contrincante luego que éste, al perder una apuesta, le dispara a Cofi. Esta acción lleva a la persecución a alta velocidad por las calles de la ciudad que termina en el accidente automovilístico. En su insistencia por irse con Susana, Octavio, el mismo día del velorio de su hermano Ramiro, la cita en la estación de autobuses para el domingo siguiente pero Susana no se presenta. La última imagen de Octavio en la película es la de un joven que camina por las calles de la ciudad llorando, arrastrando un cuerpo lastimado por el accidente y llevando consigo el dolor de la derrota y la soledad.

La imagen de la modelo recluida en su departamento, atada a una silla de ruedas, unida a la de los jóvenes imposibilitados de abandonar la ciudad que los oprime, le da al paisaje urbano el aspecto de un lugar carcelario, sin salidas viables posibles. Esta representación de la ciudad como un sitio opresivo y violento no es, sin embargo específica a la capital mexicana. Con respecto a la universalidad de las situaciones y conflictos abordados en *Amores perros*, Anji Milanovic observa acertadamente que “this film could be filmed anywhere -- the economic struggle is just as visible in Los Angeles or Sao Paulo” (2). Algo que contribuye al carácter casi indistinguible del espacio construido por las imágenes visuales en esta cinta es la ausencia de tomas de monumentos u otras construcciones que identifiquen a la Ciudad de México como tal

(sólo se percibe por unos segundos en la distancia la Torre Latinoamericana). Al respecto Paul Julian Smith señala que esta ausencia casi total tanto de monumentos y edificios conocidos como de actividades espontáneas típicas de la ciudad (sus vendedores ambulantes y las personas que hacen algún *performance* para los automovilistas mientras éstos esperan la luz verde) es una estrategia deliberada de extrañamiento para evitar nociones preconcebidas y así obligar a la audiencia a ver la ciudad como por primera vez (52-58).

Sin embargo, hay en la película elementos que, como lo explica Milanovic, son “muy mexicanos” y por lo tanto sitúan a la ciudad en un contexto particular. Estos factores tienen que ver no tanto con estructuras físicas sino con aspectos culturales tales como el tipo de lenguaje coloquial usado por los personajes y las referencias a eventos que atañen específicamente a México. Una figura central en la exploración de los aspectos de la cultura mexicana que la película aborda es el Chivo. A pesar de que este personaje en sí habla muy poco, su pasado es revelado a los espectadores por medio de una conversación que su amigo el policía tiene con Gustavo, minutos antes de que éste le pague al Chivo para que asesine a su medio hermano. Según el relato de Leonardo (el policía), en el pasado el Chivo era “una gente normal” como cualquier otra pero un día dejó su trabajo como maestro en una universidad privada y abandonó a su esposa y a su hija para convertirse en guerrillero. Al escuchar la palabra “guerrillero”, Gustavo sitúa la referencia en el contexto reciente del levantamiento armado de 1994: “¿así como los Zapatistas?”. A lo que el policía contesta que sí pero que él sí era un “verdadero hijo de puta” y luego describe los eventos que precedieron a la detención del Chivo.

Aunque la película no especifica el movimiento en el que estaba involucrado el Chivo en su juventud, la fecha de su detención, o sea más de veinte años antes del presente de la narración (1999), así como el hecho de que en ese tiempo era maestro en una universidad sugieren que la época a la que se hace referencia es la década de la guerrilla en los años 70.¹² Este complejo

fenómeno, conocido también como la “guerra sucia” de los setentas, se originó en la segunda mitad de la década de los sesenta y tuvo como resorte principal el descontento generalizado entre varios sectores de la sociedad (estudiantes, maestros, obreros y campesinos, entre otros). Estos grupos enarbolaban reivindicaciones agrarias, magisteriales o sindicales y las hostilidades que se generaron a partir de las medidas violentas y represivas de un gobierno caracterizado por la corrupción y el autoritarismo. Estudiosos del tema como Carlos Montemayor y Sergio Aguayo Quezada destacan que en esta época se formaron, en varias regiones del país, más de veinte organizaciones y agrupaciones guerrilleras. En el ensayo “La izquierda mexicana: lo uno y lo diverso” Carlos Monsiváis señala que en su fase más intensa (1971-1977) fueron asesinadas alrededor de cinco mil personas (guerrilleros, familiares y amigos de éstos, policías, y transeúntes, entre otros) mientras que el número de desaparecidos, se sospecha que fueron torturados y asesinados, es superior a los quinientos.

Con respecto a la naturaleza y el desarrollo de los movimientos armados, cabe señalar que éstos se dividían en dos modalidades principales que respondían a circunstancias sociales específicas: la guerrilla rural que se desarrolló en zonas primordialmente campesinas (como Guerrero y Chiapas) y la guerrilla urbana que tuvo lugar en las capitales o ciudades importantes de varios estados. Las acciones guerrilleras apocalípticas del Chivo, quien puso una bomba en un centro comercial, mató policías y secuestró a un industrial, según la descripción de Leonardo, lo sitúan dentro de la segunda modalidad ya que coinciden con los eventos que caracterizaron a los movimientos armados urbanos de esa época. Por lo tanto, a través del diálogo entre Gustavo y Leonardo, *Amores perros* establece una conexión, si bien sutil, no sólo entre estas dos modalidades (la guerrilla rural en Chiapas y la urbana en el Distrito Federal) sino también entre dos épocas distintas (los setenta y los noventa) en la historia de México. De esta manera la película, aunque construye un escenario urbano asfixiante y hostil, abre al mismo tiempo un

espacio para la reflexión sobre las guerrillas, un tema que ha cobrado vigencia y ocupa un lugar importante en la vida de los mexicanos especialmente desde el levantamiento armado de 1994.

La relación o continuidad que se vislumbra en la película entre los conflictos guerrilleros de los setenta y los noventa es un tema abordado por Montemayor en su libro *La guerrilla recurrente* (1999). Como el título lo indica, esta obra explora los orígenes de las guerrillas en el México contemporáneo y establece que no se pueden entender los conflictos actuales sin un estudio cuidadoso de los movimientos armados anteriores, sus causas y efectos y la manera en que el gobierno ha tratado de “solucionar” estas situaciones (típicamente por medio de la represión y el combate violento) sin atender a las condiciones sociales, económicas y políticas que motivan las rebeliones. Esta apreciación de Montemayor con respecto a la recurrencia de las guerrillas debido a la incomprensión del gobierno y su incapacidad para, a través del diálogo y la negociación, encontrar soluciones viables y duraderas se hace visible en *Amores perros* en el hecho de que al mismo tiempo que el Chivo experimenta el fracaso y las consecuencias de su actividad guerrillera treinta años antes, otros grupos recién se rebelan en un intento por alcanzar justicia, libertad y mejores niveles de vida.

En su estudio sobre *Amores perros*, Debora Shaw comenta que a través del Chivo “the film suggests the demise of the revolutionary left, yet fails to explore this idea in any depth or to make meaningful links with the current revolutionary Zapatista movement” (59) y concluye que “the film blames El Chivo for both abandoning his family and murdering civilians, and does not examine his cause or question the role of the state in its repression of oppositional political activity” (59). Si bien es cierto que la película no examina a fondo las circunstancias específicas en que se dieron las guerrillas, mi lectura difiere de la conclusión de Shaw de que la cinta “culpa” al Chivo mientras que deja intacto al sistema. De acuerdo con la tendencia en la película de “sugerir”, de plantear situaciones más que dar respuestas o soluciones fáciles, considero que

las referencias a la guerrilla son una estrategia utilizada no tanto para “culpar” al Chivo sino como una invitación al diálogo y a la reflexión. Esto se logra, en parte, a través de la caracterización de Leonardo como un policía corrupto que captura al Chivo y, treinta años después, lo presiona para que le haga “trabajitos” como asesino a sueldo. Además, la asociación que Leonardo hace de sí mismo con las “Brigadas Blancas” --grupos paramilitares responsables de incontables violaciones y asesinatos de posibles guerrilleros y sus familiares--, es una forma de traer a la memoria los abusos del Estado y sus colaboradores durante la represión de la guerrilla. Así, por medio de menciones breves y aparentemente inconsecuentes sobre los Zapatistas y el pasado guerrillero del Chivo, *Amores perros* deja traslucir la idea de que el sistema sigue siendo tan opresor y corrupto como lo fue en los setenta.

Las dos caras de la guerrilla, su afán utópico y el carácter apocalíptico de las acciones de los guerrilleros están presentes en *Amores perros* en la manera en que los eventos son percibidos por los personajes. Mientras que para Leonardo la guerrilla es vista en términos de los actos delictivos del Chivo, para este último la lucha armada era una manera de crear un mundo más justo y equitativo. La desilusión y el sentimiento de fracaso del Chivo son manifestados por él mismo en un mensaje que, hacia el final de la película, le deja a su hija en el contestador. Entre sollozos el Chivo le confiesa a Maru que en el tiempo en que la abandonó él “quería componer el mundo” para después compartirlo con ella pero fracasó porque terminó pasando veinte años en la cárcel. El fracaso de la utopía que encarnaba la lucha y los ideales del Chivo, el cual se convierte en un ex-presidiario alcohólico y solitario que recorre la ciudad en busca de basura y que ocasionalmente asesina para obtener dinero, tiene cierta resonancia con la descripción que Solares, en la entrevista citada anteriormente, hace del tiempo presente como una época de desesperanza en que se terminaron las utopías y ya no hay nada que las reemplace.¹³

A pesar de que *Amores perros* carece por completo del elemento espiritual introducido a través del sacerdote en *El sitio*, hay en la cinta un sutil intento de mostrar que no todo está perdido y que quizá sí haya una salida a la destrucción a la que apuntan la corrupción y la excesiva violencia en la urbe. Esta posibilidad se manifiesta en el hecho de que el Chivo, un personaje que parece haber perdido toda dignidad, muestra también un lado humano y sensible en su capacidad de sentir amor o dolor. Esta dualidad se hace visible en un primer momento cuando éste hojea un periódico y al encontrar la noticia del hombre que acaba de asesinar, burlonamente comienza a dibujar en la fotografía de éste. Sin embargo, la sonrisa en el rostro del Chivo, quien se muestra satisfecho por el crimen, se torna en sollozos al descubrir, unas páginas adelante el obituario que anuncia la muerte de su esposa. Este gesto cargado de ironía revela el interés en la película por presentar personajes que asumiendo el rostro del delincuente anónimo, ese enemigo siempre al acecho del que los noticieros previenen a los ciudadanos, muestran su lado humano y la carga que a diario llevan consigo. Hay también en esta escena un guiño de complicidad con el público con respecto a lo que sucede en la ciudad ya que mientras que el titular en el periódico reza “La inseguridad en ascenso. Industrial Asesinado. Se ignoran motivos”, los espectadores sabemos que el autor intelectual del crimen es un policía o alguien con más poder que usa a Leonardo como intermediario. De esta manera la película contribuye al cuestionamiento de los noticieros y su papel como mediadores de una supuesta realidad ya que éstos adjudican a sujetos desconocidos o a bandas de delincuentes organizados delitos y crímenes a menudo concertados por figuras importantes en el poder.

Más que la muerte de su esposa, el evento que marca al Chivo al grado de obligarle a reconsiderar su situación y motivarle a cambiar el estilo de vida que lleva es cuando Cofi, el perro que Octavio entrena para las peleas, mata a todos sus perros. Al presenciar el accidente entre el carro de Octavio y de Valeria en el que ambos quedan sin sentido, el Chivo rescata a

Cofi y lo lleva a su vivienda para curarlo de la herida de bala. Sin embargo, este acto de generosidad desemboca en la carnicería que el Chivo encuentra al volver una noche a su casa. En un gesto de furia y dolor, el Chivo intenta matar a Cofi pero es incapaz de hacerlo, sólo desquita su coraje golpeándolo y gritándole “esto no se hace cabrón, esto no se hace, esto no se hace hijo de puta”. La revelación de este hecho sobre las ramificaciones de la violencia y el dolor que ésta puede causar al otro (como en el caso de los vecinos de *El sitio* ante la muerte del vecino del doce), llevan al Chivo a intentar enmendar el camino y reconciliarse con su pasado al mismo tiempo que trata de recuperar el cariño de la hija que lo cree muerto.

La manera en que la película enfatiza el proceso de (auto)reflexión por el que pasa el Chivo y que lo lleva a cambiar su estilo de vida es a través de la noción de la ceguera voluntaria, el no querer ver. Durante su visita, Leonardo le pregunta al Chivo sobre sus lentes, a lo cual éste contesta “Ya no los uso *brother*. Si Dios quiere que vea borroso, pues veo borroso, ¿verdad?”. Luego, justo antes de su cambio vemos cómo el Chivo decide “volver a ver” ya que se pone sus lentes y observa un retrato de su hija que está pegado en el techo. Antes de abandonar la ciudad, el Chivo deja en la habitación de su hija todo el dinero que obtuvo de los robos y los asesinatos así como el mensaje en que le confiesa la verdad sobre su historia. De esta manera, este personaje es el único en la película que tiene la oportunidad de tomar conciencia sobre sus errores y posiblemente cambiar su destino. Sin embargo, el hecho de que el Chivo tenga que “dejar la ciudad” (como él mismo afirma) para poder enmendarse y algún día encontrar el valor para volver y mirar a su hija a los ojos deja abierta la cuestión que quizá la ciudad en sí no ofrece la posibilidad de redención.

De forma similar a cómo *El sitio* nos deja al final con la imagen de un sacerdote que logra salir de la situación de alcoholismo y desesperanza en que se encontraba, *Amores perros* termina con la imagen del Chivo caminando con Cofi en un paisaje completamente desolado.

Mientras que el primer personaje se libera de la carga que lleva a cuestas al mismo tiempo que recobra su dignidad, a través de la experiencia del encierro, el segundo pasa por un complejo proceso de pérdidas (la muerte de su esposa y luego sus perros) y encuentros (el Cofi, los medios hermanos Gustavo y Luis) que lo lleva a un (re)conocimiento de sí mismo, le devuelve su humanidad y lo motiva a cambiar su situación degradante. Sin embargo, hay algo inquietante en la imagen de la ciudad que ambas obras proyectan. Esta inquietud resulta del hecho de que al final el sacerdote se refugia en “un parque cercano (llamado México, paradójicamente)” (289) mientras que el Chivo deja tras de sí la ciudad y su refugio abandonado, mugriento y deteriorado, en donde los medios hermanos están a punto de matarse uno al otro.¹⁴ Esto implica que si el individuo es todavía capaz de salir de la oquedad vía la espiritualidad, la (auto)reflexión y el amor, quizá no se pueda afirmar lo mismo sobre la ciudad en sí. De hecho la imagen que tanto la novela como la película ofrecen en conjunto sobre la vida en la Ciudad de México es perturbadora e inquietante. En este sentido, las palabras de Fernando Ainsa sobre la imagen literaria de la Ciudad de México adquieren resonancia en estas producciones culturales: “[l]a ciudad no es otra que una acumulación de metáforas sobre la utopía que no fue, del mito degradado en la dura vida cotidiana” (31).

Con respecto a la visión literaria de la ciudad como un espacio desolador que representa el fin de la utopía, Ainsa subraya que “ninguna capital latinoamericana ofrece una imagen literaria más apocalíptica que México” (30).¹⁵ Esta manera de imaginar la ciudad es especialmente palpable en *El sitio*. A través de la figura del sacerdote, las profecías bíblicas sobre el fin del mundo adquieren resonancia en la situación de encierro y los horrores que pueblan el espacio urbano lleno de “sombras siniestras” (219). A las lecturas bíblicas del Apocalipsis con las que el sacerdote intenta salvar a los vecinos de un edificio convulsionado por

los robos y la violencia, se suman otras visiones que aluden a desastres potenciales en la Ciudad de México:

Por cómo ha crecido la capital, un sismo como el de 1985 devastaría al menos doscientas manzanas. Una inundación como las de 1952 desbordaría las catorce presas que hay en el Valle de México y arrasaría las colonias vecinas. Si explotara alguno de los cuatro depósitos de gasolina ubicados dentro de la ciudad, el daño sería mayor que el de San Juanico en 1984, y la deflagración alcanzaría más de un kilómetro a la redonda. (88)

Estas imágenes, sumadas a los problemas ambientales, económicos y sociales y el descrédito de instituciones como la policía, el ejército y la Iglesia explican por qué resulta prácticamente inevitable pensar y recrear la Ciudad de México contemporánea en términos que aluden al caos y la destrucción. Sin embargo, un aspecto central al que apuntan las construcciones artísticas y literarias urbanas como las que *El sitio* y *Amores perros* ofrecen es que, a pesar de los recurrentes anuncios y prefiguraciones sobre el fin de la capital mexicana, la ciudad sigue en pie. Esta aparente contradicción se explica por la estrategia que utilizan estas obras de confirmar y contribuir a los imaginarios de violencia, encierro y asfixia para luego socavarlos y así entablar un diálogo crítico con la realidad circundante.

En conjunción con las estrategias de cuestionamiento, subversión y abertura que *El sitio* y *Amores perros* incorporan, el enfoque textual en la relación entre la estructura física de la ciudad y lo que ésta esconde o devela (según sea el caso) sobre la ciudad no material, es decir la vivida y experimentada por sus habitantes, es también un elemento clave para una aproximación a la manera en que estas obras participan en la creación del espacio representacional de la Ciudad de México. Al vaciar la ciudad casi por completo y eliminar los soportes que sostienen su estructura, Solares crea en *El sitio* una pausa, un paréntesis para meditar sobre los problemas que

aquejan a la metrópolis, sobre los miedos que pueblan el ambiente ciudadano y el origen de los mismos. A través de esta representación del espacio urbano como un ambiente opresor, irrespirable y sobrecogedor, el autor lanza una mirada de advertencia sobre la situación presente -- la presencia del Mal, la desesperanza por la pérdida de fe en las instituciones -- y la necesidad de actuar antes que todo se pierda. Por su parte, González Iñárritu también aleja nuestra atención de la ciudad material, es decir de sus monumentos y la arquitectura que la definen para configurarla como un conjunto de situaciones humanas complejas y conflictivas.

Ante las alarmantes visiones de lo que García Canclini describe como “la ciudad de los miedos” (6) son contadas las salidas o respuestas disponibles. En *El sitio* Solares propone la vuelta a lo espiritual y a la inocencia perdida por medio de un proceso purificador de reflexión y valoración que les devuelva a los humanos la parte divina de su alma; en *Amores perros* se sugiere que la esperanza de cambio en el espacio de la ciudad existe, pero, como lo advierte David William Foster, cualquier tipo de redención social tiene que ser negociado en un contexto que, por su violencia y sordidez, escatima las posibilidades de éxito (159). Por su parte García Canclini en “Ciudad invisible, ciudad vigilada” invita a los ciudadanos a “discernir lo que efectivamente está ocurriendo, estudiar no sólo los conflictos macrosociales y económicos sino también la cultura cotidiana y la cultura política desde las cuales sería posible reconstruir una apropiación menos segregada, más justa y comunitaria de los espacios urbanos”. Así, para contrarrestar los efectos de pánico o de indiferencia que los medios de comunicación generan en el ambiente de la ciudad, vale la pena detenerse y ahondar en los orígenes del caos, la violencia y el miedo. Quizá tomar conciencia de la situación que se vive en la urbe sea el camino para entender, según lo expresan las líneas finales de *El sitio*, que “nada está perdido si reconocemos que todo está perdido y hay que volver a empezar” (290).

El final abierto, con imágenes que sugieren posibles nuevos comienzos, es una estrategia acorde con el proyecto de subvertir imágenes convencionales y abrir espacios para la reflexión que tanto *El sitio* como *Amores perros* proponen. Esta abertura es importante ya que aunque participan en la construcción del mosaico de percepciones sobre la urbe que los noticieros y las imágenes televisivas constantemente refuerzan tales como la violencia, el miedo generalizado, el encierro y la asfixia, estas obras invitan a asumir una actitud crítica y a explorar otras posibilidades más allá de lo que se ve en la pantalla y las notas periodísticas. En este sentido, ambas obras cumplen también una doble función ya que no sólo registran el acontecer ciudadano sino que proponen nuevas maneras de percibir y construir literaria y artísticamente la Ciudad de México y su imaginario finisecular. Mientras que *El sitio* utiliza el encierro como un medio para evitar los ruidos e imágenes del exterior y posibilitar el autoanálisis y la reflexión productiva, *Amores perros* establece un contraste entre las apariencias exteriores y los complejos dramas interiores de los personajes para develar un espacio urbano de intrincadas redes y complicidades en el que las divisiones convencionales son constantemente socavadas o trastocadas.

En el diálogo que tanto *Amores perros* como *El sitio* establecen con la realidad circundante y el contexto social, histórico y cultural de la ciudad, temas como la crisis económica, los problemas de contaminación y violencia y la devaluación de los valores morales y espirituales están presentes y forman una parte esencial en la configuración de ambas obras. Ante tal escenario, es comprensible que surja entre los ciudadanos la tendencia a adoptar una actitud de víctima indefensa, acorralada ante los acosos de un enemigo sin rostro que le acecha constantemente. Esta imagen es ejemplificada en *El sitio* a través de la identificación que hacen varios de los personajes de sí mismos como víctimas incapaces de hacer nada ante sus circunstancias. Sin embargo, con la caracterización de los personajes como miembros de la clase media burguesa en *El sitio* y de grupos de distintos estratos socioeconómicos en *Amores perros* y

la transformación de varios de ellos en seres irracionales y bestializados, estas obras socavan las divisiones convencionales y proponen que, independientemente del grupo al que pertenezcan, todos los ciudadanos son cómplices de una u otra manera de la violencia en la ciudad.

Esta desestabilización de categorías y nociones preconcebidas tiene en las obras un doble propósito ya que no sólo funciona como un dedo acusador para quienes aceptan cómodamente su papel de víctima sino que promueven un diálogo constructivo que permita discernir la situación que se vive en la urbe, la responsabilidad que cada uno tiene en los males que la aquejan y la búsqueda de soluciones y salidas viables. En suma, a su manera ambas obras invitan a dejar atrás el papel de víctima en potencia y a rechazar clasificaciones y divisiones fáciles para así poder actuar productivamente y romper el ciclo de violencia. Si bien es obvio que no existe una solución fácil, vale la pena considerar la propuesta de *El sitio* y *Amores perros* de que el análisis crítico, la reflexión, el amor desinteresado y la valoración de la vida (la propia y la ajena) son posibles opciones para contrarrestar el encierro, ya sea físico o existencial, que forma parte del imaginario urbano colectivo de fin de siglo.

Notas:

¹ Información basada principalmente en distintos artículos publicados en *La Jornada* y *El Universal Online*, así como en la sección sobre México de *Looking for History* de Alma Guillermoprieto, el texto *En la frontera del caos* de Andrés Oppenheimer y ensayos de Carlos Monsiváis como, por ejemplo, “Citizenship and Urban Violence”.

² Un ejemplo específico de los conflictos y enfrentamientos que casi a diario se dan en la ciudad entre la policía y diversos grupos (como comerciantes o vendedores ambulantes) se puede ver en la portada de *La Jornada* del 15 de agosto de 1996. Esta observación sobre la imagen de la ciudad como una zona de guerra puede también ser corroborada al consultar los encabezados sobre el Distrito Federal de *El Universal Online* desde octubre de 1999 hasta la fecha.

³ Como lo señala el encabezado de *El Universal Online* “Robles: sobrevive el DF con ayuda de la sociedad civil”, sábado 2 de octubre de 1999.

⁴ *El Universal Online* “Aprenden en el DF a vivir con el crimen”, sábado 22 de octubre de 2005.

⁵ La música de Café Tacuba se caracteriza por su mezcla de rock y ritmos folclóricos. El grupo cuenta con una exitosa trayectoria artística desde sus inicios en 1989 durante la cual han grabado cinco discos (“Re” fue el segundo que sacaron al aire). También han participado en los *soundtracks* de varias películas siendo *Amores perros* una de ellas.

⁶ Ignacio Solares es un reconocido escritor nacido en 1945, en Ciudad Juárez (aunque desde hace tiempo radica en la Ciudad de México). Ha publicado varias novelas, obras de teatro y colecciones de cuentos. En obras como *Madero el otro* (1989), *La noche de ángeles* (1991) y *Columbus* (1996), se observa el interés de Solares por explorar (y reescribir) ciertas épocas y eventos en la Historia de México invitando con esto a una reflexión sobre el pasado histórico mismo y sus efectos o significados en el presente en que escribe. En *El sitio* están presentes

temáticas y preocupaciones --tales como el mundo de los sueños, la religión, la espiritualidad, la muerte, el alcoholismo y sus efectos alucinatorios-- anteriormente exploradas en la obra de Solares en general. Además, como lo explican Renato Prada Oropeza y Sara Poot Herrera en sus estudios sobre *El sitio*, en esta obra se observa también la tendencia de Solares a integrar personajes, fragmentos o situaciones anteriormente introducidos en otros textos suyos. En cuanto a la representación de la experiencia de vivir en la Ciudad de México, Solares ha explorado este tema en novelas como *El árbol del deseo* (1980) y *Serafín* (1985). En ambos textos los protagonistas son niños que nos dan una visión en la que se combinan el asombro y la confusión ante la imagen de una ciudad atrayente y prometedora pero que a la vez resulta aterradora, llena de peligros y sordidez.

⁷ La bibliografía de estudios y producciones culturales que giran alrededor del tema del temblor de 1985 es abundante. Algunos ejemplos de obras claves que se ocupan, desde diferentes perspectivas y metodologías, de esta temática son *Miro la tierra* (1986) de José Emilio Pacheco; *Nada, nadie. Las voces del temblor* (1988) de Elena Poniatowska; “*No sin nosotros*”. *Los días del terremoto. 1985-2005* (2005) de Carlos Monsiváis y *Terremoto: ausentes / presentes. 20 años después* (2005) editado por Guadalupe Loaeza.

⁸ Basada en el guión escrito por el novelista mexicano Guillermo Arriaga Jordán, esta producción cinematográfica ha sido galardonada con varios premios y reconocimientos a escala nacional e internacional. A diferencia de *El sitio*, *Amores perros* ha recibido bastante atención por parte de la crítica. Algunas tendencias aparentes entre la vastedad de reseñas y estudios críticos son la comparación de esta cinta con otras dirigidas por Luis Buñuel o Quentin Tarantino (Sánchez-Conejero; O’Hehir); el análisis del discurso de la subcultura de México a través de los perros (Serna); la relación de la cinta con el realismo social o con el naturalismo literario (Vega; Sánchez-Conejero); el trágico determinismo en las vidas de los personajes (Wendorff y Morley);

y el éxito de la película y su papel en la renovación de la industria cinematográfica mexicana (Ruby Rich; Mulligan; Maza; Torres San Martín; Tovar).

⁹ El carácter ambulatorio del Chivo así como su papel de observador de lo que ocurre en las calles de la ciudad sin atraer atención hacia sí mismo es leído por Lúcia Sá en su análisis de *Amores perros* como un ejemplo de flânerie moderno. Sá ve en el Chivo la transformación del flâneur de Baudelaire en un personaje destituido, un asesino a sueldo en la metrópolis moderna.

¹⁰ En el capítulo “The Dictatorship of Tears” de su estudio sobre *Amores perros*, Paul Julian Smith hace un análisis detallado sobre la relación de la película con las telenovelas y con otras cintas que le antecedieron.

¹¹ Deborah Shaw ofrece una perspectiva distinta al señalar que el fracaso de los personajes masculinos forma parte de una crítica en la película del machismo y el patriarcado en México. Según Shaw, *Amores perros* muestra una masculinidad en crisis y las mujeres son, por extensión, víctimas de esta crisis (64-65).

¹² La fecha exacta del presente en la trama de la película aparece en el obituario de la esposa del Chivo en el periódico. Al final del anuncio se lee “México, D.F. a 11 de mayo de 1999”.

¹³ En su estudio “Affecting Legacies: Historical Memory and Contemporary Structures of Feeling in *Madagascar* and *Amores perros*”, Podalsky hace un perspicaz análisis sobre la manera en que la película articula o registra “structures of feeling” o estructuras de sentimiento (según las ha definido Raymond Williams) sobre la crisis y los horrores a los que se enfrentan los habitantes de la urbe.

¹⁴ El Chivo decide finalmente no matar a Luis sino dejarlo amarrado junto con Gustavo para que arreglen “sus diferencias” y les deja su pistola en caso de que no se pongan de acuerdo y así “se entiendan mejor”. Al final de la escena los dos hermanos están todavía amarrados y

luchando por alcanzar la pistola primero para dispararle al otro. Para un análisis sobre la temática del odio entre los dos pares de hermanos (Octavio / Ramiro y Gustavo / Luis) ver la sección “Cain and Abel” del estudio de Stephen M. Hart sobre *Amores perros*).

¹⁵ Otros ejemplos de esta visión apocalíptica de la ciudad en la literatura que Ainsa ofrece son *La región más transparente* (1959) y *Cristóbal nonato* (1987) de Carlos Fuentes; *José Trigo* (1966) de Fernando del Paso; *El último Adán* (1986) de Homero Aridjis y *Cielos de la tierra* (1997) de Carmen Boullosa.

Capítulo 2

Entre recuerdos y olvido: (re)construcciones de la Ciudad de México a través de la memoria

Mi ciudad es la cuna de un niño dormido,
es un bosque de espejos que cuida un castillo,
monumentos de gloria que velan su andar.
Es un sol con penacho y sarape veteado que en las
noches se viste de charro y se pone a cantarle al amor.

Guadalupe Trigo
“Mi ciudad”

“Mi ciudad”, melodía compuesta a principios de los años setenta y popularizada por las interpretaciones de distintos artistas desde entonces, ha sido definida en más de una ocasión como un homenaje a la Ciudad de México. Como se vislumbra en el fragmento citado en el epígrafe, hay en esta canción una visión abarcadora e íntima ya que cada estrofa crea una imagen afectiva, familiar y entrañable de una ciudad concebida como un espacio apacible y placentero. El sentido de continuidad y coherencia que se percibe en “Mi ciudad” es el resultado de la yuxtaposición de signos y emblemas nacionales con metáforas y alusiones a distintas etapas en la historia de la ciudad, incluso algunas que datan desde su fundación como se observa en la estrofa que dice “mi ciudad es chinampa en un lago escondido”. Asimismo, las alusiones a la valentía del “jinete que arriesga la vida en un lienzo de fiesta y color” y a un pasado glorioso registrado por los monumentos en la ciudad le dan un tono festivo y suscitan sentimientos de simpatía y orgullo nacional. Sin desdeñar las críticas como la de César Abilio Vergara quien califica a “Mi ciudad” como “una versión evasiva y/u oficial de una imagen nostálgica de la ciudad” (193), es innegable que, desde el título mismo, en esta composición se enarbola un cariño por la ciudad que se conoce como propia, que le da una identidad y un sentido de comunidad y pertenencia al individuo.

Sin embargo, si en los setenta es todavía posible la construcción de un espacio urbano y un modo de ser ciudadano que parecen inmutables, en permanente estado de fiesta y colorido como

la que Guadalupe Trigo ofrece en “Mi ciudad” (a pesar del ambiente convulsivo que se vivía en esa época), esta empresa resulta cada vez más difícil desde la perspectiva de los noventa. En el escenario sociocultural de fin de siglo, nociones sobre identidad y comunidad construidas alrededor de un discurso nacionalista y totalizador a menudo son cuestionadas y problematizadas en distintas producciones populares, artísticas y literarias. Esto se debe en gran parte a las transformaciones que se han dado en la historia de la ciudad y de México en general, ya que lo que ocurre en la capital normalmente tiene repercusiones en el resto del país. Como lo he señalado anteriormente, uno de los eventos considerado por críticos e historiadores como decisivo en la transición sobre la manera en que la urbe era concebida es la masacre de Tlatelolco de 1968. El dos de octubre, luego de una serie de manifestaciones para denunciar abusos del gobierno, un grupo de estudiantes y simpatizantes con su causa se reunieron en la Plaza de las Tres Culturas en el conjunto de Tlatelolco para protestar pacíficamente y cuando ya se dispersaban, grupos del ejército y la policía abrieron fuego dejando como saldo cientos de muertos en su mayoría jóvenes estudiantes pero también adultos y niños. Aunque los hechos fueron disimulados y acallados por el gobierno (en complicidad con los medios de comunicación) sin que hubiera grandes consecuencias inmediatas y los juegos olímpicos se llevaran a cabo diez días después sin mayores dificultades, el suceso no ha sido olvidado. Distintas producciones culturales conservan la memoria de lo ocurrido y, como lo explica el historiador Serge Gruzinski, “[a] partir de ese mes de octubre, el pacto entre la población y el régimen emanado de la Revolución empezó a resquebrajarse” (515).¹ Así, además de resaltar la incapacidad del partido en el poder (el PRI) de resolver conflictos por la vía pacífica y democrática, estos sucesos acentúan también el desgaste del sentimiento nacionalista por años promovido por el régimen priísta y un cambio en la atmósfera citadina que se venía fraguando desde los cincuenta y del cual dan cuenta obras como *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes y *Ojerosa y pintada* (1960) de Agustín Yáñez.

La grieta iniciada con los sucesos del 68 que minó la fe en el gobierno y su retórica nacionalista unificadora alcanzó un punto culminante durante los ochenta con dos tragedias: la explosión de San Juan Ixhuatepec y el terremoto de 1985. Estos dos eventos aumentaron el descontento generalizado en la ciudad provocado por los problemas que trae consigo el crecimiento rápido y descontrolado, de 9 millones de habitantes en 1970 a 14 millones en 1980 (Gruzinski 517). El 11 de noviembre de 1984 una explosión de gas en una planta de Pemex en el municipio de Tlalnepantla dejó, además de los daños materiales, un saldo de más de quinientos muertos y miles de heridos, arrasando casi por completo con la comunidad conocida como San Juanico (Kandell 565; Gruzinski 537). Diez meses más tarde una catástrofe aún peor, el terremoto del 19 de septiembre de 1985, destruyó casas, edificios y colonias completas, dejando a su paso miles de muertos, desaparecidos y damnificados. En esta ocasión, la ineficacia del gobierno y su fracaso en responder pronta y apropiadamente a la catástrofe deterioró aún más su credibilidad. Estos y otros hechos (a los cuales he aludido brevemente en las secciones anteriores) como las políticas neoliberales implementadas por el presidente Carlos Salinas de Gortari en la década de los noventa, el levantamiento armado en el sur del país del Ejército Zapatista así como una serie de asesinatos de personalidades políticas, una rampante corrupción y la crisis económica de 1994 a 1996 debilitaron al sistema a tal grado que en las elecciones del 2000, por primera vez en más de setenta años se eligió a un presidente que no pertenecía al partido oficial.

Más que las repercusiones políticas, lo que interesa destacar aquí es cómo el deterioro en la habilidad de los discursos políticos nacionalistas de mantener una fachada de unidad y fraternidad, basada en un pasado de sufrimientos y glorias compartidas tiene que ver con las transformaciones de un espacio urbano dinámico e inestable. Los desastres, ya sea naturales o por errores humanos, junto con otras complejidades cotidianas como el alto grado de contaminación, la migración, sobrepoblación, y los infinitos proyectos de modernización

provocan continuos desplazamientos, trastornos y rupturas en el tejido y la historia reciente de la Ciudad de México. La paradójica pérdida que todo acto de renovación lleva consigo es subrayada por el urbanista Francisco Javier Guerrero cuando observa que la capital mexicana “[e]s una ciudad que ha sido destruida varias veces, en donde magníficas viviendas y magnos edificios han sido derrumbados, en donde fuentes y pedestales han tenido una vida efímera, en donde la memoria no tiene tiempo de concretar una imagen o plasmarla” (29). Esta cita encierra sucintamente una preocupación recurrente en las representaciones sobre la Ciudad de México que tiene que ver con los procesos y contradicciones entre ruptura y continuidad, tradición y modernidad, memoria y olvido que se generan a partir de su cambiante fisonomía y la consecuente modificación de las dinámicas de convivencia que ello implica.²

Tomando como punto de partida este contexto de tensiones y transiciones en el escenario urbano de fin de siglo, en este capítulo examino cómo un grupo selecto de producciones literarias responden a esta situación, es decir, cómo dialogan con la realidad circundante y qué estrategias utilizan en la (re)construcción de imágenes y significados del espacio urbano en cuestión. La principal interrogante que guía esta discusión es ¿qué pasa cuando se ha perdido el anclaje, cuando lo familiar se torna irreconocible o intolerable y se trastoca el sentido de continuidad, coherencia y pertenencia? Para responder a esta indagación analizo nociones de identidad, memoria y modernidad y cómo éstas son configuradas, negociadas o problematizadas en el poema “La Barranca del Muerto” publicado en 1994 por José Emilio Pacheco y en las novelas *Y retiemble en sus centros la tierra* (1999) de Gonzalo Celorio y *Los deseos y su sombra* (1999) de Ana Clavel. A diferencia del capítulo anterior en el que examiné la representación artística de la Ciudad de México con atención a la temática de la violencia y la manera en que binarismos convencionales como víctima / victimario son socavados en las producciones analizadas, en el presente capítulo exploro el papel que la memoria ocupa en la creación de imágenes y representaciones de la ciudad. En las producciones literarias aquí examinadas el viaje hacia un

pasado, ya sea reciente o distante, que evoca una serie de recuerdos y añoranzas se convierte en una estrategia eficaz para ahondar en las historias, los vestigios y significados de la ciudad que fue y de esta manera tratar de dar sentido a la situación presente.

Dado que en las obras seleccionadas el recuerdo es lo que organiza la estructura poética o narrativa, en este capítulo demuestro que lejos de un afán unificador y comunitario, estos textos exhiben una tensión representada en la ansiedad del sujeto que se debate entre un impulso de luchar contra la amnesia que el paso del tiempo y los procesos modernizadores traen consigo y la necesidad de romper con las ataduras del pasado para crear(se) una nueva forma de identidad para la ciudad y para sí mismo. Al subrayar la soledad del individuo y su dificultad en identificarse con el medio que le rodea, los textos denotan la fragilidad de la identidad construida a partir de categorías tradicionales como familia, religión, género y nación, entre otros. En este sentido propongo que la memoria y la identidad son representadas en estos textos no como algo fijo y estable sino como procesos dinámicos, capaces de (des)construir ficciones y que permiten no sólo el rescate o restauración de significados originales sino también la desmitificación del pasado, la desacralización de los mitos y la articulación de nuevas realidades. Asimismo sugiero que en estos textos la ciudad se proyecta como un lugar lleno de ausencias presentes, es decir, aspectos que la cotidianidad, el paso del tiempo o la historia oficial han hecho invisibles y a los cuales la escritura da cuerpo y visibilidad. En suma, la visión que estos textos en conjunto ofrecen de la capital mexicana oscila entre una megalópolis moderna, indiferente y excluyente y la ciudad histórica con sus leyendas, sus mitos y fantasmas en donde se corre el riesgo de perderse en el anonimato pero que posibilita también la creación de un espacio propio y una identidad fincada en nuevas solidaridades y alianzas.

Para realizar este análisis de la representación urbana finisecular tomo como punto de partida las nociones sobre memoria e identidad propuestas por el sociólogo Michael Pollak. Siguiendo a Maurice Halbwachs, Pollak sugiere que la memoria no es exclusivamente un

fenómeno individual ya que es también construido socialmente, en colectividad y por lo tanto está expuesto a fluctuaciones y transformaciones constantes. Sin embargo, existen también elementos relativamente fijos e inmutables alrededor de los cuales se organiza la memoria y que Pollak identifica como eventos, personas y/o personajes, y lugares. Estos tres componentes de la memoria pueden ser conocidos directa o indirectamente y referirse a hechos concretos reales o pueden ser también transferencias o proyecciones de otros eventos. En todo caso, la organización de la memoria, como cualquier narrativa del pasado, implica un proceso de selección que se ve afectado por las preocupaciones personales y políticas del momento en que está siendo articulada, lo cual muestra que la memoria es un fenómeno construido. En cuanto a la relación entre memoria e identidad, Pollak plantea que el sentido de identidad es construido en base a tres elementos esenciales: la unidad física, es decir, la sensación de tener fronteras físicas (como el cuerpo de la persona) o de pertenencia a un grupo; la continuidad dentro del tiempo; y finalmente, el sentimiento de coherencia o unidad en cuanto a los elementos que forman al individuo. De esto se deduce que la memoria es un componente constituyente del sentimiento de identidad en la medida en que “ella é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (204). Tomando en cuenta el papel del Otro en este proceso, Pollak afirma que “[a] construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação directa com outros”, resaltando también que tanto la memoria como la identidad “podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo” (204). Esta delineación de la memoria y la identidad como construcciones o procesos organizadores, propensos al cambio y la negociación, es un elemento clave en el estudio de las representaciones de la ciudad que propongo en el presente capítulo.

La asociación entre memoria y lugar, uno de los componentes relativamente estables en la estructuración de la memoria de los tres que Pollak propone, tiene resonancia con lo que Pierre Nora denomina como “lugar de memoria”. Como lo menciono en la introducción, este término refiere a una entidad material o inmaterial que se ha convertido en un elemento simbólico en el legado memorial de una comunidad. La flexibilidad de incluir entidades no materiales, un aspecto no considerado en la definición de Pollak, en esta categoría de “lugar” posibilita el estudio no sólo de sitios físicos que contienen vestigios del pasado tales como monumentos o edificios históricos sino también ciertas fechas conmemorativas y otros elementos, como el himno nacional de un país, por mencionar sólo algunos ejemplos. Lo que importa entonces no es tanto el aspecto material sino el simbolismo y los significados que el “lugar” tiene en la memoria de una comunidad y cómo éstos forman parte en la construcción de la identidad de la misma. En este sentido, la importancia y contribución en la formación de la identidad social y cultural del país que la Ciudad de México ha tenido desde su fundación hacen posible integrarla en la categoría de “lugar de memoria”. Sin embargo, el presente estudio difiere de la propuesta de Nora, la cual apunta principalmente a la exploración de sitios simbólicos que forman parte de la memoria nacional de un país -- Francia en su caso--, en que mi aproximación se centra en la Ciudad de México no tanto como símbolo de la nación sino como comunidad cultural afectiva con una identidad propia. Aquí sigo la idea de Svetlana Boym de que la ciudad ofrece una alternativa a los discursos de identidad típicamente cifrados en lo nacional o lo global. Según Boym, “[t]he affective imagined community is frequently identified with the nation, its biography, its blood and soil. Yet identification with a city [...] is no less strong throughout modern history. Urban identity appeals to common memory and a common past but is rooted in a man-made place, not in the soil: in urban coexistence at once alienating and exhilarating, not in the exclusivity of blood” (76). Así, mi argumento se centra en preocupaciones más locales que

tienen que ver con el imaginario sobre la ciudad y cómo la memoria participa en la creación de identidades socioculturales.

La proliferación en las últimas décadas de estudios que se ocupan de la memoria, como el que Nora propone (y del que este y el cuarto capítulo de esta disertación también forman parte) ha motivado a críticos y teóricos como Andreas Huyssen y Tzvetan Todorov a señalar la existencia de una “cultura de la memoria” y un “culto a la memoria” respectivamente. Este debate sobre la memoria oscila entre un impulso hasta cierto punto nostálgico por rescatarla y preservarla, como es el caso de Nora, y quienes denuncian los “abusos” en el uso de la memoria (Todorov). A pesar de las distintas percepciones, un elemento que estas discusiones comparten es la noción de que la presente preocupación por la memoria es el resultado de los cambios en un mundo contemporáneo que tiende hacia la homogeneización y que amenaza la estabilidad y permanencia de las identidades, las tradiciones y modos de vida locales. Ante el aparente “excedente de memoria” que esta situación ha provocado la principal interrogante es cuál debe ser la utilización de la memoria y qué papel debe jugar el pasado en el presente.³ Siguiendo la noción de que lo que el pasado nos enseña es demasiado valioso para ser ignorado, Huyssen, haciendo contrapunto al “olvido creativo” de Nietzsche, enfatiza la importancia del “recuerdo productivo” y discriminatorio del pasado ya que, según él, “[...] memory discourses are absolutely essential to imagine the future and to regain a strong temporal and spatial grounding of life and the imagination in a media and consumer society that increasingly voids temporality and collapses space” (6). Por su parte Todorov advierte sobre los riesgos de obsesionarse con el pasado y permitir que éste domine el presente y propone hacer una distinción entre los “buenos” y “malos” usos del pasado.

Sin implicar que el individuo pueda llegar a ser completamente independiente de su pasado y disponer a su antojo de éste, Todorov sugiere que sí es posible decidir entre lo que merece ser recordado y lo que debería ser superado u olvidado (como algún trauma sufrido por el

individuo o la colectividad). Un criterio que Todorov propone para hacer una selección adecuada de los usos del pasado es la distinción entre una lectura “literal” y una “ejemplar” del acontecimiento recuperado. En la primera forma de reminiscencia, que Todorov llama “memoria literal”, el hecho se cierra en sí mismo y no conduce a ningún tipo de acción afirmativa. La “memoria ejemplar”, en cambio, abre el recuerdo a la analogía y a la generalización al relacionarlo con otros eventos similares para construir un *exemplum* y así extraer una lección del pasado que permita actuar en el presente. Mientras que la memoria ejemplar es potencialmente liberadora, la memoria literal sólo lleva a reprimir el presente y a asumir el papel de víctima permanente al convertir en insuperable la experiencia pasada. La ejemplaridad es entonces una manera de elevarse por encima del determinismo y esto es importante porque, como lo expresa Todorov, “[...] hay un mérito indiscutible en dar el paso desde la propia desdicha, o de la de quienes nos rodean, a la de los otros, sin reclamar para uno el estatuto exclusivo de antigua víctima” (17).

Si bien Todorov aplica estos conceptos al estudio del trauma ya sea individual o colectivo, en la presente discusión propongo ampliar este campo para incluir el análisis de las memorias que no son necesariamente traumáticas. Para este propósito agrego a los conceptos de “memoria literal” y “memoria ejemplar” un tercero al que llamaré “memoria productiva” (siguiendo un poco la noción de “recuerdo productivo” de Huyssen). Este término de “memoria productiva” es entonces como una subcategoría de la memoria ejemplar ya que el suceso recuperado también lleva a una acción en el presente sólo que, al no ser un recuerdo traumático, en lugar de construir un ejemplo éste conduce a procesos creativos como el rescate o restauración de significados originales o la desmitificación del pasado, entre otros. En mi análisis del poema de Pacheco y las novelas de Celorio y Clavel utilizo los conceptos de memoria literal, memoria ejemplar y memoria productiva como una herramienta para discernir los usos que tanto los sujetos poéticos o narrativos como los textos mismos hacen de la memoria y así develar los

mecanismos de representación del espacio urbano que cada uno propone. Esta línea de análisis me permite ir más allá de las comunes definiciones de la Ciudad de México contemporánea como una monstruosidad, un espacio degradado e inaprensible cuando se le compara con un pasado (supuestamente) esplendoroso, y así redefinirla como un espacio propicio para la imaginación y la (re)invención creativa.⁴

La tendencia a comparar la Ciudad de México del pasado con un presente que se percibe como degradado es un elemento recurrente en la poesía de José Emilio Pacheco. Al reflexionar sobre el paso del tiempo y las transformaciones que la ciudad ha sufrido, el tono es en general recriminatorio, sentencioso e incluso doliente por un pasado que se considera irremediamente perdido. El poema “La Barranca del Muerto”, el cual forma parte de la colección titulada *El silencio de la luna*, escrita entre 1985 y 1996 ha sido brevemente comentado por el crítico literario Raúl Dorra como un ejemplo de esta vertiente.⁵ Sin embargo, por medio de un análisis de los distintos usos de la memoria en este poema demuestro cómo éste ofrece por lo menos dos niveles de lectura. En un primer plano, la memoria literal del sujeto poético lo lleva a encerrarse en una fijación, un lamento estéril por la pérdida de un sitio (quizá la casa familiar de su infancia) que conduce al vacío y al rechazo del presente. Por otra parte, y en esto radica mi contribución, propongo que a través de la memoria productiva, el poema en sí lleva a cabo una labor creativa de recuperación y restauración del significado original del nombre evocado a la vez que abre un paréntesis para la reflexión y la indagación sobre otros posibles significados y vestigios de la ciudad del pasado.

De entre los cambios surgidos a partir del crecimiento acelerado de la ciudad, una de las preocupaciones recurrentes en los estudios sobre esta temática es la imposibilidad de abarcar la totalidad del paisaje urbano con la mirada. Ante esta disyuntiva, una estrategia común en la literatura es la de fijar la atención en un punto específico que luego, a través de la escritura, se

convierte en sinécdoque para la ciudad misma. En “La Barranca del Muerto” el espacio de acercamiento es un segmento de la Avenida Insurgentes:

Cómo volver a ese lugar que ya no está.
Imposible encontrarlo
entre los edificios de Insurgentes.
Lo estoy viendo: había casas,
casas de un solo piso o dos cuando mucho,
no grandes torres de altivez y de vidrio
o muros de concreto y soberbia insultante.

Cómo volver si no recuerdo ni el número.
En el lugar de aquel sitio
se levanta una tumba etrusca:
al despertarla se pulveriza en el aire.

Destruyeron la casa. Al demolerla
erosionaron la memoria.

Lo único irrefutable es que estaba muy cerca
de la Barranca del Muerto,
cuando era de verdad una barranca
con un hilo de agua
más turbio e inconfiable que mi empañado recuerdo.

Hoy no es barranca
sino avenida indiferente.

Me pregunto quién será el muerto.

A partir de la fijación en este sitio y desde el título mismo el poema evoca distintas realidades y épocas en la Ciudad de México puesto que “Barranca del Muerto” es el nombre de una avenida (y una estación del Metro) cuyo origen proviene de lo que antiguamente fue realmente una barranca. De la misma manera, el uso del artículo “la” en el nombre del poema señala desde el principio el propósito de establecer un contraste entre las imágenes del presente con el pasado, es decir, lo que existió como un lugar geográfico y que “[h]oy no es una barranca / sino avenida indiferente”. Esta descripción de la avenida como “indiferente” junto con los calificativos “de altivez” y “soberbia insultante” para referirse a los edificios modernos establece el rechazo directo de un presente que le resulta petulante en comparación con la sencillez de las casas del

pasado. El distanciamiento con el presente y sus procesos modernizadores es acentuado aún más por el hecho de que el sujeto poético se sitúa en oposición a “ellos”, los que destruyeron la casa a la que ahora no puede volver ni con el recuerdo. Por lo tanto el paisaje que se presenta ante sus ojos es una masa de edificios y muros que significan la destrucción del pasado y que son como una afrenta porque han sido construidos en lo que fue el lugar de sus recuerdos. Esta nueva realidad evoca para el hablante la muerte de lo que fue su ciudad convertida ahora en un tipo de “tumba etrusca”, algo que no se puede reconstruir porque “al despertarla se pulveriza en el aire”.

El motivo de la muerte tiene entonces varios significados o desdoblamientos en el poema que van desde la desaparición de la antigua barranca hasta la destrucción de la casa y, por consiguiente, de un pasado familiar y afectivo. La imposibilidad del sujeto poético de recordar el pasado, encarnado en la casa de la cual no puede recordar ni el número, así como su incapacidad de identificarse o incorporarse a un presente que rechaza tajantemente apuntan hacia una ruptura o discontinuidad. Esta grieta en el sentido de continuidad y coherencia ocasionada por los cambios en la fisonomía de la ciudad y la erosión de la memoria que ello implica conduce a un tipo de muerte, no tanto literal sino metafórica del sujeto ya que éste no logra (re)construir su identidad. En relación a la pregunta retórica con que se cierra el poema, Dorra sugiere que “el muerto” por el que el hablante se pregunta es “aquello que las cosas contienen en su centro, lo que las hace crecer para cumplir un ciclo que tarde o temprano las hará desembocar en la nada; como si dijéramos que el camino de la realización es el que conduce a la desaparición” (68). Por lo tanto, el uso que el sujeto poético hace del pasado es un ejemplo de memoria literal que, desterrado de lo conocido, lo lleva a encerrarse en sí mismo y a un lamento por la pérdida sufrida (de lugar, historia personal e identidad) permitiendo así que este evento domine su presente.

Sin embargo, esta lectura ignora una tensión en el poema que tiene que ver con la selección entre lo que el sujeto no puede recordar y lo que éste recuerda con certeza. Si la memoria es selectiva y, como lo explica Pollak, “[a]s preocupações do momento constituem um

elemento de estruturação da memoria” (204), entonces el énfasis sobre lo “irrefutable” de la cercanía de la casa con la desaparecida barranca, así como el título del poema mismo, son indicativos de una preocupación específica en el momento de la enunciación. No se trata solamente de una idealización del pasado puesto que la barranca no es descrita en términos pintorescos o halagadores, la descripción “con un hilo de agua / más turbio e inconfiable que mi empañado recuerdo” es más bien denigratoria o inquietante. Esta estrategia apunta más bien a un interés por hacer visible para los lectores una realidad que ya no existe físicamente pero cuya huella subsiste en el nombre de la avenida (y en la memoria del poeta). Además del título, otro elemento clave que subraya la importancia de esta labor de recuperación en el poema es el epígrafe:

Esta antigua barranca, pintada por José María Velasco en el siglo XIX, era cauce de un arroyo nacido en las montañas del poniente que se unía al Magdalena y al Mixcoac para formar el río Churubusco. Hoy es una avenida que atraviesa Revolución e Insurgentes y termina en Universidad.

Guía de la Ciudad de México

Esta información, aunque no forma parte del texto mismo sino de su paratexto, tiene una función didáctica importante ya que trae a colación el contexto histórico del sitio alrededor del cual gira la reflexión poética. A la vez que complementa el recuerdo imperfecto del sujeto poético, esta inserción alude a la conexión entre la poesía y otras formas de representación como la pintura y las guías turísticas como herramientas para la recuperación y (re)construcción de las memorias del pasado y los rastros que subsisten en el presente.

A propósito de esta labor de recuperación, hay un elemento que ni el poema, ni la pintura de Velasco (que, al contrario del recuerdo del hablante poético, muestra un paisaje idílico de la barranca), ni el epígrafe contiene: la leyenda detrás del nombre de la barranca. Según lo describe

la página electrónica del Metro de la Ciudad de México, durante la revolución mexicana “[1]a posesión de Mixcoac era ambicionado [sic] por los carrancistas y zapatistas, y en ocasiones había enfrentamientos que dejaban como saldo un sinfín de muertos, muchos de ellos eran arrojados al fondo de la barranca, por lo que abundaron las leyendas, las fantasías y las consejas en donde las almas en pena de algunos muertos aterraban a los vecinos”. Esta cita muestra cómo la muerte es el principio de una actividad creativa que inspira leyendas e historias que a su vez dan lugar a nuevas ficciones y (re)creaciones. Del mismo modo, la historia que encierra los sucesos violentos que le dieron origen al nombre de la barranca apunta a la configuración del pasado no como algo perdido u olvidado sino como un espectro acechante que amenaza con cobrar cierta visibilidad y presencia en el presente. Por lo tanto, el último verso del poema en que el sujeto poético se pregunta “quién será el muerto” no sólo alude a la muerte de su identidad, su memoria y su pasado o a la conclusión infecunda de un ciclo de destrucciones y desapariciones, sino que es también una abertura, una invitación a continuar la pesquisa iniciada en el epígrafe sobre el significado del nombre de la barranca. Al abrir un espacio para la reflexión y el diálogo entre el presente y el pasado de la ciudad el poema se convierte en un vehículo de la memoria productiva que contrarresta, en parte, el sentido de pérdida que el paso de tiempo y el olvido traen consigo. Asimismo, con el acto de inscribir su nombre en el título del poema, éste le rinde un homenaje a la desaparecida barranca a la vez que restablece el significado original (junto con las opacidades que se ocultan detrás del mismo), perdido ahora en su cotidiano uso como simple nombre de una avenida.

Si en “La Barranca del Muerto” la mirada del sujeto poético se posa en modernos edificios y construcciones anónimas de la Avenida Insurgentes para desde ahí intentar recuperar un pasado que la memoria no logra reconstruir del todo, en la novela *Y retiemble en sus centros la tierra* el conocido Centro Histórico de la Ciudad de México es el espacio principal alrededor del cual se construye la narración.⁶ De manera similar a cómo la contemplación del hablante

poético devela un pasado que la avenida esconde, la mirada ambulante de Juan Manuel Barrientos, el protagonista en la novela, proyecta un paisaje urbano que, si bien cambiante, conserva aún vestigios del pasado. Sin embargo, mientras que el sujeto poético lucha por recordar en un escenario transformado, las imágenes de los edificios de la Avenida Insurgentes y del Centro Histórico evocan para Barrientos recuerdos nítidos de su infancia y adolescencia. Debido al énfasis en la novela sobre el contraste entre la ciudad añorada en los recuerdos del personaje y la del presente de la narración, en los pocos estudios críticos que se han publicado esta obra ha sido mayormente comentada como descriptiva de un proceso de degradación paralelo entre el personaje y su ciudad, una transformación que desemboca en la pérdida de la ciudad esplendorosa del pasado y la decadencia y muerte del personaje.⁷ Sin disputar la validez de esta observación, mi argumento se centra en un aspecto, hasta ahora ignorado, que tiene que ver con la ironía y las contradicciones que forman parte en la caracterización del personaje principal y que invitan a un distanciamiento crítico de la visión que ofrece a los lectores. En base a esta hipótesis, propongo que más allá de la idealización de un pasado glorioso en contra de un presente degradado, la novela apunta hacia ambigüedades y tensiones que no se resuelven en el texto y cuyo propósito es desestabilizar cualquier sentido de certeza y seguridad con respecto al mundo representado. Asimismo, sugiero que, en una actividad afín con la estética barroca y su uso de la ironía, la parodia y la reelaboración creativa, el proyecto general de la novela es desacralizar, desnudar de las apariencias de solemnidad distintos entes como los símbolos patrios, la iconografía religiosa y la retórica pedantesca en una especie de juego que consiste en construir nociones, identidades y complicidades para luego des(cons)truir las a través del (lúdico) proceso de escritura. Igualmente, mientras que la identidad del protagonista está cimentada en una memoria literal que lo constituye como víctima de su pasado y de un determinismo que eventualmente lo lleva a su perdición, a través de la memoria productiva la novela realiza también una labor de recuperación del pasado histórico de la urbe.

El Centro Histórico de la Ciudad de México, uno de los lugares de memoria más significativos del país, es el escenario idóneo para llevar a cabo el tipo de proyecto que la novela propone por su fuerte contenido simbólico ya que en él se concentran los emblemas de los poderes político, religioso y económico y por su larga historia en la vida de la ciudad que data desde los tiempos prehispánicos. La problemática de la vejación de los edificios históricos y su modificación para usos comerciales, un tema con el que la novela dialoga a través de los contradictorios sentimientos de atracción y rechazo hacia el Centro que el protagonista reitera constantemente, así como las propuestas de renovación, rescate y conservación de esta área, es una preocupación que ha estado vigente desde mediados del siglo pasado. Una de las políticas más importantes desarrolladas con relación al Centro es que en 1980 éste fue decretado zona de monumentos históricos por el gobierno federal y, subsecuentemente, en 1987 fue declarado Patrimonio Mundial de la Humanidad (Barraza 3). Desde entonces se ha llevado a cabo una serie de proyectos como la formación de organizaciones y programas cuya función principal es el rescate y revaloración del patrimonio arquitectónico del Centro. Las medidas tomadas para este propósito, junto con una redefinición del patrimonio cultural como “las expresiones de un pueblo que se consideran dignas de ser conservadas, incluyendo no sólo lo producido en el pasado, sino también bienes culturales actuales: tangibles e intangibles” (Barraza 4-5), han convertido al Centro en un sitio de pugna y conflicto de intereses entre quienes abogan por la restauración y preservación de los edificios antiguos y los que defienden el derecho a utilizar este espacio para diversas actividades comerciales y culturales. Este debate es un elemento central en la configuración de la visión de la ciudad que *Y retiemble en sus centros la tierra* plantea.

La novela resume el último día en la vida de Juan Manuel Barrientos Ahumada, un profesor de literatura barroca que está a punto de jubilarse. Después de una cena de despedida con sus estudiantes, éste acuerda hacer un recorrido en grupo por las calles del Centro Histórico al día siguiente. Debido a un malentendido con respecto a la fecha, Barrientos se presenta a la

cita en el lugar acordado, pero sus alumnos no están ahí. Luego de una breve espera y con un fuerte malestar por la resaca provocada por la borrachera de la noche anterior, Barrientos hace el recorrido solo y es así como transita por las calles del Centro deteniéndose en distintas cantinas a tomar un trago a la vez que hace pausas para admirar y comentar detalles arquitectónicos de los edificios coloniales que encuentra a su paso. Conforme pasan las horas, Barrientos pasa de la cruda a la embriaguez. Luego de estar en varias cantinas conocidas, éste se introduce en un antro desconocido para él en el que un operativo policiaco lo despoja de sus pertenencias; ya en la calle, Barrientos se queda dormido y es robado nuevamente, esta vez por dos ladrones que le quitan su ropa, dejándole sólo los pantalones. Finalmente, el personaje cumple la obsesión que venía albergando durante el día de llegar hasta el Zócalo. Una vez ahí Barrientos se encuentra en medio de un inesperado percance en el que él y los ladrones que lo habían despojado de su ropa son victimados a balazos por unos individuos anónimos. Al siguiente día, los estudiantes llegan al lugar de la cita y, sin percatarse de la confusión de fechas ni de la muerte de su profesor, algunos regresan a casa decepcionados mientras que otros deciden hacer el recorrido sin él.

El desplazamiento de Barrientos por las calles y cantinas del Centro, cuya narración ocupa doce de los catorce capítulos en que se divide la novela, es un recurso por medio del cual se van entretejiendo imágenes pasajeras de la vida en la urbe contemporánea con las escenas del pasado que Barrientos evoca en sus recuerdos. Sin embargo, mientras que en las descripciones del presente en la narración a menudo se percibe un distanciamiento, indiferencia o rechazo ante lo observado, el pasado distante es narrado con un tono íntimo y nostálgico. Este efecto es intensificado por el uso de complejas estrategias narrativas en las que se mezcla la voz de un narrador externo que, en general, marca una distancia tanto temporal como afectiva y los constantes comentarios e intromisiones de una voz en la segunda persona. Así, por ejemplo, la novela se abre con una narración retrospectiva en tercera persona: “Aquella mañana el doctor Juan Manuel Barrientos no escribió una sola palabra” (15) y luego hacia el final de la misma

página, sin transición ni señalamiento alguno, hay un cambio de voz y de tiempo: “Sólo tú permaneciste despierto, Juan Manuel. De eso te acuerdas. [...] Pero quién sabe cómo llegaste a tu recámara, porque estás en tu recámara, acostado en tu cama”. Este vaivén entre el uso de la tercera y la segunda persona, entre el pasado y el presente y los constantes cambios de focalización en los que Barrientos es focalizado, ya sea exteriormente o desde dentro cuando el narrador externo entra en sus pensamientos y sentimientos, y las situaciones en que Barrientos es quien focaliza su propio pasado o el entorno urbano, produce una sensación de familiaridad con el personaje pero también de confusión por la sucesión ininterrumpida de imágenes y percepciones de distinta índole.

Esta técnica de distanciamiento y acercamiento alternante es un elemento clave para la comprensión del proceso por medio del cual el texto juega con las emociones y percepciones de los lectores impidiendo así la formación de nociones claras o definitivas con respecto a los eventos narrados. La construcción de la identidad del personaje principal es un ejemplo de este proceso. Mientras que la agencia narradora usa un lenguaje un tanto formal para construir la imagen del profesor erudito, conocedor de la arquitectura y la historia del Centro, las intromisiones en segunda persona a manera de soliloquio o voz interior que nota reprensiones u observaciones sarcásticas de Barrientos sobre sí mismo contienen un lenguaje irreverente e incluso vulgar. Tal contradicción en la personalidad de Barrientos es representada como el resultado de una lucha interior entre dos fuerzas opuestas que surge desde la infancia y que se manifiesta en todas las facetas de su vida. El inicio de este conflicto está conectado con la pérdida de la fe y de la inocencia representada en los sentimientos opuestos que Barrientos experimenta en la iglesia a donde asistía con su madre y su hermana cuando era niño:

Con emoción beatífica, [...] habías sentido la plenitud de la gracia y, al mismo tiempo, el miedo de perderla. En el momento supremo, cuando tu alma, conducida por los ángeles, comparecía ante la mismísima Virgen María [...], surgió de ti

mismo, no de nadie más sino de tu intimidad profunda, una vocecita que le dijo a la Virgen alguna majadería espantosa, como pinchevirgenmaríaeresunaputa.

Trataste de acallar esa voz que te salía de muy adentro, de veras Virgencita yo no dije eso, yo te amo y te prometo que. No te hagas, cabrón, te interrumpía la vocecita, que volvía a ensartar todas las malas palabras que habías aprendido con rubor de tus compañeros mayores, los más peleoneros. (40)

Además de explicar indirectamente el origen de la voz en segunda persona que constantemente irrumpe en la narración como un tipo de desdoblamiento o conciencia crítica del personaje, en esta cita se observa la superposición de imágenes sacras y su subsecuente profanación o desacralización, una estrategia común en la (des)construcción de identidades que la novela lleva a cabo.

La yuxtaposición de imágenes contradictorias que causan una ambigüedad o confusión a lo largo de la narración imita el estado mental y emocional del personaje agobiado por el malestar físico y por los recuerdos que constantemente evoca ante la contemplación de alguna calle o edificio. Un ejemplo de esto es cuando en la Avenida Insurgentes, durante el trayecto en carro de su casa al lugar de la cita con sus estudiantes, se inserta un recuerdo de la época estudiantil en que Barrientos recorría en camión el mismo tramo que ahora sus ojos de adulto observan: “Acababas de entrar a secundaria y eras muy malo para las matemáticas. [...] Sentado del lado de la ventanilla, esperabas con ansia que el camión pasara por el cabaré La Fuente, antes del viaducto, donde te esperaba Ana Bertha Lepe casi desnuda, [...]” (21-22). Este recuerdo es interrumpido por una abrupta vuelta al presente en la que se retoma la ruta seguida y se describe, casi de manera automática e indiferente, el paisaje que se presenta a los ojos del narrador:

A partir del viaducto privaba el pavimento y se sucedían construcciones improvisadas, desechables, nacidas intempestivamente de los terremotos que devastaron la colonia Roma. La lentitud, el calor que se desataba de pronto, la

aglomeración de coches y de vendedores ambulantes en cada esquina, de impositivos limpiadores de parabrisas, de payasos sin gracia se sumaban a su malestar y le provocaban tal irritación que tienes el impulso de abandonar el auto aquí mismo, en el monumento a Cuauhtémoc, y salir corriendo. (23)

Este párrafo está narrado casi en su totalidad en tercera persona y puede, por lo mismo, parecer neutral. Sin embargo, éste ejemplifica la manera sutil en que se expresan juicios negativos con respecto al tejido social urbano. El uso de adjetivos como “impositivos” para referirse a los limpiadores de parabrisas y los payasos “sin gracia” enfatizan el rechazo de lo observado y el malestar que le causan al protagonista. La falta de simpatía ante el escenario de pobreza y carencias de los actores urbanos con los que se cruza Barrientos resalta su caracterización como un personaje ensimismado, preocupado sólo por sus propias lamentaciones y melancolías. Este efecto es también indicativo de la manera en que las percepciones del protagonista ordenan y median la visión de la ciudad que el texto proyecta.

La insaciable sed de Barrientos, sus necesidades fisiológicas y otros malestares que constantemente lo afligen contribuyen a su caracterización como un condenado a muerte que con cada paso se acerca cada vez más a su fin. De hecho, la experiencia del recorrido que el profesor hace en solitud es explícitamente asociada con el viacrucis, cuya estructura enmarca y guía la narración. Este determinismo que marca las acciones de Barrientos es presagiado por su memoria de su primera borrachera a los catorce años, especialmente cuando explica su excitación causada “[...] por el placer que genera caer en la tentación [...], aventurarse en el territorio prohibido” seguida por las advertencias de su madre: “no tomes nunca hijo acuérdate de lo que le pasó a tu tío Severino el hermano de tu padre que todo lo perdió por el alcohol la fortuna el amor la familia no tomes nunca hijo ten cuidado que lo llevas en la sangre” (42). Es así, como si estuviera marcado por una señal ineludible, que los pasos tambaleantes del profesor ebrio lo llevan cuarenta años más tarde a salirse de los límites conocidos, a divagar por zonas que

típicamente evitaría y que eventualmente lo conducen a su caída y muerte. Esta representación de Barrientos como víctima del determinismo es acentuada por el hecho de que su vida es presentada como una concatenación de pérdidas y ausencias como la muerte de su padre, justo al siguiente día de su primera borrachera; después experimenta la de su madre, su divorcio y la consecuente partida de sus hijos con su ex esposa así como la muerte de Alejandra, una amante, y finalmente la gradual pérdida de sus amigos.

De la serie de pérdidas y ausencias que marcan la vida de Barrientos, la muerte de Alejandra (de quien sólo se sabe que vivía en un entorno “deshonorado” y que mantenía una relación secreta con Barrientos), y los afligidos recuerdos de su amorío son el elemento que más contribuye a la construcción del personaje como víctima. En uno de los pocos fragmentos en que se citan las palabras directas de Barrientos, éste se lamenta por la muerte de su amante: “¡Cómo te fuiste muriendo, Alejandra, con un carajo! ¿Por qué te hablo a ti, si ya estás muerta? Debería hablar de ti [...]. Pero no puedo hablar de ti. ¿A quién le podría hablar de ti? ¿A quién podría confiarle los itinerarios de nuestro amor? Nadie comprendería este coraje que tengo almacenado en el corazón desde que te moriste” (119). Además de destacar el sentimiento de soledad que el personaje experimenta, esta cita revela cómo la identidad de Barrientos está cifrada por su obsesión con el pasado, por una memoria literal que le impide superar el trauma porque considera que su pérdida es única y que nadie podría comprenderlo. Esta situación a su vez lo lleva a convertirse en un alcohólico solitario y melancólico cuyas únicas distracciones son la escritura y su relación amistosa con sus estudiantes.

De manera similar a cómo la identidad de Barrientos está cimentada en un discurso de pérdidas y ausencias, su visión de la ciudad es, en parte, producto del temperamento nostálgico que desarrolla desde su juventud y que lo conduce a una fijación en el pasado y a un lamento continuo por la vejación de los edificios históricos:

El joven Juan Manuel caminaba infatigablemente por esas calles viejas, cuyos balcones, otrora majestuosos, ostentaban macetas yermas, ropa tendida y tanques de gas. Desde entonces el centro había provocado en él un doble sentimiento de fascinación y de dolor. Lo deslumbraban los opulentos edificios coloniales, sus elaboradísimas portadas de cantera, su historia secular, y le dolía la corrupción de sus funciones primigenias, la alteración violenta de su arquitectura, su degradación. (124)

A través de las descripciones de fachadas y otros detalles arquitectónicos, a veces neutrales como si se tratara de una cátedra pero en general matizadas por un tono nostálgico, la novela lleva a cabo una labor de recuperación de la historia de los edificios mencionados. A la vez que llama la atención hacia la riqueza del patrimonio histórico y cultural del Centro, esta actividad se revela también como una queja por el descuido y el deterioro del mismo. En este sentido, el tono intimista con que se describen las percepciones de Barrientos del entorno físico lo delinea como un espacio familiar y entrañable pero que encierra también contrariedades y miserias.

El sentido de familiaridad que adquiere el Centro a través de la narración del recorrido de Barrientos es trastornado hacia el final cuando éste, ya en completo estado de ebriedad, se aventura a entrar en un tugurio en el que no había estado antes. Este evento es significativo puesto que la entrada en este espacio desconocido marca el inicio de la eventual pérdida de la identidad que se había estado construyendo a lo largo de la narración. En contraste con la sensación de intimidad que en general se percibe en los sitios antes visitados por Barrientos, el ambiente en el antro anónimo es más bien extranjerizante y artificial:

El lugar está atestado. Viernes de quincena. Burócratas, taxistas, guaruras de lentes oscuros y esclavas de oro, comerciantes panzones, distribuidos en grupos festivos por las mesas escalonadas que se disponen ovalmente como plateas alrededor de la pasarela [...]. Los reflectores rojos, azules, ambarinos, que se

mueven al ritmo de una música de cabalgata [...]. Huele a sudor disfrazado, a desinfectante industrial, a perfume barato [...]. Del otro lado del escenario, en la pantalla de un monitor de televisión descomunal, dos gringas desnudas lavan un auto deportivo a manguerazos. (139-144)

El choque visual producido por el contraste entre las descripciones anteriores de los edificios históricos y la imagen de este “escenario de la lujuria malhabida” (164) con bailadoras de nombres extranjeros, ataviadas con “lencería barata y baratísima bisutería” (144), funciona no sólo para resaltar la degradación del espacio urbano sino también para denunciar una falsa modernidad que niega sus raíces y que tiende hacia la uniformidad y lo artificioso. Más aún, el tono sarcástico con que se describe este escenario subraya el interés en la novela por llamar la atención hacia la ficcionalidad en la construcción de esta identidad basada en apariencias y engaños.

La amenaza que la modernidad artificial e ilusoria del antro representa para la identidad tradicional urbana es aludida en el texto por el despojo del que es objeto el protagonista cuando tres policías, con el pretexto de su estado de embriaguez, le “decomisan” sus pertenencias personales. Con la pérdida de estos objetos y el subsecuente robo de su ropa y sus zapatos cuando éste se queda dormido junto a la pared de la iglesia de La Soledad, comienza la des(cons)trucción de la identidad de Barrientos. Este evento a su vez señala la imposibilidad de la vuelta a lo familiar y conocido:

Te quitaron tus plumas y, con ellas, la fastidiosa responsabilidad de escribir [...].

Tampoco puedes leer, te quitaron los anteojos. [...] Ni escribir ni leer. Ni regresar a casa. No tienes llaves para entrar a tu casa, no tienes casa entonces, ni casa ni libros ni discos ni cuadros ni cama ni escritorio ni excusado ni botellas de vino ni chequera ni credenciales ni pasaporte ni acta de nacimiento ni grados académicos

[...]. Sin reloj no tienes tiempo. Ni compromisos, porque también te robaron la agenda. Ni pasado ni futuro. No tienes memoria ni esperanza. (183-84)

La concatenación de objetos que en su conjunto constituyen la identidad del individuo forjada a través de su vida y cuya pérdida simboliza la destrucción de la misma en un sólo día evidencia la fragilidad de esta construcción. Este aspecto en la novela es similar a cómo en “La Barranca del Muerto” se asocia la desaparición de la casa con la erosión de la memoria causada por esta pérdida y el trastorno sufrido por la imposibilidad del regreso. El vínculo implícito entre la pérdida de la identidad del individuo y los cambios en el espacio físico de la ciudad apunta hacia una tensión entre el deseo de preservar la memoria del pasado y las rupturas causadas por el ineludible avance de los procesos modernizadores uniformadores y excluyentes.

La sensación de haber llegado a un final, a un punto sin regreso por la pérdida del pasado cifrado en sus pertenencias pero también de la esperanza en un futuro, culmina en la muerte de Barrientos en el Zócalo de la ciudad. La travesía de Barrientos se convierte así en un viaje sin retorno, en el cumplimiento de una jornada durante la cual se va construyendo, a través de fragmentos recobrados por la memoria, una identidad que es cortada de tajo por el accidental encuentro con los dos ladrones y sus perseguidores. La total aniquilación de la identidad de Barrientos es representada por la pérdida, justo en el momento de su muerte, de una ánfora de plata con sus iniciales, “la única credencial que el cuerpo de Juan Manuel Barrientos Ahumada hubiera podido presentar cuando lo trasladaron a la Cruz Verde con otros dos cadáveres, uno identificado por un saco de tweed y otro por unos mocasines color vino” (208). La ironía contenida en la identificación de los cuerpos de los ladrones por el saco y los zapatos que le habían robado a Barrientos es otra manera sutil en que el texto alude a la fragilidad de la identidad basada en apariencias externas. Una ironía aún más explícita es el hecho de que el cuerpo de Barrientos, quien constantemente se queja por la basura y la “mierda” que ve en distintas partes del Centro, es equiparado con los deshechos de la ciudad que tanto le repugnan:

“Vas a estar muerto cuando lleguen los barrenderos a barrerte, Barrientos, entre los desperdicios del día” (192). Es así que, la muerte absurda de Barrientos marca el fin de una identidad construida con retazos de recuerdos para luego ser borrada y desaparecer en el anonimato de la cotidianidad urbana.

Siguiendo con la vena irónica y en sintonía con el juego de contrastes que se da a lo largo de la novela, la descripción detallada de la muerte de Barrientos, minutos en la narración que se extienden en varias páginas del texto, tiene un tono trágico y sarcástico a la vez. Este efecto se logra por la superposición de imágenes viscerales del cuerpo de Barrientos doliente y semidesnudo que se desangra lentamente y sus pensamientos, entre lúcidos y delirantes, que alternan entre la conmiseración y la burla corrosiva. Así, mientras que a veces el pensamiento del personaje se traduce en una plegaria porque alguien lo auxilie, en otras se burla de sí mismo y de su vanidad: “Es la última vez que contemplas la Catedral y piensas, envanecido, que con tu muerte se va a venir abajo [...]. Con tu puta e insignificante muerte. Con tu perruna muerte. Te estás muriendo como un perro” (197). Esta mención de la Catedral y la subsecuente descripción de su caída, justo al momento de la muerte de Barrientos, marca un punto culminante en la parodia del viacrucis que se lleva a cabo en la novela y en particular de la cita bíblica sobre la destrucción del templo y su reconstrucción en tres días que simboliza la muerte y resurrección de Cristo. Sin embargo, de manera similar a cómo la muerte de Barrientos no es glorificada, en esta reelaboración paródica del texto bíblico el episodio sobre el derrumbamiento de la Catedral tiene un carácter lúdico y desacralizador. Por lo tanto, la descripción del derrumbe es un espectáculo caótico pero más humorístico que aterrador: “los ángeles revoloteaban como murciélagos por las naves; los santos, acobardados y tullidos por tantos siglos de contemplación y por tanta falta de ejercicio, trataban de huir poniendo en práctica sus oxidadas dotes de levitación, y las diez mil vírgenes que habitaban los retablos corrían despavoridas de capilla en capilla” (203). Asimismo, las alusiones al acto sexual es otra manera en que se desacraliza este espacio: “De pronto, la

enhiesta linterna, tan orgullosa de su portentosa estatura, copuló con la cúpula, sumió en ella toda su verticalidad para abismarse en el crucero, chupada, tragada, devorada por el edificio” (204).

A la mezcla de imágenes sacras y profanas en la descripción de la caída de la catedral se une un lenguaje bélico con referencias claras a la letra del himno nacional. Esto a su vez hace eco al título de la novela en que se cita el tercer verso del himno, lo cual apunta hacia otro tipo de desacralización: el de los símbolos patrios. La solemnidad del himno nacional es subvertida con la asociación que hace Barrientos de la palabra “centros” con “antros”, ya que, según lo explica, ésta es la palabra correcta en la versión original y por lo tanto el verso debería ser “*y retiemble en sus antros la tierra*” (62). Esta lúdica modificación del himno alude al gusto de Barrientos por la mezcla entre “el tequila y la filología” (63) que se observa en sus largas disquisiciones sobre la manera en que el tequila y otras bebidas alcohólicas deben ser preparadas y consumidas. Otra forma de desacralización se da cuando, al referirse a la manera en que al entonar el himno se repite una sílaba al final de cada verso, Barrientos lo describe como “[u]n himno belicoso como ninguno, aguerrido y violento, pero tartamudo” (63). De la misma manera, en los momentos en que está tirado en el Zócalo agonizando, Barrientos recurre a una ironía que contrasta con la seriedad con que típicamente se le rinde homenaje a la patria y sus héroes: “[...] cómo se te iba a ocurrir que te iban a dar un balazo a la mitad del Zócalo. Ni que fueras héroe de la patria, cabrón” (189). Lo absurdo de la situación y el aspecto degradado de Barrientos acentúan lo irónico de su comparación.

Similarmente a cómo el himno nacional es desacralizado, la bandera es objeto de profanación por la asociación que el Barrientos hace de este símbolo patrio con el deseo sexual. Lo que inicialmente se describe como una atracción por el centro de la ciudad progresivamente se convierte en un deseo que obsesiona a Barrientos y que lo conduce, al final de su recorrido, al Zócalo. A su vez este deseo está asociado con la atracción sexual que Barrientos siente por Jimena, una de sus estudiantes. Ante la ilusión de ver a Jimena, Barrientos la imagina

esperándolo en el Zócalo y visualiza una escena erótica en la que el cuerpo de ella se confunde con el símbolo patrio. El uso coloquial e irreverente de las expresiones típicamente asociadas a la bandera es similar a la manera en que Barrientos se refiere al verso del himno con que se titula la novela para describir su posible muerte: “Sabes muy bien que ahora sí te va a llevar la chingada, Juan Manuel. Ahora sí va a retemblar en sus centros la tierra” (129). Por lo tanto, el título *Y retiemble en sus centros la tierra* se desdobra en una gama de usos y significaciones que, de acuerdo con el proyecto de la novela, desacralizan el simbolismo original y lo despojan de su aura de solemnidad y patriotismo.

Esta actividad lúdica que tiende a desestabilizar significados originales y usos solemnes de distintos entes simbólicos contribuye a contrarrestar la visión afligida que la melancólica focalización de Barrientos le imprime. Más aún, esta misma sensibilidad nostálgica y la retórica rebuscada del personaje son ridiculizadas por la voz en segunda persona: “¡Más que barroco eres un romántico de mierda!” (58). La ambigüedad causada por la constante subversión de imágenes y percepciones que invita a un distanciamiento con respecto a lo representado es intensificada en el último capítulo con la introducción de la perspectiva de los jóvenes estudiantes. A diferencia de la reiterada queja de Barrientos sobre el deterioro de los edificios históricos, los vendedores ambulantes y un paisaje urbano en general caracterizado por la contaminación y la miseria, la mirada entusiasta y jovial de sus estudiantes le imprime un renovado encanto a este espacio. Fernando y Jimena, quienes se separan del grupo al final del recorrido, admiran el Centro desde la terraza del Hotel Majestic y a través de sus ojos éste es develado como un sitio ideal para la contemplación y el gozo. En una habitación del mismo hotel, la pareja realiza el deseo fallido que había obsesionado a Barrientos y que lo condujo hasta el Zócalo el día anterior: “Se besaron en el balcón, en el centro del centro, en el Zócalo del corazón. [...] Se ilusionaron, se desearon, sorprendidos, gozosos, juguetones. Y se amaron. Una y otra vez” (218). El tono de esperanza con que se cierra la novela se hace presente en la imagen de la pareja de enamorados caminando por

las calles del Centro a la mañana siguiente mientras que el espectro de Barrientos posa su mirada transparente en ellos. A su vez esta reaparición fantasmal del protagonista sugiere, al igual que el poema de Pacheco, una visión de la muerte no como un final que se cierra en sí mismo sino como el posible principio de una nueva relación con el presente.

El sentido de continuidad que la imagen de la joven pareja le imprime a la narración contrarresta el determinismo que caracteriza al protagonista y que lo conduce a su muerte. Aunque la visión pesimista de Barrientos es similar a la del hablante poético en “La Barranca del Muerto” para quien la modernidad indiferente del presente es como una tumba que sepulta un pasado afectivo, la fijación en el Centro Histórico en la novela permite develar la ciudad como un espacio en el que pasado y presente coexisten, o por lo menos luchan por coexistir. Esta lucha está representada por el lenguaje que Barrientos utiliza para referirse a los puestos de los vendedores ambulantes que cubren las fachadas de los edificios antiguos como “invasores” (37), “parasitarios” (65) y “agresivos” (66) y al escenario que dejan por la noche como un sitio de posguerra. Sin embargo, a pesar del discurso de pérdida y el tono un tanto apocalíptico con que se describe el paisaje urbano, en la narración se vislumbran ciertas continuidades como cuando Barrientos, durante su recorrido, disfruta de una comida en el Bar Alfonso, un restaurante agradable, y a la hora de pedir el postre recuerda cómo su mamá lo conducía de la mano por las calles del centro: “Mamá de traje sastre, te jala de la mano por las calles del centro sin que tú puedas detenerte en ningún aparador a ver ese juego de magia, esos lápices de colores, esos soldaditos de plomo o los dulces portentosos de la Dulcería Celaya, de aquí enfrente, multicolores, almibarados, azucarados, garapiñados, [...]” (77). Es así como la dulcería permite la evocación del recuerdo focalizado por la mirada infantil de “Juanma”, como lo llamaba su madre, y señala la persistencia de un pasado que se niega a desaparecer del todo.

La permanencia de ciertos edificios antiguos y los proyectos de restauración llevados a cabo en el Centro que contribuyen a darle un sentido de continuidad al espacio urbano son

ejemplificados en el texto por la descripción de la labor de rescate de la iglesia de la Santísima Trinidad y del edificio que antiguamente ocupaba la Real y Pontificia Universidad de México. Asimismo, al indagar en la historia de ciertas edificaciones como la Catedral, la novela subraya los nexos que existen entre las diferentes etapas en la construcción de la ciudad y que subsisten desde los tiempos prehispánicos hasta el presente. Por lo tanto, aunque tanto en la novela como en el poema se percibe un rechazo por el presente y un lamento por la irrevocable pérdida de un pasado añorado, a su manera cada una de estas piezas intenta rescatar una historia. La tentativa de estas producciones literarias por preservar recuerdos y memorias que el paso del tiempo amenaza con borrar hace eco a la plegaria de Barrientos hacia su padre muerto quien en vida sufría de sordera y amnesia: “Acuérdate de mí, tú que perdiste la memoria, que te moriste sin reconocermé, sin saber quién carajos era yo. Acuérdate de mí” (136). Sin embargo, la paradoja que encierra la súplica de Barrientos apunta hacia una tensión presente en ambos textos entre el deseo de preservación de la memoria y el reconocimiento de que este esfuerzo puede ser infructuoso ya que el paso del tiempo trae consigo cambios, olvido y muerte. Al señalar en el presente la ausencia de lo que fue, estas obras intentan rescatar y preservar a través de la escritura aspectos del pasado de la ciudad antes de que sus huellas se pierdan por completo.

La estrategia de mirar al pasado para desde ahí intentar una comprensión del presente es un elemento clave que la novela *Los deseos y su sombra* de Ana Clavel comparte con *Y retiemble en sus centros la tierra* y “La Barranca del muerto”.⁸ Sin embargo, mientras que la memoria literal tanto de Barrientos como del hablante en el poema los lleva a encerrarse en un lamento que les impide identificarse con el presente e imaginar un futuro, Soledad, la protagonista de *Los deseos y su sombra* emplea la memoria ejemplar en la cual el recuerdo se abre a la analogía permitiendo así la construcción de un ejemplo y la eventual superación del pasado traumático. Este uso de la memoria ejemplar le permite a Soledad sobreponerse al determinismo, (re)construir su identidad y crearse un espacio donde el sentido de pertenencia y

comunidad son todavía posibles. Más aún, si en el poema de Pacheco y la novela de Celorio se recuperan vestigios del pasado a través de la memoria productiva, en *Los deseos y su sombra* esta memoria posibilita no sólo una recuperación sino que también lleva a cabo una labor de desmitificación y cuestionamiento de la historia oficial. Así, el enfoque en los conflictos y divergencias que conforman el tejido social urbano, más que en un discurso unificador basado en nociones de fraternidad y glorias compartidas, permite contar una historia de ausencias e invisibilidades creadas por la violencia que subyace en los procesos modernizadores excluyentes. En particular, esta obra aborda la problemática de la experiencia femenina en el espacio urbano y las relaciones de poder y resistencia que se suscitan entre el sujeto marginalizado y un sistema opresivo. El elemento fantástico que permea la narración es una estrategia efectiva para lograr este propósito ya que, como lo observa Rosemary Jackson, “fantastic literature points to or suggests the basis upon which cultural order rests, for it opens up, for a brief moment, on to disorder, on to illegality, on to that which lies outside the law, that which lies outside the dominant value system. The fantastic traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made ‘absent’” (4). En base a estas nociones sugiero que a través de la caracterización de la protagonista como un ser invisible o espectral en *Los deseos y su sombra* se despliega un interés tanto por dar agencia y visibilidad a los actores marginales del espacio urbano como por abrir un espacio de resistencia a las restricciones y normas establecidas por un sistema patriarcal dominante y represivo.

Narrada casi en su totalidad en tercera persona por un agente extradiegético, *Los deseos y su sombra* relata retrospectivamente la historia de Soledad, una joven que luego de la muerte prematura de su padre cuando era niña, sufre una serie de vejaciones y abandonos primero en su casa por parte de su madre y después en las diferentes relaciones que tiene con otros personajes como Péter, un profesor de fotografía extranjero, y Martín Rueda, un jefe abusivo y corrupto. Luego de una relación amorosa con Péter quien la abandona cuando éste regresa a su país de

origen y la traición de que es objeto por parte de Rueda, Soledad desea “borrarse, desaparecer, que otro tomara las riendas de su vida y decidiera por ella” (20). Al volverse realidad su deseo, Soledad se convierte en una especie de ser espectral al que nadie puede ver pero que sí puede ser escuchada y tocar o ser tocada por los otros. En este nuevo estado, ya sin las ataduras del cuerpo, Soledad recorre las calles de la Ciudad de México donde conoce a varios personajes indigentes y marginales como el ciego Matías y un grupo de niños de la calle con quienes establece una amistad. En su recorrido, Soledad también entabla diálogos con la estatua de Leandro Valle, la cual cobra vida en la novela, y con otros fantasmas y espíritus del pasado a la vez que se refugia en lugares con una fuerte carga histórica como el Castillo de Chapultepec o el Palacio Nacional, iniciando así una travesía por la memoria de la ciudad. Por lo tanto, el espacio que Soledad habita es un tipo de mapa personal, un laberinto en el que es fácil perderse, pero que le ofrece también la posibilidad de encontrarse a sí misma.

La ambigüedad de la imagen laberíntica de la ciudad que la protagonista crea está presente en los sentimientos de temor, angustia y, sobre todo, de soledad que experimenta en un ambiente urbano masificado y supuestamente comunitario. El nombre mismo, Soledad, es ambivalente ya que evoca exclusión o alienación, pero también refugio. Esta ambivalencia, así como el sentimiento de confusión y desorden que a menudo se experimenta en los espacios públicos de las grandes urbes modernas, es representada no sólo a través de la protagonista sino también en la estructura formal de *Los deseos y su sombra*. La historia llega incluso a parecer caótica ya que los eventos se presentan sin seguir un orden cronológico y, a la complejidad creada por los continuos saltos entre un pasado cercano y un tiempo más remoto, se agrega la inserción de una serie de textos breves de estructura y temas variados que se intercalan en la narración. Las interrupciones creadas por la inclusión de estos “subtextos” le dan a la novela un aspecto laberíntico ya que nos obligan a salir del camino hilado, aunque no del todo ordenado, de la historia principal para divagar por las avenidas que los relatos ofrecen. Otro aspecto que

contribuye al efecto divagador y de ambigüedad en la novela es el hecho de que realidad y fantasía se funden en un mismo espacio permitiendo que los límites entre lo “real” y lo ficticio se borren por completo.

Desde las primeras líneas la voz narrativa nos predispone a leer la novela como un tipo de historia fantástica: “Cuando Soledad salió del jarrón y descubrió que nadie podía verla, se le ocurrieron ideas disparatadas” (1).⁹ La imagen un tanto infantilizada de la protagonista se relaciona con el hecho de que la fantasía se presenta inicialmente como el producto de la mente de una niña que ha sido expuesta a la lectura de cuentos. En un intento por entender por qué o cómo había llegado al estado de invisibilidad en que se encontraba, Soledad hace un viaje a través de su memoria y es así como se revela que su padre le contaba todo tipo de historias cuando era pequeña, por lo cual ella parecía habitar en un mundo ficticio donde todos los deseos eran concedidos. Sin embargo, con la muerte de su padre Soledad comienza a cuestionar si en realidad todos los deseos se concedían y a pensar que también los no-deseos se cumplen ya que ella no había deseado que su padre se muriera. A esta primera pérdida en su infancia se unen después otras como cuando el hermano de Rosa, su mejor amiga, desaparece en la matanza de Tlatelolco; luego la misma Rosa y su madre se van de la ciudad y, más tarde, cuando se involucra con Péter, Soledad inventa una historia para poder huir con él a Hungría pero éste se va sin dejarle mensaje alguno. La partida de Péter deja a Soledad en un tipo de limbo puesto que no desea volver a la casa de su madre ni al tipo de vida que llevaba antes de conocerlo: “Ni pensar en regresarse a su casa con la cola entre las patas, [...]. Inventar el asunto de la beca para escapar de aquella manera con Péter, la había dejado con una sensación de vértigo tal, de haber transgredido los lindes no sólo de su propia existencia sino del mundo entero, que cargar con un arrojito más la habría precipitado en la incertidumbre de no pisar ya ningún terreno conocido” (71-72). Así, esta serie de abandonos o desapariciones en la vida de Soledad, un aspecto que este

personaje comparte con el profesor Barrientos en la novela de Celorio, prefigura un tema que ocupa un lugar central en la narración: ausencias e invisibilidad.

El doble papel que la fantasía tiene en la novela se manifiesta en el hecho de que cuando era pequeña, ésta le servía a Soledad como una estrategia para “hacerse invisible” y escapar la opresión y pasividad a que su madre la sometía, repitiéndole constantemente “las niñas no hablan cuando están entre mayores, quietecita como una muñeca de porcelana: si se mueve se rompe” (21). Por otra parte, el elemento de fantasía es utilizado en el texto no para contar una historia de hadas, como las que su padre le contaba a Soledad, sino como una estrategia para dar visibilidad a aquellos que normalmente quedan al margen de la historia. En este sentido el estado espectral de Soledad adquiere varias funciones en la narración ya que, por una parte, el hecho de no ser vista la convierte en una marginalizada más, aumentando con esto su sentimiento de impotencia y abandono; por otra parte, la invisibilidad le da cierta libertad y poder que antes no poseía.¹⁰ La ambigüedad con que el estado de Soledad es presentado en el texto se hace explícita cuando el narrador explica que ella misma se preguntaba “si de verdad aquello que le había pasado era un don” puesto que su invisibilidad la hacía sentirse “sola y perdida” (30). Esta complejidad en la caracterización de Soledad y su capacidad de significar sol (luz), sombra, fantasma, presencia y ausencia a la vez hace eco a la noción de “complex personhood” que Avery Gordon propone como una manera de abordar las dificultades y contradicciones inherentes en la construcción de la subjetividad. Con este término Gordon sugiere que la vida de los otros y las historias que cuentan de sí mismos y de las sociedades de las que forman parte no son transparentes sino que parten de un entramado en el que se mezclan aspectos como el pasado personal, la experiencia y la imaginación, entre otros (4-5). Asimismo, con respecto a las historias que tratan sobre espectros o seres fantasmales, Gordon señala que a menudo éstas refieren a exclusiones e invisibilidades y que su estudio permite una exploración sobre la manera en que estas presencias

espectrales registran la pérdida o el daño sufrido por una violencia social perpetrada en el pasado o en el presente (xvi).

De acuerdo con esta noción de que la escritura de fantasmas narra historias de invisibilidad para dar presencia a algo que ha sido silenciado o reprimido, *Los deseos y su sombra* revela diferentes maneras en que se puede llegar a ser invisible. Para Soledad la primera ausencia (literal) viene con la muerte de su padre, lo cual le da una conciencia, a temprana edad, de que no sólo los deseos se cumplen sino también los “no deseos” o las cosas que no queremos que sucedan. Hay, sin embargo, otro tipo de invisibilidad que la protagonista aprende desde pequeña y que tiene que ver con su posición subalterna dentro de la estructura familiar. En oposición a la actitud de orgullo y admiración que la madre muestra hacia su hijo varón, Soledad es continuamente ignorada o reprendida por sus acciones. Esta desigualdad en el trato con respecto a sus hijos y la insistencia de que Soledad se subordine a la autoridad de su hermano, “el hombre de la casa” (21), apuntan hacia la caracterización de la madre como producto y partícipe de la mentalidad de un sistema patriarcal opresor que reduce lo femenino a un papel marginal en la sociedad. Refugio, la hermana mayor de la madre de Soledad, es representada también como cómplice de los prejuicios del orden patriarcal dominante. Cuando la madre de Soledad va al hospital para operarse una hernia, la tía Refugio viene a cuidar de ella y de su hermano; luego de una pelea entre éstos, la tía, quien al igual que la madre de Soledad tiene una predilección por el varón, le da a Soledad una bofetada y le grita: “¿De dónde te salió el orgullo si tu padre era un don Nadie? Tú no tienes der... [derecho a nada]” (57); los puntos suspensivos indican que Soledad se tapa los oídos para no escuchar las palabras hirientes de su tía. Esta negación del derecho a “ser” que la frase dirigida a Soledad expresa y que está asociada al rechazo de la tía hacia el padre de Soledad y por consiguiente hacia ella misma, hace eco a la manera en que la madre constantemente le niega a Soledad el derecho a cualquier tipo de agencia.

La contradicción que la frase “don Nadie” encierra refiere a un tipo de violencia equiparable al golpe mismo que Soledad recibe. Llamar a alguien un “don Nadie” implica una marginalización de la persona al grado de quitarle todo, su dignidad y sus derechos, es la total aniquilación del ser. Situando esta expresión en el contexto más amplio de la cultura mexicana, Octavio Paz comenta que el ninguneo es una manera en que el mexicano “disimula su propio existir hasta confundirse con los objetos que lo rodean” (48). Esta condición que el individuo en ocasiones se impone consciente o inconscientemente a sí mismo es también una manera de ignorar y excluir al otro. Según Paz, sería un error pensar que aquel al que se le denomina un “don Nadie” se le impide existir, “[s]implemente disimulan su existencia, obran como si no existiera. Lo nulifican, lo anulan, lo ningunean. Es inútil que Ninguno hable, publique libros, pinte cuadros, se ponga de cabeza. Ninguno es la ausencia de nuestras miradas, la pausa de nuestra conversación, la reticencia de nuestro silencio” (49-50). Por lo tanto, con la equiparación de Soledad con su padre como un “don Nadie” se prefigura la (parcial) caracterización de ésta como una joven huidiza e insignificante ante la mirada de los otros, especialmente de quienes ocupan una posición superior a ella. Un ejemplo de esto es cuando Soledad es testigo involuntario de la violencia de Martín Rueda, su jefe, hacia una de las empleadas y al notar la presencia de Soledad, “[e]l hombre la miró largamente hasta que tuvo la certeza de que en verdad nadie había estado en aquel lugar, ni nadie había escuchado nada, ni nadie habría de acusarlo de nada” (175). De esta manera se establece un vínculo entre los distintos tipos de exclusión e invisibilidades que la novela explora.

A diferencia de *Y retiemble en sus centros la tierra*, donde los personajes indigentes tienen un papel secundario ya que a menudo se confunden con la descripción de un paisaje urbano “miserable” y cuya función principal es acentuar la sensación de malestar de Barrientos, en *Los deseos y su sombra* la atención hacia estos personajes es una manera en que el sufrimiento de la protagonista se abre a la comparación y conduce a la solidaridad con el otro.

Una vez que ha pasado por una serie de vejaciones tanto con su familia como en su relación con otros personajes, Soledad llega a ese punto en que desea desaparecer literalmente, ya que tantas veces se había sentido aniquilada por el abandono o la traición de aquellos en quien había depositado su confianza. Al cumplírsele su deseo y convertirse en un ser incorpóreo, Soledad recorre las calles de la ciudad en donde descubre que hay habitantes que, como ella, han sido excluidos, ignorados o violentados por la sociedad. Las sensaciones iniciales que Soledad experimenta en la calle corresponden a una reacción común al ajeteo de la vida urbana: “la gente comenzó a chocar con ella, la empujaban, la golpeaban y jaloneaban como si el espacio que ocupaba en el aire no le perteneciera” (16). A esta dimensión de la lucha por ocupar un lugar en la ciudad se suma la imagen de quienes, a fuerza de ser ignorados llegan también a ser invisibles, como los pordioseros que Soledad observa: “[l]a mayoría de la gente pasaba sin mirarlos y muy pocos se detenían a arrojarles una limosna: o bien los rodeaban a fin de no pisarlos o de plano los evitaban” (16). Estas observaciones en que Soledad fija su atención en gente marginalizada como los indigentes y los niños de la calle revela una preocupación en la novela por dar visibilidad a quienes normalmente son “ninguneados” o pasan desapercibidos a la vez que se subraya el contraste de la ciudad como espacio donde cohabitan el individuo alienado y la multitud indiferente.

Sin embargo, el sentimiento de soledad y exclusión es sólo una faceta de la caracterización de la ciudad que el texto plantea ya que, a través de la solidaridad de la protagonista con otros seres marginales, el espacio urbano se convierte en un refugio que ofrece la posibilidad de establecer nuevas identidades o comunidades. Después de una primera etapa en que divaga sola por la ciudad y sus edificios históricos, Soledad encuentra en las calles de la urbe la oportunidad de recuperar su autonomía y un espacio para sí misma: “Soledad respiró con alivio: estaba sola, no tenía que responder a nadie ni a nada por sus actos. La ciudad y sus calles podrían convertirse en un laberinto propio y quién sabe, tal vez podría encontrar, a la vuelta de

una esquina... su rostro verdadero” (213). En este sentido la estrategia de hacer de Soledad un ser invisible funciona para eliminar las restricciones impuestas por una sociedad que a menudo le niega agencia a la mujer. Asimismo, la invisibilidad de Soledad le permite también deambular de noche por la ciudad sin correr el riesgo de ser agredida física o verbalmente (algo de lo que no escapa el protagonista de *Y retiemble en sus centros la tierra*). En suma, aunque la protagonista es testigo de ciertos abusos y actividades ilegales que ocurren bajo el cobijo de la oscuridad, la novela ofrece la posibilidad de contar la historia de un personaje femenino que habita los lugares públicos de la ciudad escapándose un poco de estereotipos o nociones convencionales sobre el papel de la mujer en la sociedad.

A partir de su nueva independencia, Soledad comienza a acercarse y establecer amistades con otros personajes solitarios y marginados. Este es un punto clave en la novela porque, además que muestra el proceso de transformación en Soledad, permite un acercamiento hacia ese Otro que la sociedad excluye o ignora. Inicialmente, a través de Soledad el texto focaliza la presencia de pordioseros y otros personajes marginados pero desde cierta distancia, sin proporcionar detalles sobre su caracterización. Sin embargo, más tarde se rompe ese distanciamiento cuando Soledad, al seguir de cerca a otros personajes, descubre que ellos pueden escucharla aunque no puedan verla. En una primera instancia Soledad fracasa al tratar de hablar con Maru, una antigua amiga, puesto que teme el rechazo de ésta y no le sale la voz. Al sentir su roce pero no tener respuesta cuando le pregunta “¿quién eres?”, Maru le dice, sin saber quién es (pues no puede verla): “¿No me vas a decir quién eres?. . . Pues vete a chingar a tu madre que yo no puedo hacer nada por ti” (243). La naturalidad con que Maru intenta comunicarse con ese “alguien” que no puede ver pero cuyo roce puede sentir alude a un aspecto de la cultura que se relaciona con la creencia de que los muertos o sus almas en pena pueden “volver” y coexistir con los vivos. Otro ejemplo de esto es cuando Soledad entra a la Catedral en donde se celebra una misa para los

difuntos y se encuentra con varias “almas” que conversan con ella y a quienes Soledad les pregunta si han visto a su padre muerto.

Este fenómeno puede verse también en la representación de Pascual, un indigente que mantiene conversaciones con el espectro de Soledad y que inicialmente confunde su voz con la de Francisca, su esposa muerta. Las voces y murmullos de los seres espectrales que acechan la narración así como la rutinaria cohabitación de los vivos y los muertos en esta obra tienen resonancia con el entorno fantasmal delineado en la novela *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo. Sin embargo, mientras que el relato de Rulfo se desarrolla en un ambiente rural, en *Los deseos y su sombra* la Ciudad de México deviene el espacio idóneo para contar este tipo de historia. Del mismo modo, mientras que *Pedro Páramo* explora la marginalización de los habitantes de un pueblo por el poder opresor de un cacique, en la novela de Clavel es a través de la invisibilidad de un personaje femenino que se abordan las complejas relaciones de poder, dominación y resistencia que tienen lugar en el espacio de la urbe.¹¹ Es así que, por medio del acercamiento de la protagonista a otros personajes marginados, *Los deseos y su sombra* los “humaniza” al darles rostros y una historia personal a la vez que Soledad encuentra entre ellos una manera de conectarse con el otro y formar parte de una comunidad y de su ciudad.

En este proceso de reconstrucción de su identidad y de abertura hacia nuevas posibilidades de ser y de concebir el espacio urbano, Soledad llega a identificarse con otros seres incorpóreos, lo que permite establecer una conexión entre la ciudad del pasado y la del presente. Con esta estrategia se lleva a cabo una labor de desmitificación del pasado histórico y sobre todo de la memoria oficial. Un ejemplo de esto es cuando Soledad, estando en el Paseo de la Reforma escucha que la estatua de Leandro Valle, un general del partido liberal que participó en distintas batallas en contra de los conservadores, le habla comenzando así una amistad entre los dos. Al referirse a la relación entre Soledad y la estatua de Leandro Valle, la voz narrativa comenta que Soledad “[I]o sabía solo y desamparado, loco y nostálgico, y sonreía al pensar que cada vez había

menos distancia entre el general y ella. Platicaban entonces de la ciudad de antes y la de ahora, Soledad aprendía sobre el arte de cargar una carabina, la utilidad de los granaderos a pie y a caballo, de los cazadores y los tiradores, los guías de a pie y montados, [...]” (276). La selección de un personaje poco conocido o celebrado en la historia del país es una manera en que la autora muestra un interés por aquellos que ocupan un lugar marginal en la memoria oficial. Más aún, la estrategia de convertir los eventos históricos en un relato informal, contado con un tono íntimo y familiar es un recurso por medio del cual la novela desmitifica el pasado. Esta actividad de desmitificación es observable también en el enfoque que se le da a la sensación de soledad y desasosiego que experimenta la estatua del general Valle, más que en las proezas realizadas en el campo de batalla. Con este gesto se humaniza la figura del héroe, que a Soledad llega a parecerle “pequeño arriba de su pedestal y tan desvalido como ella misma” (210). Otra manera en que se subvierte el tono solemne de la escritura oficial es la descripción que hace Soledad de la calle que lleva el nombre de este personaje histórico. A la pregunta de la estatua de Valle sobre una calle que lleva su nombre, Soledad le contesta que sí la conoce y que “es una calle absurda, nauseabunda, allí se consume y se vende droga... y los niños se prostituyen y se pierden (pero también se encuentran y se esconden)” (284). Por lo tanto, al llamar la atención hacia el personaje detrás de la estatua en Reforma y de la calle que lleva su nombre, la novela señala la relación entre el presente y sus orígenes, pero sin la exaltación del patriotismo. De hecho, este interés por alejarse del fervor patriótico se traduce a menudo en la novela en un cuestionamiento indirecto de la veracidad de los hechos que la historia oficial refiere. Un ejemplo de esto es cuando al acercarse al Castillo de Chapultepec, la vista de la Torre de Caballero Alto evoca para Soledad la imagen del niño héroe que se había arrojado al precipicio envuelto en la bandera mexicana y entonces ella recuerda “haber oído que aquello eran puros cuentos, la necesidad de un país de inventarse una historia admirable y prodigiosa” (17). Esta asociación de la historia del

país con el proceso creativo de inventar cuentos apunta hacia el proyecto en la novela de trastocar el estatuto de la historia oficial como verdad única e incuestionable.

En este sentido, la visibilidad que el texto le da a la estatua de Leandro Valle para desmitificar el pasado es similar a la manera en que por medio de la memoria productiva se lleva a cabo una reelaboración a la vez creativa y de abertura del mito fundacional de la ciudad. En uno de los cuentos cortos interpolados en la narración que se titula “Dones y contradones 2 (de los deseos imposibles)”, se relata cómo la Ciudad de México fue fundada cuando “los cazadores de una tribu tuvieron un mismo sueño y una misma sed” (255). En este sueño, los cazadores vieron a una mujer que dormía en las aguas de un lago y en sueños poseían a la mujer una y otra vez sin que ella despertara. Cuando despertaron, los cazadores buscaron el lago hasta que lo encontraron y en él vieron a la mujer. Sin embargo, al tratar de realizar su sueño, la mujer se volvía un espejismo y sólo les quedaba el agua entre las manos. Los cazadores decidieron quedarse en ese sitio y al construir la ciudad “cada uno recordó a la mujer: la gravidez de las caderas, el horizonte de su rostro, sus párpados tenues; también la brutalidad de su asedio, la violencia al someterla. Así, lenguas de tierra y argamasa penetraron las aguas, barcas afiladas rasgaron los canales recién formados, palacios y chinampas flotaron como besos perennes” (255). En este breve resumen se observa el diálogo que el cuento y, por extensión, la novela establecen con el mito mexica sobre el origen de México.

Mientras que en el mito fundacional del país la señal dada por su dios a los mexicas es un águila parada en un nopal devorando una serpiente, cuya imagen llegó a convertirse en el emblema nacional, en el cuento este motivo es reemplazado por la imagen de una mujer dormida en el lago que es poseída violentamente en sueños por los cazadores. Con este reemplazo el cuento subvierte el aura de divinidad y heroísmo asociados con la simbología del águila y la serpiente convirtiendo el acto fundacional en un suceso carente de heroicidad, producto de la violencia y la irracionalidad. Asimismo, al humanizar la ciudad y configurarla como una mujer

violentada por el deseo masculino el cuento establece una relación con la figura de la Malinche que representa a la mujer violada por el conquistador europeo. Con este recurso, el cuento sugiere una continuidad o semejanza entre el origen de la antigua Tenochtitlán y la violencia que precedió a la fundación de la nueva ciudad por los colonizadores europeos. Hacia el final del relato se establece una conexión directa con la ciudad del presente y sus problemas ambientales a la vez que se prefigura un futuro sombrío:

“Hoy México es una ciudad extinta como el deseo que le dio origen. A fuerza de buscar poseerla, los pescadores y los viajeros, siempre sedientos, terminaron por beberla. Hoy los visitantes se detienen en alguna de las montañas áridas que rodean el desierto. Sólo aves rapaces, cactáceas y reptiles se asientan en sus arenas ardientes. Entonces los visitantes huyen: presienten el cuerpo de la mujer de agua que dormía en el lecho del valle y se descubren una sed rotunda y desesperanzada, capaz de secarles el alma. (255-56)

Esta devastadora imagen con que termina el cuento alude al poder destructivo de las acciones guiadas por deseos egoístas e irracionales. En suma, la reescritura del mito fundacional de la ciudad en este cuento demuestra cómo *Los deseos y su sombra* no intenta repetir o glorificar los mitos y las historias contadas a través del tiempo sino que propicia una revisión del pasado y una reflexión sobre los procesos, a menudo violentos, que subyacen en la formación de una comunidad o nación.

Este interés por mantener un diálogo reflexivo con el pasado violento o trágico de la ciudad en sus diferentes etapas está presente en la novela con la referencia a eventos más recientes como la matanza de Tlatelolco. Montada en el torreón del Castillo de Chapultepec, Soledad mira la ciudad y la vista de la torre de Tlatelolco le trae recuerdos de Rosa Bianco, su amiga de la infancia y de Miguel, el hermano de ésta, el cual desapareció durante la masacre. Al situar los eventos del 68 en un contexto familiar, la narración adquiere un tono íntimo pero

también de denuncia puesto que pone en juego distintas versiones y perspectivas, incluyendo la manera en que el gobierno trató de ocultar o disimular la gravedad de los hechos. Un ejemplo de esto es la descripción de la angustiada búsqueda de la madre de Rosa,

[...] enloquecida de tantas cosas que le había tocado ver en hospitales y delegaciones, con la zozobra de que su hijo no estuviera --cruel paradoja-- entre esos cruzados con pintura negra en el pecho que esperaban ser cremados en el Hospital Rubén Leñero. Eran pilas de cadáveres y doña Cande se había plantado toda la noche del 3 de octubre frente a las puertas del hospital, mirando cómo las chimeneas del crematorio exhalaban un humo negro constante, cargado de olores de rastro. (58)

Lo sórdido de esta imagen contrasta con la absurda pregunta que dos amigas de Rosa le hacen sobre su hermano desaparecido durante la matanza: “¿Es cierto que era un terrorista pagado por los rusos? [...] Padre nos lo dijo, salió en el periódico” (58). Esta última frase hace referencia a la complicidad entre el gobierno y los medios de comunicación para encubrir los hechos a la vez que equipara la nota periodística con la escritura que inventa cuentos por lo inverosímil de la explicación.

Además de los breves diálogos entre Rosa y Soledad en que se dan a conocer detalles de la masacre, en esta sección se intercala un cuento corto titulado “Lección de tinieblas 1”, el cual es inventado por Soledad quien mezcla datos de la revolución de Hungría en 1956 con personajes y eventos del 68 en la Ciudad de México así como breves menciones sobre la invasión estadounidense en México. Contado a manera de una historia heroica fantástica, producto de sus lecturas y de otras fuentes de información no aclaradas, en este relato Soledad se inserta en su propia historia como una periodista inglesa que describe la “epopeya” del 2 de octubre desde la zona de combate y que entrevista a Miguel, “el teniente Pucheros”, sobre los

mítines estudiantiles que precedieron a la “lucha por la libertad”. Sin embargo, antes que Soledad pueda terminar su relato Rosa, su interlocutora, la interrumpe gritándole:

No vuelvas a componer la historia. Tus cuentos no sirven para nada. Aquí la gente no hizo nada después del 2 de octubre, ni se levantó en armas, ni clamó por la verdad, ni mi hermano es ningún Combatiente de la Libertad... Es más: aquí no hubo muertos ni heridos. No hubo cuerpos ni sangre... Yo nunca he tenido un hermano llamado Miguel. Yo no estoy aquí y tampoco te conozco. Es más: no te veo. (64)

El “aquí no pasó nada” en este párrafo hace eco al discurso oficial y su reiterada negación de lo ocurrido. Este fenómeno tiene resonancia con otros eventos descritos más tarde en la novela como la referencia a la explosión de San Juan Ixhuatepec y la actitud del gobierno ante la tragedia: “aunque se rumoraban miles de víctimas las autoridades se obstinaban en decir que tenían todo bajo control” (222). Otro ejemplo es cuando Soledad y el ciego Matías hablan sobre la violencia de la policía en contra de los vendedores ambulantes y éste comenta irónicamente: “Tienes razón, aquí nunca pasa nada [...]. Pero de todos modos, aunque aquí no pase nada ni les hayan hecho un rasguño, acompáñame a la delegación” (302). En estos ejemplos la invisibilidad connota mentira y ocultación por parte de quienes ejercen el poder. Asimismo, la aseveración de Rosa alude a la manera consciente en que se puede excluir o ignorar al otro al mismo tiempo que prefigura la transformación de Soledad en un ser espectral.

En consonancia con la multiplicidad de desdoblamientos que el tema de la ausencia o invisibilidad tiene en la novela, la identidad de Soledad despliega elementos ambiguos y aparentemente contradictorios. En un primer nivel, el sometimiento de Soledad a los deseos de los otros y la dominación que éstos ejercen en ella, como es el caso de su madre y luego del mismo Péter quien muestra un interés sexual por ella pero no aprecia su inteligencia ni su trabajo como fotógrafa, la definen como un ser sumiso y subalterno o como un simple objeto de deseo.

Este rasgo es acentuado cuando Soledad, luego de la partida de Péter, comienza a trabajar como fotógrafa para Martín Rueda en el Palacio de Bellas Artes. La dominante personalidad de Rueda contrasta con la cada vez más dócil y asustadiza caracterización de Soledad. Justo cuando logra sobreponerse al temor que le tiene a Rueda y deposita en él su confianza, éste la traiciona al publicar unas fotos de ella sin darle crédito alguno con la excusa de que Soledad “está loca, se cree un fantasma al que se le cumplen los deseos que pide” (190). La burla de Rueda precipita el deseo de Soledad de desaparecer y, con la pérdida de su cuerpo, se da inicialmente una ruptura en el sentimiento de unidad y coherencia y la noción de identidad se disuelve por completo. Al recordar el tiempo en que se había disfrazado de enfermera para cuidar a Montero, un amigo de Péter, Soledad reflexiona sobre la fragilidad de esa identidad basada en apariencias: “Entonces se había sentido parte de un juego y ese pertenecer en función de otros le había brindado la ilusión fugaz de una identidad. Ahora, en cambio, no sabía quién era ni qué estaba pasando” (211). Este “juego” en el que Soledad se involucra sexualmente con Montero y Péter hace referencia a su sometimiento al deseo de los otros. Sin embargo, esta posición es trastocada en otras partes de la novela cuando se alude a la complicidad y aceptación de Soledad al sometimiento: “¿Quién no es juguete del deseo de los otros? Y, sobre todo, ¿quién no goza siéndolo?” (31). Por lo tanto, la alusión al carácter voluntario del sometimiento impide definir a Soledad como una víctima inocente y sin voluntad propia, lo cual refiere a las contradicciones encapsuladas por la idea del “complex personhood” que Gordon delinea. De igual manera, el estado de invisibilidad de Soledad que inicialmente crea una sensación de soledad y marginalidad eventualmente se convierte en algo positivo puesto que la libertad adquirida le permite reconstruir su identidad, recuperar el sentimiento de ser alguien y de pertenecer a una comunidad.

Esta otra cara en la caracterización de Soledad, no como un ser marginal y sometido sino como dueña de su destino, tiene que ver con la lucha que se delinea en el texto por definir su lugar en la sociedad y reclamar la agencia que le ha sido negada. Este proceso, sin embargo, se

lleva a cabo de manera sutil, casi desapercibida en la novela. El episodio sobre la reescritura creativa de los eventos de Tlatelolco seguido por el comentario de Rosa sobre la tendencia de Soledad a inventar cuentos y a “componer la historia” revela a Soledad como la autora de los relatos que se insertan a lo largo de la narración. Con esta estrategia, Soledad es configurada no como una lectora pasiva de cuentos sino como un agente capaz de (re)construir sus propias ficciones. Asimismo, la tarea de cuestionamiento o subversión de la historia oficial que se lleva a cabo en algunos de los cuentos apunta hacia una resistencia al papel de receptor pasivo que a menudo se le atribuye a la mujer en las sociedades patriarcales. Este intento por darle agencia a lo femenino se hace visible también en breves y a menudo casuales menciones de mujeres pioneras en distintas áreas que representan una presencia femenina en la historia de la ciudad que ha sido relegada a un papel marginal. Algunos ejemplos de esto son las pasajeras referencias a Matilde Montoya, primera médica mexicana; María Conesa, una actriz de la época del porfiriato y Lola Álvarez Bravo, la primera fotógrafa profesional mexicana. Dentro de las referencias históricas es notorio el interés por las mujeres como Carlota Amalia (emperatriz de México), Eugenia de Montijo y Carmelita de Díaz, más que por sus célebres esposos. Es de esta manera que el texto le da cuerpo y expresión a personajes en general ignorados por la historia oficial, un fenómeno que Gordon identifica como una característica sobresaliente de la literatura de fantasmas: “Following the ghosts is about [...] putting life back in where only a vague memory or a bare trace was visible to those who bothered to look” (22).

A partir de estas fugaces menciones (con la excepción de Lola Álvarez Bravo quien aparece como un personaje en la novela y, por lo tanto, recibe más atención), se va hilvanando en la narración una sutil red de conexiones que le dan visibilidad al papel de la mujer en la sociedad como agente activo en la historia. Estos nexos refutan la reducida mentalidad de personajes como la madre de Soledad, quien al explicar su preferencia por un ginecólogo en lugar de una ginecóloga comenta que ésta última: “es como una, al final de cuentas, es mujer. Qué va a saber

la pobre” (89), o como cuando Péter, molesto por una pregunta que Soledad le hace, contesta: “Las niñas inteligentes sólo hablan si tienen cosas importantes que decir” (75). El discurso machista y de compadrazgo es incluso parodiado cuando uno de los empleados del Palacio de Bellas Artes, en la comparación que hace de los aspirantes para representantes del sindicato de trabajadores expresa su preferencia por el candidato masculino: “... Y la mera verdad, Jorge es a todo mecate. Lo mismo se pone una borrachera contigo que te consigues veinte pases para *El lago de los cisnes* en la isleta de Chapultepec... En cambio esa Laura es una alzada. Que si el materialismo histórico, que si Rosa Luxemburgo y quién sabe cuánta mentada de mente...” (166). Es así que, a través de breves y en apariencia inconsecuentes menciones, se va estableciendo en la narración la denuncia de un sistema opresivo y corrupto. Al mismo tiempo, con la mención de las mujeres y su protagonismo en la historia y la caracterización de Soledad como “componedora” de cuentos, *Los deseos y su sombra* devela un interés por dar agencia a la mujer, por autorizar su discurso y su derecho a crearse un espacio propio desde el cual pensar y actuar.

De la misma manera que Soledad, a partir de su estado invisible y de la nueva sensación de libertad que experimenta, logra recuperar la unidad perdida y sentirse “por fin entera” (240), la ciudad es humanizada ante la mirada de la protagonista:

No era tan temprano pero la ciudad bostezaba y se resistía a abandonar su sueño. Soledad la contempló como si por fin la poseyera. Bueno, no era una posesión completa sino más bien que se sentía parte de la ciudad y que la amaba como a un cuerpo propio, con su cara de niña pobre hollinada y de vez en cuando lavada de rocío, con su cuerpo imperfecto pero flexible y vigoroso, con su mal aliento y sus entrañas insospechables, con sus raptos que la hacían tocar el cielo y sus esfuerzos por resistir la destrucción. (305)

La imagen afectiva que se evoca en esta cita en que el cuerpo de Soledad se confunde con el de la ciudad denota un tono de esperanza al transformar la visión del cuerpo femenino violentado en el sueño fundacional en una de comunión y solidaridad. De esta manera se reconfigura a la ciudad como un espacio de encuentro que permite al individuo afirmarse a sí mismo y que le da un sentido de unidad y pertenencia. Al centrar la atención en los actores marginales de la ciudad, *Los deseos y su sombra* propone la formación de una comunidad donde los individuos se identifican no por un pasado glorioso sino por las pequeñas luchas individuales en contra de la opresión y la violencia que convierten al individuo en un ser excluido y marginal. Por lo tanto, al alejarse de los discursos exaltados e idealistas sobre la nación y desplazar el margen hacia el centro, es decir al intentar darle una voz a los marginados y excluidos, *Los deseos y su sombra* lleva a cabo un proyecto de desconstrucción de la idea de comunidad que la historia oficial propone.

Esta tarea revisionista del discurso oficial con la finalidad de dar visibilidad a los marginalizados y de abrirlo a otras posibles lecturas es un aspecto en *Los deseos y su sombra* que difiere de *Y retiemble en sus centros la tierra* y “La Barranca del Muerto”. Sin embargo, un elemento central que los tres textos comparten es la preocupación por la memoria y el papel que ésta juega en la construcción de la identidad tanto del individuo como del espacio urbano. Asimismo, la recuperación del pasado en estos textos es un mecanismo por medio del cual se intenta llegar a una comprensión del presente y, hasta cierto punto, imaginar el futuro. Este proyecto es resumido en *Los deseos y su sombra* al inicio, cuando Soledad trata de entender cómo es que llegó a su estado de invisibilidad: “Por eso es que para saber qué camino seguirían sus huellas sin pasos, recurre al pasado y husmea entre sus recuerdos --verdaderas instantáneas fotográficas-- antes de que, como ella misma, terminen por velarse” (30). La inquietud por el posible olvido y pérdida de la memoria (y, por lo tanto, de la identidad) que la última frase implica es el eje central alrededor del cual giran los textos en cuestión. En su intento por rescatar

vestigios del pasado, cada uno de estos textos fija la mirada en aspectos del espacio urbano que el paso del tiempo amenaza con borrar y a los cuales la escritura da cuerpo y visibilidad.

Al referirse a la cualidad que tienen ciertos objetos y lugares de traer a la mente recuerdos e historias del pasado, Michael de Certeau comenta que los espacios que habitamos son como la presencia de diversas ausencias, es decir que lo que podemos ver designa o identifica algo que ya no es visible porque ha sido desplazado (“Walking in the City” 108). Esta noción que de Certeau plantea tiene resonancia con la manera cómo en “La Barranca del Muerto” el nombre de la avenida evoca el recuerdo, si bien incompleto, de las casas y la barranca que existían antes. El malestar del hablante poético por la destrucción del pasado y el rechazo del presente simbolizado en los edificios modernos es similar a la manera en que el protagonista de *Y retiemble en sus centros la tierra* continuamente expresa una lamentación por la pérdida de los edificios históricos del Centro y su degradación por el abandono o los nuevos usos que se les da. En ambos casos, la memoria literal de los sujetos, fijada en el lamento por la pérdida del pasado, les impide identificarse con el presente e imaginar un futuro. En *Los deseos y su sombra*, sin embargo, la fijación en el tejido social y en los actores marginales del espacio urbano, más que en las construcciones materiales, lleva a un uso ejemplar de la memoria que permite a la protagonista reconstruir su identidad y sobreponerse a un pasado de ausencias y exclusiones. Así, mientras que tanto el hablante poético como el protagonista de *Y retiemble en sus centros la tierra* enfrentan un tipo de muerte ya sea literal o figurada de su identidad, la solidaridad de la protagonista de *Los deseos y su sombra* con los seres marginales de la ciudad le da un sentido de pertenencia y comunidad: “Soledad sintió que la vida, así fuera fugazmente, podía ser una bendición” (306). La renovación de Soledad y el papel que su invisibilidad juega en la creación de nuevos significados apuntan hacia el carácter creativo y transformador que Gordon identifica en la figura del fantasma y sus apariciones no como simple superstición o sicosis individual sino como un fenómeno social de gran importancia. De acuerdo con Gordon, la escritura de fantasmas

usualmente representa no sólo una pérdida sino también la posibilidad de rectificar un pasado injusto y crear un futuro más equitativo (64).

Más allá de las diferencias, un denominador común en los textos analizados es que en ellos se observa una labor de recuperación del pasado que lleva a la (re)configuración (si bien parcial) de la ciudad como un espacio propicio para la imaginación y la invención creativa. A través de la memoria productiva, los vestigios recuperados se convierten en un vehículo para actividades diversas como la restauración de significados originales o la desacralización y desmitificación del pasado. Mientras que en “La Barranca del Muerto” se rememora el espacio geográfico que le dio origen al nombre de la avenida, en *Y retiemble en sus centros la tierra* la atención se centra en recuperar la historia detrás de los edificios coloniales. Por su parte, *Los deseos y su sombra* despliega un interés por recordar tanto eventos históricos (y trágicos) en la vida de la ciudad como personajes relegados a un papel marginal en la historia oficial. Con respecto al proyecto de desacralización que se observa en las novelas, vale subrayar que si bien *Y retiemble en sus centros la tierra* evita la exaltación patriótica puesto que satiriza la solemnidad con que son referidos los símbolos patrios como el himno nacional y la bandera, este texto en general no cuestiona la historia detrás de los mismos. En *Los deseos y su sombra*, sin embargo, se aprecia un intento por desestabilizar el estatus de verdad única de la memoria oficial. Por lo tanto, esta obra no sólo desacraliza y subvierte los mitos nacionales sino que propone distintas maneras de ser y de pertenecer a una comunidad. En suma, los diferentes niveles que componen el palimpsesto de la Ciudad de México se hacen presentes en la superficie de las producciones culturales aquí analizadas, rescatando y haciendo visibles diferentes aspectos que el tiempo ha convertido en ausencias. En consonancia con el ambiente de tensiones y transiciones en que fueron producidos, la exploración del pasado en estos textos más que conducir a respuestas definitivas, apunta hacia contrastes y ambigüedades y a la necesidad de una búsqueda que permita ir más allá de los discursos y parámetros establecidos.

Notas:

¹ Algunas obras que registran o denuncian los eventos de la matanza son *La noche de Tlatelolco* (1971) y *Nada, nadie, las voces del temblor* (1988) de Elena Poniatowska; el poema “Memorial de Tlatelolco” (1968) de Rosario Castellanos y la película *Rojo Amanecer* (1989) de Jorge Fons.

² Para una elaboración sobre esta temática ver el estudio de Rubén Gallo titulado “Modernist Ruins: The Case Study of Tlatelolco”.

³ Andreas Huyssen toma el término de “excedente de memoria” del estudio de Charles S. Maier titulado “A Surfeit of Memory? Reflections on History, Melancholy, and Denial”.

⁴ Pienso aquí en estudios como el de Celina Manzoni titulado “Cartografías culturales: de la ciudad mítica a la ciudad puerca”; el libro de Guillermo Tovar de Teresa *La ciudad de los palacios: crónica de un patrimonio perdido*; y las expresiones como “monstruosidad caleidoscópica” de Francisco Javier Guerrero para referirse a la ciudad, sólo por mencionar algunos ejemplos de una tendencia bastante difundida.

⁵ El artículo de Dorra titulado “Pacheco se pregunta cómo pasa el tiempo” es el único, del que tengo conocimiento, que le dedica unas páginas al análisis de este poema.

⁶ Gonzalo Celorio, el autor de esta novela, es un cronista, ensayista y narrador oriundo de la Ciudad de México. Además de *Y retiemble en sus centros la tierra* ha publicado las novelas *Amor propio* (1992) y *Tres lindas cubanas* (2006) así como varios volúmenes de ensayos.

⁷ Aunque existen varias breves reseñas de esta novela, sobre todo desde la publicación de su traducción al inglés en marzo del 2009, sólo se ha publicado un breve número de estudios críticos. Si bien los acercamientos a la novela versan sobre distintas temáticas que van desde el viacrucis (Torres), la ciudad como laberinto (Poot Herrera), la ciudad como palimpsesto (Camps), el viaje y la estructura neobarroca (de Alva) y la transformación de la ciudad mítica a

la “puerca” (Manzoni), en su mayoría estos estudios coinciden con la lectura de la ciudad como un ente degradado a la par de la decadencia del personaje principal.

⁸ Miembro de la generación de escritores mexicanos nacidos en la década de los sesenta, Ana Clavel se inició en el mundo de la escritura con una prolífera producción de cuentos. Con la publicación de *Los deseos y su sombra* la autora comienza su trayectoria como novelista, a la vez que se inserta en una larga tradición en la literatura mexicana que trata, desde múltiples y variadas aproximaciones, el tema de la ciudad. La atención que su novela ha recibido por parte de la crítica ha sido hasta ahora escueta. Los pocos estudios que se han hecho se centran en la mirada como vehículo para crear ficciones oculares y topográficas de la ciudad (Quintana); la muerte y la posibilidad de “existir sin ser” (Becerra); la construcción de la subjetividad femenina (Lavery); y, finalmente, breves ensayos que analizan el significado que adquieren en el texto temas o motivos como el jarrón y el dragón y luz *versus* oscuridad (Arciniega; Samperio).

⁹ El “jarrón” hace referencia a una historia que Soledad escuchó en su infancia y que se trataba de “Lucía, una niña a la que castigaban encerrándola en el fondo oscuro de un jarrón” (25). En la casa de Soledad también hay un jarrón chino y ésta tiene una muñeca que se llama Lucía. En la imaginación de Soledad el jarrón se convierte en un refugio y Lucía, quien es también su alter ego, en su mejor amiga.

¹⁰ Aunque hay varias alusiones a la posible muerte o suicidio de Soledad, el texto no ofrece una explicación clara o definitiva con respecto a su estado espectral. Tampoco queda claro cómo o en qué momento específico se hizo invisible. Lo que sí queda establecido es que hay personajes que pueden oír su voz o sentir su roce (aunque no la vean).

¹¹ Agradezco a Jill S. Kuhnheim la observación sobre las posibles conexiones entre estas dos novelas.

Capítulo 3

Las voces del silencio de La Habana finisecular: estrategias de resistencia ante un espacio urbano en descomposición

En un cuento publicado en la colección titulada *Tirar la primera piedra* (1995), la narradora cubana Nancy Alonso describe la cambiante relación entre dos amigas (Natalia y Rebeca), las cuales intercambian correspondencia ya sea desde Etiopía y La Habana o (hacia el final) desde La Habana y la Ciudad de México respectivamente. El tono cordial y solidario que marca las primeras correspondencias se va convirtiendo gradualmente en un intercambio amargo y recriminatorio que termina amenazando la amistad que inicialmente las unía. Este cambio a su vez está estrechamente relacionado con los eventos asociados a una Habana en proceso de transición, es decir, de una relativa estabilidad a la crisis socio-económica propiciada por la caída del bloque socialista que se tradujo en carencias y dificultades experimentadas por los cubanos durante el período especial de los años 90. Mientras que Natalia se mantiene firme en sus principios socialistas y, a su regreso de Etiopía, soporta junto con sus compatriotas los constantes apagones, la escasez de alimentos, de combustible y otros productos básicos y el deterioro en general de la vida cotidiana, Rebeca aprovecha la primera oportunidad que se le presenta para salir del país y vivir una vida relativamente cómoda en la Ciudad de México (de ahí el título “Falsos profetas”). Bajo este contexto, se establecen en el cuento paralelos y diferencias entre las dos ciudades capitales: mientras que La Habana se transforma de una ciudad apacible y anhelada por sus habitantes en un espacio asfixiante cuya población se debate en una lucha diaria por la sobrevivencia, la Ciudad de México es configurada como un espacio que, aún con sus problemas de violencia, contaminación y desigualdad social, sigue siendo atrayente tanto por sus bellezas arquitectónicas como por las posibilidades de trabajo y superación que ofrece a sus habitantes. Sin embargo, como lo demuestro en los capítulos anteriores, este tipo de visión de la capital mexicana es tan sólo un rasgo dentro de la variedad de concepciones de un tejido urbano

complejo y multifacético. De hecho, las percepciones y representaciones de estas ciudades durante la época abordada no son tan disímiles como inicialmente se podría pensar.

Habiendo analizado las concepciones de la Ciudad de México como un espacio de encierro y conflicto en el primer capítulo y como lugar de memoria en el segundo, en el presente capítulo vuelco mi estudio sobre La Habana retomando la temática de la ciudad como ente conflictivo. La presente aproximación a la capital caribeña parte de la premisa, ya vislumbrada en la narración corta de Alonso, de que la época de los noventa marca una etapa de transición decisiva en la vida de la ciudad (y del país en general) y sus habitantes. Al describirla como un espacio en “descomposición” mi propósito es sugerir una gama de significados y asociaciones que este vocablo acompasa y que van desde corrupción o deterioro hasta alteración, desacoplamiento, desintegración o aislamiento individual para desde ahí discernir las distintas respuestas de la producción literaria al contexto inmediato y su participación en la construcción del imaginario urbano.

En este sentido, el cuento “Corazón de skitalietz” (1998) de Antonio José Ponte y las novelas *Silencios* (1999) de Karla Suárez y *Cien botellas en una pared* (2002) de Ena Lucía Portela no sólo dan cuenta de un proceso de transición o refundación en la vida social y cultural del país sino que participan en la elaboración de nuevos sentidos, valores y significados asociados a un espacio urbano cambiante, impregnado de conflictos y tensiones. En estas narraciones, los protagonistas se constituyen no como meros observadores sino como agentes que contribuyen, a través de distintos modos de resistencia como el silencio y la invención creativa, a la (re)articulación del espacio urbano que habitan. La Habana que estos textos recrean va perdiendo sus contornos familiares hasta convertirse en un sitio ajeno y hostil mientras que las relaciones que mantienen los personajes entre sí son tan frágiles e inestables como las estructuras que sostienen a la ciudad misma. “Corazón de skitalietz”, a pesar de ofrecer la visión más desoladora ya que presenta una Habana que se torna cada vez más irreconocible y adversa para la

pareja protagonista, demuestra cómo la solidaridad con el otro y el silencio compartido se convierten en sutiles actos liberadores en medio de un ambiente opresivo. El silencio y el aislamiento personal se tornan también en una estrategia de resistencia para la protagonista de la novela *Silencios*, la cual, a diferencia de los personajes del cuento de Ponte, evita el ambiente hostil de la calle tomando como refugio la casa familiar y la escritura a través de la cual puede inventarse realidades distintas a la que experimenta. El ambiente de silencio y desolación que permea estas dos narraciones difiere de la violencia física, los ruidos y disonancias que constantemente acosan a la protagonista de *Cien botellas en una pared* quien, al no poder alcanzar el silencio y la paz anhelados, se refugia en la escritura encontrando en esta actividad creativa una manera de darle orden y sentido a la caótica realidad que le rodea a la vez que le permite constituirse como testigo y agente de su propia historia. En su conjunto estas tres obras delinean un espacio urbano en desintegración en donde la ansiedad y la incertidumbre conducen al aislamiento del individuo, la violencia gratuita o la esquizofrenia. Al enfrentarse a esta realidad, los protagonistas no asumen el papel de víctimas pasivas sino que recurren a distintos actos de resistencia como el silencio, el abandono de la ciudad o la escritura creativa como medios para sobreponerse a la sordidez cotidiana. Más aún, la resistencia en estos textos apunta hacia el papel de la literatura no como mero acto recreativo sino como vehículo promotor de una conciencia crítica y productiva.

Como se alude al inicio de este proyecto, el escenario principal que impulsa y sirve de referente a estas producciones literarias es la crisis económica, política y social del período especial en Cuba entre 1990 y 2005 aproximadamente. Después de varios años de una relativa estabilidad económica gracias a las relaciones comerciales que Cuba mantenía con la Unión Soviética, la desintegración del bloque socialista en 1989 trae consigo graves consecuencias para la economía de la isla. Casi inmediatamente el gobierno cubano tuvo que implementar una serie de medidas drásticas para enfrentar la grave situación a la que se enfrentaba el país. Así, tras la

anulación de tratados comerciales y subsidios soviéticos, se generalizó una escasez de productos y servicios básicos, los cuales comenzaron a ser estrictamente racionados y monitoreados. La vida en la isla se tornó sumamente difícil y la energía de la población se concentraba en tratar de conseguir alimentos, trasladarse de un lugar a otro e “inventar” o “resolver” de alguna manera. Para aliviar la situación, el gobierno canalizó las energías de la Isla hacia la apertura al turismo internacional y las inversiones extranjeras, creando para este propósito una serie de reformas con respecto a la propiedad pública y privada y la regulación de inversiones foráneas, entre otras. Asimismo, bajo presión de conseguir divisas, en 1993 el gobierno legalizó el uso del dólar para motivar a los cubanos a recibir remisiones de sus conocidos en el extranjero y para fomentar la industria del turismo.¹ Dichas iniciativas comenzaron a dar resultados positivos en 1996 y tuvieron un impacto no sólo en la economía del país sino también en el ámbito social y cultural.

Según lo sugiere el corpus intelectual y de estudios críticos sobre el período especial, tanto la crisis económica como las nuevas dinámicas de producción cultural provocaron una apertura que condujo a cambios tales como una mayor experimentación artística y el cuestionamiento de los parámetros y modelos discursivos establecidos por el gobierno revolucionario, por mencionar algunos ejemplos (Fernandes; Whitfield; Buckwalter-Arias). Dentro de este contexto la capital del país asume durante este período un nuevo papel ya que, como lo observa el crítico y ensayista cubano Jorge Fonet, “a partir de los 90 es La Habana (y sobre todo su lado ruinoso) el que se erige en símbolo del país”, agregando que “[...] ese simbolismo inevitablemente se asocia con el tránsito de un proceso mayor; de ahí [...] la fuerza que adquirió como metáfora de nuestra sociedad” (“Jorge Fonet y el camino de los cuestionamientos”). Por su parte, Leonardo Padura afirma que la mirada complaciente e historicista que caracteriza a una buena parte de la narrativa de los años setenta y parte de los ochenta ha sido suplantada en los noventa por “una reflexión más desembozada sobre la actualidad que se ha reflejado también en la desintegración de los espacios de la ciudad,

asumidos como material literario preferente por los narradores cubanos” (“La Habana literaria” 49).

Estas observaciones apuntan a un doble proceso creativo del que participan las obras aquí analizadas y por medio del cual la ciudad se convierte en protagonista del drama de toda una sociedad en transición y, al mismo tiempo, en cuerpo y espacio que es a su vez transformado y (re)inventado. Un concepto útil para analizar la manera en que estas producciones literarias responden a las profundas interrogantes surgidas a partir de los cambios en el panorama sociocultural finisecular es el de “estructura de sentimiento” propuesto por el teórico británico Raymond Williams. A grandes rasgos, una estructura de sentimiento es un tipo de hipótesis cultural que resulta, de acuerdo con la definición de Williams, de un esfuerzo por entender ciertos significados y valores emergentes tal como son vividos y sentidos por un grupo determinado en un período definido (132-3). Aunque este concepto tiene ciertas afinidades con otros términos como el de “ideología”, por ejemplo, Williams utiliza la palabra “sentimiento” para enfatizar el componente emotivo en la delineación de dichas vivencias. Por “emergentes” se entiende que estos modos de pensar y sentir refieren a una experiencia social que se halla en proceso y consecuentemente puede ser que todavía no sea reconocida como tal sino como un sentimiento privado o aislado (132). En este sentido la literatura, como manifestación o expresión de la cultura, juega un papel esencial ya que, como lo explica Paul Filmer, “[i]t is the means by which the individual writer reflects on experience and by which the social communicability of the reflection is tested” (215). Por lo tanto, el concepto de estructura de sentimiento es especialmente útil para explicar cómo una pieza literaria logra comunicar, a través de la experiencia individual, pensamientos, emociones y prácticas socioculturales que conciernen a todo un grupo o comunidad en un lugar y un período específicos, en este caso La Habana de finales del siglo XX y principios del XXI.

La ruptura con el pasado o con lo familiar y conocido a partir de la cual se inicia un período de incertidumbre y de reevaluación de las experiencias vividas es un elemento clave alrededor del cual gira la narración “Corazón de skitalietz” de Ponte.² El protagonista de este relato es un historiador del que sólo sabemos su sobrenombre “Escorpión”, el cual acaba de perder su relación con una mujer y está también a punto de ser despedido de su empleo en una editorial. A partir de estos sucesos y del frágil estado emocional a que lo conducen, el personaje deambula por diferentes sitios de la ciudad tratando de encontrarle sentido a su existencia y es así como conoce a Veranda, una astrologa enferma de cáncer con la cual entabla una amistad. En su afán por crearse un espacio propio, la pareja recorre las calles de una ciudad que es a la vez familiar y ajena, tangible y fugaz. Las tensiones y contradicciones que caracterizan la visión del panorama urbano delineado en este relato están presentes desde el inicio cuando el protagonista observa la bahía abierta desde el jardín de un hotel no identificado pero cuya descripción evoca al conocido Hotel Nacional y se dice a sí mismo: “Me gustaría vivir en una ciudad como ésta, me encantaría quedarme en ella” (156). La aparente contradicción en el deseo anhelado se hace obvia cuando la voz narrativa nos informa que él “vivía en esa misma ciudad” (156). Sin embargo, la afirmación no es tan absurda si se considera que la vista panorámica desde el hotel proporciona la imagen de una ciudad iluminada y atractiva, lo cual contrasta con la descripción inmediata de las calles oscuras que tiene que atravesar para llegar al lugar donde vive, un apartamento pequeño y sin vista al mar. En otras palabras, la visión exaltada de la ciudad desde la posición privilegiada del hotel se hace trizas al chocar con la realidad oscura y claustrofóbica al nivel de la calle. Por tanto, el deseo (contradictorio) de Escorpión hace eco a las representaciones de una Habana turística admirada desde cierta distancia que a menudo difieren de la realidad cotidiana a la que se enfrenta la mayoría de sus habitantes. Por otra parte, esta frase prefigura una tensión que cobra fuerza a través de la narración, es decir, el empeño de los protagonistas en aferrarse a la ciudad, su deseo de quedarse en ella, un afán que los motiva a

resistir a los desafíos que enfrentan y un final que desemboca en la muerte de Veranda y la decisión de Escorpión de abandonar la urbe.

Aunque no hay en el texto una mención específica de la fecha en que se desarrolla la historia, las alusiones a los constantes apagones y al racionamiento del agua en diferentes zonas de la ciudad son una referencia directa a la fase más difícil del período especial. A pesar de este contexto de privaciones y carencias, “Corazón de skitalietz” se centra en preocupaciones afectivas, relacionadas más con el estado mental y anímico que con las necesidades físicas o materiales de los personajes. Esto es evidente en el hecho de que tanto Escorpión como Veranda sí tienen donde vivir y qué comer pero es su sensación de angustia, calificada en el texto como “soledad sentimental” y “anemia profesional” entre otras modalidades, lo que los lleva a abandonar sus casas. La ansiedad e incertidumbre que embarga a Escorpión y Veranda, un historiador para quien la Historia ya no tiene sentido y una astrologa agonizante sin futuro, refieren al contexto más amplio de la situación que se vive en la ciudad y el país en general y a las interrogantes surgidas durante esta época. No es casual entonces que ninguno de los personajes en este relato tenga un nombre propio, sólo los conocemos por sus sobrenombres u otras generalidades ya que esto los convierte en metáforas o figuras cuya significación va más allá de lo reducible o lo particular. En este sentido es interesante el hecho de que la ciudad sea uno de los pocos entes con nombre propio lo cual sitúa a la narración en un contexto particular específico, aunque quizá esto tenga que ver con la valoración que hace Fornet del nombre de la capital cubana: “La Habana tiene un logo con alto valor en el mercado, que encierra una atractiva paradoja: la hace distinta, incluso cuanto más se empeñe el autor en difuminar esas peculiaridades” (*Los nuevos paradigmas* 107).

Si bien la sensación de encierro que experimentan los protagonistas de “Corazón de skitalietz” es una característica que está presente en la representación de la gran mayoría de las grandes ciudades latinoamericanas (y del mundo), un elemento que se ha convertido en emblema

de La Habana y que la distingue de otras urbes es el aspecto ruinoso de una gran parte de sus edificios, la modificación de los mismos para adaptarlos a las necesidades de sus habitantes y los derrumbes que a menudo dejan espacios vacíos que degradan la apariencia de la ciudad. Esta temática se hace visible en la narración cuando, al tratar de evitar el sopor y la soledad que experimenta en su apartamento, Escorpión acude a un hospital de día, una antigua casona convertida en un centro comunitario de salud mental en el que encuentra un paliativo temporal pero no una respuesta o solución a sus ansiedades. Es en este lugar que conoce a Veranda, con la cual había tenido un previo encuentro a oscuras debido a un apagón, y se entera de que ésta va a morir de cáncer. Embargados por sus angustias en medio de la oscuridad provocada por los apagones, la pareja coincide (casualmente o no) en las calles de una ciudad poblada de seres como ellos: “Afuera, fuera de la mansión devenida en hospital de día, la ciudad estaba llena de skitalietz, gente que vagabundeaba aparentemente sin destino” (165). Este vagar sin rumbo después de abandonar sus pertenencias y desentenderse de todo resalta el carácter afectivo de las causas del vagabundeo y es indicativo del surgimiento de una estructura de sentimiento, una serie de valores y significados que todavía no son del todo reconocidos o aceptados por todos los miembros de la sociedad. El mismo protagonista, un poco antes de convertirse en uno de ellos admite su ignorancia sobre el fenómeno: “Tantos avisos de gente desaparecida y él sin haberse dado cuenta” (165). Una vez que la ansiedad lo embarga por completo, Escorpión repite constantemente una interrogante que se vuelve un motivo central en el texto: “¿Qué hace la gente para seguir viviendo?”, una pregunta que, aunque válida dado el contexto de transición e incertidumbre que se vive, provoca que muchos lo tomen por loco.

La resistencia de varios de los personajes secundarios a ver lo que para Escorpión y Veranda resulta un hecho (al grado de que estos últimos llegan a ser calificados como enfermos mentales) además de sugerir el carácter naciente de nuevas apreciaciones, valores y sentimientos puede también ser leída como un comentario del autor sobre las discrepancias entre las

percepciones de la población y la actitud del gobierno ante la crisis. En su reflexión sobre el papel de las artes en el desarrollo de una conciencia crítica sobre la situación que se vivía en la isla, Magaly Muguercia observa que “[d]uring the first half of the nineties, theater and its public, more numerous than ever, provided a space for complex critical reflection about visceral questions of belonging and identity that, in the midst of the evident crisis, official discourse, deliberately simplistic and resistant to any kind of unauthorized problematization, left abandoned” (180). En “Corazón de skitalietz” la problemática que Muguercia sugiere, así como el interés de Ponte de proveer un espacio para la reflexión, se hace aún más evidente hacia el final de la historia cuando, luego de vivir por varios días en las calles de la ciudad, los protagonistas son entrevistados por una trabajadora social quien determina que éstos deben ser encerrados en un hogar de deambulantes. Este lugar, al que llevan por la fuerza primero a Escorpión y unas semanas más tarde a Veranda, es delineado como un entorno opresivo en donde la actitud y las ideas de la pareja protagonista son una vez más interpretadas como señales de desequilibrio mental. El único refugio que Escorpión y Veranda encuentran en este ambiente es el silencio de ella y el afán de él por alegrarle un poco la existencia y “abrirle un espacio imposible de libertad” (187).

La sensación de encierro, de pérdida y desarraigo dramatizada por los protagonistas se proyecta en el ámbito de una ciudad agobiada por sus propios malestares. Como los personajes mismos, la ciudad que el texto recrea es un ente frágil y fragmentado. En su deambular por las calles a veces oscuras debido a los apagones (en la etapa previa a su encierro en el hogar de deambulantes), Escorpión observa la apariencia devastada de la ciudad: “En la oscuridad las esquinas sacaban sus perfiles roídos. Donde antes se levantaba un edificio habían construido un basurero y la luna brillaba en las botellas rotas” (168-69). En su prólogo a *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, Esther Whitfield comenta cómo en “Corazón de skitalietz”, al igual que en otros relatos de la colección, “[l]a fragilidad es una cuestión existencial pero también

estructural: vidas arruinadas se viven entre ruinas” (26).³ El aspecto ruinoso de la ciudad no es, sin embargo, el único que se presenta en esta historia puesto que ésta es también representada como un espacio afectivo capaz de evocar diversas emociones. En los días que preceden a su encierro forzoso, Escorpión y Veranda se dan cuenta de que a ambos les gustaría viajar, salir de la ciudad pero que por distintas razones no podrían abandonarla. Ante esta disyuntiva, la pareja decide aprovechar el tiempo que les queda juntos para inventarse el tipo de vida que les gustaría vivir, dedicándose para este propósito a trazar sus propios itinerarios y a reinventar la ciudad para sí mismos. Es de esta manera que la ciudad adquiere, como en la visión panorámica al inicio del cuento, contornos atractivos y entrañables:

[Juntos] [e]ntraban a los cines para dormir, se enseñaban lugares que habían creído hermosos siempre. Él la llevó a un sitio donde nacían cinco calles, ella a una calle en forma de herradura. Fueron a un parque con un templo griego al centro, a un jardín chino en la desembocadura del río Almendares [...].

Acompañó a Veranda al barrio de infancia de ella y le mostró aquel en que hubiese querido nacer de nacer en La Habana. (178)

Así, a través de su precaria relación y de sus recorridos por la ciudad, los protagonistas crean un paréntesis, si bien transitorio, para el gozo y la libertad, una libertad que les es negada cuando los obligan a abandonar la calle para ser internados en un hogar de deambulantes. El nombre mismo de este lugar encierra una amarga ironía ya que es un sitio de reclusión involuntaria y temporal que, por su naturaleza, no puede ser considerado como un hogar.

La estructura de sentimiento que el texto evoca con respecto a la ciudad como un ente afectivo es por tanto perceptible en el deseo de los protagonistas de vivir en la ciudad (en *su* ciudad) a pesar del acoso e incompreensión constantes de que son víctimas y que los lleva a habitar lugares que, por opresivos y claustrofóbicos, los repelen. Sin embargo, a través de la narración se observan distintas estrategias que los personajes desarrollan para no perder del todo

su dignidad y crearse, aún en la atmósfera hostil que los rodea, breves instantes de silencio y experiencias compartidas cuyas bases son la imaginación, la solidaridad y la comprensión mutua. Esta agencia que despliegan los personajes se mantiene hasta el final de la historia aún cuando su inquietud emocional no se resuelve positivamente para los mismos. A la vez que Veranda muere de cáncer sola en un apartamento vacío (saqueado por unos ladrones en su ausencia), Escorpión decide abandonar la ciudad. La mirada final que el texto nos deja de La Habana es similar a la de la Ciudad de México al final de la película *Amores perros*, cuando el protagonista también abandona la urbe; en ambas se aprecia un ambiente desolado y desesperanzador. Mientras que la última visión de la capital mexicana en *Amores perros* es un horizonte vacío y estéril, La Habana de “Corazón de skitalietz” termina difuminada en una mezcla repulsiva: “El sonido de las olas borraba todo ruido de la carretera y frente a la costa desembocaba la mayoría de los residuos líquidos de la ciudad. Sudor, saliva, sangre, orines, semen, mierda, se ligaban allí con el agua salada. En ese punto terminaba la vida habanera” (191). En suma, aunque el sistema califica a los protagonistas de dementes e intenta convertirlos en un simple número, una estadística más, éstos logran establecer una relación afectiva que les permite alcanzar cierta agencia y liberarse, así sea fugazmente, de las restricciones y la sensación de asfixia que experimentan.

La lucha por abrirse espacios de autonomía, de resistencia y libertad en un ambiente urbano opresivo y en proceso de transición es un elemento que los protagonistas de “Corazón de skitalietz” comparten con la protagonista de la novela *Silencios* de Karla Suárez.⁴ En un primer nivel, *Silencios* narra la evolución personal de una joven que cuenta en primera persona su historia familiar, la cual abarca desde los seis hasta los veintiséis años aproximadamente. Sin embargo, es a partir de las experiencias personales y familiares narradas que se va delineando una serie de eventos que dramatizan la transformación de La Habana y de la sociedad cubana en general. Al igual que en “Corazón de skitalietz”, la mayoría de los personajes (incluyendo a la protagonista / narradora) carecen de nombre propio y sólo los conocemos por sus sobrenombres

o por su posición familiar en relación a la protagonista. Esta estrategia le da a la familia representada un valor metafórico que permite hacer una lectura de la casa familiar y la vida de sus habitantes como un microcosmos del contexto sociocultural más amplio. Como acertadamente lo resume Nanne Timmer en su estudio de la novela:

Por las agudas descripciones del comportamiento de los personajes tenemos acceso a una historiografía de la isla, ficcional y personalizada que cuenta la ilusión de la generación que vivió los años sesenta, los actos de repudio con el Mariel en el ochenta, los conflictos sociales en esos años con respecto a la doble moral y a la homosexualidad, la discutida guerra en Angola, la gran actividad artística a finales de los ochenta, la crisis de los balseros en 1994 y la desesperanza en los años más difíciles del período especial.

Es precisamente en esta última etapa, en los primeros años de la década de los noventa que se sitúa el presente de la enunciación desde el cual la protagonista narra los últimos veinte años de su vida y la de su familia.

Un elemento esencial que resurge durante diversas etapas en la vida de la protagonista y que cobra fuerza hacia el final de la narración es la noción del silencio empleado por este personaje como una estrategia de resistencia ante el ambiente desolador que le rodea. La visión inicial que la novela ofrece de un universo familiar en armonía (narrada por el personaje adulto pero focalizada por la protagonista-niña), se reduce a las habitaciones de una casa en la que vive una familia que en su infancia le resultaba “perfectamente coherente” a la protagonista ya que, según su descripción, “tenía un padre que solía dejarme regalitos encima de la cuna, una madre que cantaba canciones, una tía divertidísima, una abuela peleona, como casi todas, y un tío con muchas amistades” (18). Sin embargo, esta imagen de unidad y coherencia es poco a poco subvertida cuando, a la par del crecimiento de la niña, se van revelando secretos que encierran historias de intrigas, de infidelidades y conflictos personales que terminan por denunciar la

falsedad y la fragilidad en que estaba cimentada la estructura familiar. El aspecto acogedor de la casa familiar o “la casa grande” como la narradora la llama va transformándose hasta convertirse en un entorno hostil debido a las constantes discusiones entre la madre agraviada por las infidelidades del padre, las quejas y el desdén de la abuela, los conflictos por las relaciones homoeróticas del tío y la progresiva esquizofrenia de la tía quien intenta suicidarse en varias ocasiones. Ante este ambiente opresivo y deprimente la protagonista intenta protegerse a través de sutiles actos como pintar lo que ve y que no logra entender del todo y, más tarde, guardar silencio ante los problemas de los demás, convertirse en un testigo que observa y escucha pero que calla y respeta los silencios de los otros. Ya en la adolescencia y la juventud, la protagonista intenta evadir los problemas familiares refugiándose en sus nuevas amistades y en el ambiente de peñas, conciertos y borracheras en una Habana bulliciosa de mediados de los ochenta: “Por aquel entonces, La Habana era una ciudad con luces y muchos lugares a donde ir, conciertos de la nueva trova, muestras de cine, estrenos en todos los teatros. La gente que conocía me parecía curiosa, los muchachos en las peñas, las parejas que se formaban, todo resultaba un mundo interesante que yo debía observar y observaba” (108). Esta posición de participante y observadora que adopta la protagonista es una estrategia que se usa en la novela para narrar la evolución de la ciudad y sus habitantes desde las diferentes perspectivas aportadas por las cambiantes focalizaciones de la protagonista como niña, adolescente y persona adulta que alcanza la madurez en los últimos capítulos de la obra.

A medida que los problemas en la casa grande aumentan, la protagonista va retrayéndose cada vez más, ya sea encerrándose en su cuarto a escuchar música y escribir cuentos, pasando tiempo en los espacios permisivos de los apartamentos de sus amigos o en las calles de una ciudad propicia para la bulla y la distracción. Sin embargo, con la llegada de la crisis de los noventa este mundo empieza a desintegrarse comenzando por la desarticulación total de la familia ya que la abuela muere, la tía es ingresada a un hospital psiquiátrico, el tío homosexual se

va de la isla y la madre regresa a su país natal mientras que el padre rehace su vida con otra mujer. Al igual que la familia, la ciudad entra en un proceso de cambio y fragmentación: “Del lado de allá de las paredes de la casa grande, la ciudad se transformaba con los días. Cerraban los establecimientos de alimentos Vía-CAME, faltaba la gasolina, los apagones se convertían poco a poco en el deporte nacional, cosas así que a mí seguían importándome demasiado poco, pero a los demás no” (179). La divergencia entre la actitud de la protagonista y la del resto de los personajes con respecto a la crisis es un elemento importante en la narración ya que, a pesar de su deseo de no saber nada, de evadirse totalmente de lo que está ocurriendo es a través de la descripción de lo que los otros hacen que los efectos del período especial se hacen visibles en el texto. Igual que la familia termina desintegrándose, la comunidad de amigos de la protagonista entra también en un proceso de fracturación con la salida de la mayoría de ellos del país y la muerte de “Dios”, su amigo predilecto quien es un escritor alcohólico con el cual solía pasar horas hablando de poesía y soñando o inventando realidades alternativas.

La progresiva descomposición del mundo que le rodea lleva a la protagonista a encerrarse cada vez más en sí misma, lo cual se hace evidente también en el lenguaje ya que los diálogos con los otros personajes van siendo cada vez más escuetos y frágiles, el principio de lo que se convierte en una gradual jornada hacia el silencio total. Este aspecto en la novela es comparable a la manera en que los diálogos entre los protagonistas de “Corazón de skitalietz” son fragmentos delicados, casi inaudibles o inaprensibles que desembocan en la evaporización del lenguaje y el silencio absoluto. Este silencio, sin embargo, no es equivalente a la nada o al vacío sino que adquiere en ambos textos distintas significaciones; como lo indica Timmer con respecto a la obra de Suárez, “[a] través del supuesto silencio [...] la novela dialoga críticamente con el contexto cubano actual”. Por consiguiente, tanto en la historia de Ponte como en la novela de Suárez, el silencio se traduce en un tipo de agencia y resistencia para los protagonistas quienes a su vez comparten ciertos elementos afectivos como la sensación de soledad e incomprensión en un

ambiente que les resulta cada vez más extraño o enajenante. Además de una estrategia de resistencia ante las incertidumbres de un espacio en transición, la fragilidad del lenguaje en estos textos puede ser leída como un comentario de los autores sobre la inestabilidad de las estructuras que sostienen a la familia (y por extensión a la sociedad cubana en general), las cuales están basadas en ficciones, en mitos imposibles ya de sostener. Asimismo, en *Silencios*, la resistencia de la protagonista a describir detalladamente la realidad que le rodea se convierte en una crítica de una tendencia en la literatura de la época a hacer un tipo de reportaje, algo reprochable en la mirada de la narradora: “No sé si sería la carencia de un periodismo verdadero, pero se me antojaba que los escritores hacían periodismo. Nadie contaba historias. Todos decían lo que yo podía ver con sólo asomar las narices fuera de mis paredes. Hablaban de gente fugándose en balsa de la isla, jineteras en las noches de La Habana, el dólar que subía y subía, la esperanza que bajaba y bajaba. Resultaba aburrido” (217). En otras palabras, para la protagonista de *Silencios* no sólo la historia pasada ha dejado de tener sentido sino que tampoco le interesa la que otros escritores están construyendo y es por esto que decide encerrarse y escribir su(s) propia(s) historia(s).⁵ Del mismo modo, al intentar alejarse de algunos de los tópicos comunes de la época (o por lo menos del común tipo de aproximación con respecto a los mismos), tanto *Silencios* como “Corazón de skitalietz” manifiestan un interés por articular nuevos valores y sentidos de la experiencia vivida.

El papel que la ciudad juega en esta articulación de significados y emociones emergentes en la novela de Suárez se hace visible en el hecho de que es en este ámbito donde se dramatizan las transformaciones que afectan la vida de los personajes y la estructura de la narración en sí. A diferencia de la pareja de “Corazón de skitalietz” que busca en las calles de la ciudad respuestas a su desesperanza y angustia, la protagonista de *Silencios* opta por encerrarse en la casa familiar vacía para así evitar los problemas y perturbaciones del exterior. El deterioro de la ciudad misma es una fuerza que obliga a la protagonista a quedarse dentro ya que la Habana sonriente y

bulliciosa de los ochenta se había transformado en un espacio que la repelía: “[Y]o no quería salir de casa. No quería simplemente porque la ciudad estaba oscura y sucia, porque las paredes se iban descascarando lentamente y la gente sudaba en las bicicletas chinas. Ya no había conciertos, ni lugares a donde ir. Casi todo estaba cerrado y los muros llenos de carteles de ‘resistir, luchar, vencer’” (199). No deja de ser irónico que frente a las consignas del gobierno revolucionario, la respuesta de la gran mayoría de los personajes desde la madre y el tío hasta los amigos de la protagonista sea abandonar el país mientras que ella se encierra en las paredes de la casa grande. Este deseo de evadirse del todo no es, sin embargo, factible ya que aunque no contesta el teléfono ni le abre la puerta a nadie, la ciudad y sus sonidos logran filtrarse en la casa grande convertida ahora en refugio:

 Mi edificio tenía un respiradero adonde daban todas las ventanas, por allí subían los olores, las músicas distintas, las voces de los vecinos, cosas en las que nunca reparé [...]. Yo llegaba a la ciudad a través de sus voces, sentía las quejas y blasfemias. Algún niño llorando sin poder dormir por el calor y los mosquitos. Alguien anunciaba que le habían robado la bicicleta. Riñas matrimoniales por un pan [...]. Imaginaba sus caras y sus sueños. Pero yo estaba a salvo. Todo llegaba a través de la ventana, todo del lado de allá. (206)

En este fragmento se observa cómo la muralla que la protagonista intenta erigir entre ella y los problemas de la ciudad no es del todo sólida y es precisamente esta maleabilidad la que le permite erigirse en testigo del deterioro en la vida de la ciudad y sus habitantes.

La agencia que la protagonista va adquiriendo a través de la narración como espectadora que recrea lo observado se hace visible en los casos en que se ve obligada a abandonar su fortaleza, es decir el espacio propio que se ha construido dentro de las paredes de la casa deshabitada, y descubre para los lectores los cambios en el aspecto y el ambiente de la ciudad. Al recorrer las calles la narradora expresa constantemente su sorpresa ante lo que ve, especialmente

en lo que se refiere a las transformaciones asociadas con la legalización del dólar y la apertura al turismo internacional: “Del lado de allá crecen dos ciudades, una que se destruye como la casa grande y otra pintada de blanco y carteles luminosos. Todo es muy extraño” (229). Esta afirmación hace eco al asombro del protagonista de “Corazón de skitalietz” ante el ambiente que le rodea según lo señala la voz narradora: “Qué raro ahora le había tocado” (159). La sensación compartida de vivir en un presente enrarecido señala la dificultad de los personajes de darle sentido a una situación que perciben como ajena y desfamiliarizada, lo cual remite a su vez a las estructuras de sentimiento que ambos textos esbozan. Asimismo, las interrogantes de la protagonista, como las de Escorpión y Veranda, a menudo refieren a preocupaciones surgidas de las circunstancias específicas del período especial: “Me pregunto adónde quiere llegar toda esa gente. ¿Cuántos silencios hay detrás de cada rostro?” (229). A pesar de la sensación de extrañamiento y pérdida que la protagonista experimenta, ésta, al igual que la pareja del cuento de Ponte, se niega a abandonar la ciudad. Aunque constantemente repite que no sabe por qué no quiere salir de La Habana, una respuesta a su obstinación se encuentra en sus reflexiones sobre la importancia que tiene llegar a un conocimiento de sí mismo. Mientras que sus conocidos salen del país en busca de nuevos sentidos y alternativas, ella considera que la respuesta debe buscarse dentro de uno mismo: “Me importaba que el mundo partiera de mí misma, que se construyera de adentro hacia afuera [...]. Saberse uno mismo y entonces el resto puede comprenderse. Cuando se está en medio de tanto desconcierto, vale la pena aislarse. Como ante los espejos, la imagen se bifurca, te separas un poco, un poco más y *voilà*: ese es tu rostro” (224). He aquí una de las propuestas de la novela, antes que dejarse aplastar por la realidad asfixiante y deprimente, hay que buscar en el recogimiento y el silencio un momento de respiro y partir de uno mismo para crear nuevas propuestas y realidades.

En este sentido el silencio abre en la novela espacios tanto de refugio como de resistencia y liberación ante la situación opresiva que le rodea a la narradora. Más aún, el mutismo

voluntario en esta obra encierra una paradoja ya que es a partir de lo que podría llamarse una “escritura del silencio” que la protagonista se erige en testigo y autor de su propia historia.⁶ Es decir que, en lugar de conducir al vacío, este acto silencioso implica la posibilidad de creación de algo nuevo: “Cuando todo se derrumba y el mundo se vuelve absurdo, uno siempre se queda con ese extraño instinto de acurrucarse sobre sí, casi abrazando las piernas para quedarse dormido esperando el nacimiento” (29). La sensación de incertidumbre pero también de expectativa y de esperanza que esta frase encierra hace eco a la situación de Zeta, la protagonista de *Cien botellas en una pared* quien en el presente de la enunciación acaba de perder a Moisés, su amante abusivo y padre del bebé que espera.⁷ Al igual que la protagonista de *Silencios*, Zeta narra en primera persona la historia de su vida que abarca desde su infancia hasta los 28 años, momento en el que se encuentra encinta y tratando de decidir qué hará en el futuro. Por tanto, un elemento clave que *Cien botellas en una pared* tiene en común con las obras de Ponte y Suárez, a pesar de las diferencias en cuanto a las historias que cada una cuenta, es que las tres transmiten sensaciones tanto de ansiedad como de expectación, de que algo distinto está por suceder y que los protagonistas forman parte en este proceso de revaloración y reinención de la realidad cotidiana.

En cuanto a las estructuras de sentimiento que los textos delinear sobresale el hecho de que lo que en “Corazón de skitalietz” y *Silencios* es apenas una emoción naciente, una sensación de extrañamiento ante los cambios percibidos en el ambiente sociocultural, es representado en el texto de Portela como algo consumado, un modo de vida ya aceptado y asimilado por la gran mayoría de los habitantes de la ciudad. El deterioro lento y la “mutación de principios” (206) que apenas se intuyen en *Silencios* y que son motivo de asombro para la protagonista se convierten en *Cien botellas en una pared* en una realidad palpable que afecta todas las esferas de la sociedad habanera. Esto se explica en parte por el hecho de que en el presente de la enunciación de la novela de Portela la etapa más difícil del período especial se presenta como algo ya pasado

pero que ha dejado una serie de consecuencias tras de sí. Es de esta manera que la violencia, la intransigencia y la corrupción de ciertos valores como la solidaridad y la compasión se presentan en esta obra como las características sobresalientes de un ambiente urbano heterogéneo y conflictivo. Dado que *Cien botellas en una pared* aborda temas como la homosexualidad, el racismo y la prostitución que hasta hace algunos años eran prohibidos o considerados tabúes en la sociedad cubana, la crítica en general ha interpretado este aspecto de la novela como un afán por parte de la autora de desprestigiar los valores revolucionarios a través del cuestionamiento de paradigmas establecidos por el discurso oficial totalitario y unificador.⁸ En el presente estudio, sin embargo, centro mi argumento en la manera en que el texto evoca sentimientos y preocupaciones emergentes durante el período abordado como son la intolerancia, la prepotencia y la falta de compasión que permea todos los niveles de la sociedad. En este sentido, el proyecto de *Cien botellas en una pared* es similar al que proponen la novela *El sitio* y la cinta *Amores perros* en el contexto de la Ciudad de México. Como lo demuestro en el primer capítulo, en estas obras se subvierte el binarismo víctima / victimario para sugerir cómo todos los miembros de la sociedad son de alguna manera responsables o cómplices de la violencia ejercida en un espacio urbano asfixiante y degradado. En el caso de la obra de Portela, la violencia y los abusos no son un fenómeno exclusivo de ciertos grupos o personas sino que son ejercidos indiscriminadamente por la mayoría de los personajes. Esta situación crea un ambiente de inseguridad y conflictos que vuelven intolerable la vida en la ciudad.

Si bien la violencia en su modalidad de agresión o abuso físico está prácticamente ausente en “Corazón de skitalietz” y en *Silencios* es apenas aludida en los enfrentamientos entre el padre y el tío de la protagonista, ésta adquiere un papel central en la narración de *Cien botellas en una pared*. El ejemplo de este tipo de violencia más obvio o visible en esta obra está asociado a la vida en los solares o cuarterías, sobre todo en el llamado “La Esquina del Martillo Alegre” que es donde vive la narradora-protagonista y, en menor escala, en “Los Muchos”, ubicado muy

cerca del primero y que es el lugar donde vive Yadelis, la mejor amiga de Zeta. La representación de los solares como espacios degradados y violentos es una práctica ampliamente difundida y aceptada en la literatura de este período, un fenómeno que alcanza su máxima expresión en el denominado “realismo sucio” de la *Trilogía sucia de La Habana* del escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez.⁹ En las narraciones de Gutiérrez abundan las descripciones de una forma de vida cruenta y despiadada, alejada de cualquier valor moral o cívico en los solares y cuarterías principalmente en los barrios de Centro Habana. En *Cien botellas en una pared* los solares antes mencionados se ubican en la zona del Vedado, lo cual aporta un elemento hasta cierto punto novedoso ya que como lo ha observado Odette Casamayor Cisneros, “la autora ofrece una visión poco explotada literariamente del Vedado” (90) al alejarse de las tradicionales representaciones de esta área como un vecindario rico y con aspecto bohemio. En el texto mismo se exhibe una conciencia por parte de la narradora de estar dando una imagen distinta a las miradas recurrentes de este lugar:

Por optimismo o por hábito, hay personas que se hacen ideas extrañas acerca del Vedado. Cierto que en los años cincuenta fue un barrio burgués. Medio pelo en algunos sitios, pero siempre decoroso. Cierto que en la ciudad hay muchos peores [...]. Ahora, cuando yo nací [...], ya el Vedado estaba repleto de ciudadelas y se veía cualquier cosa, desde la hija del latifundista que se había negado a emigrar hasta el bandolero ex convicto que planeaba atropellar a la hija del latifundista para robarle los cuadros y las lámparas. Era ya la mezcolanza, el ajiaco, el carnaval. (61)

Al aludir a la aparente respetabilidad de este barrio como una máscara que esconde la dureza detrás del mismo, el texto resalta la caracterización del Vedado como una zona de contrastes a la vez que anticipa las mutaciones por las que atraviesa de mediados de los ochenta a la década de los noventa. Uno de estos cambios que es aplicable a la ciudad en general es un aumento en los

actos violentos que invaden incluso zonas anteriormente protegidas. Al respecto la protagonista comenta cómo en sus tiempos de adolescente las escuelas estaban relativamente libres de crímenes pero ya en los noventa suceden casos como el de dos estudiantes que golpean brutalmente a un profesor por el simple hecho de que no les cae bien.

El deterioro de la ciudad y la sensación de que la vida en ella se ha vuelto intolerable es representado en *Cien botellas en una pared* (al igual que en *Silencios*), como un proceso paulatino que se acelera en los noventa debido a la crisis económica. Emblema de esta mutación en la novela es la historia de La Esquina del Martillo Alegre en su conversión de un antiguo palacete a una eventual casa de huéspedes gratuita para individuos relacionados con el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos en los setenta para devenir, en los ochenta, en un solar habitado en su mayoría por gente emigrada del campo a la ciudad. La narradora, quien vive en La Esquina desde su infancia describe el nuevo ambiente como un tipo de jungla salvaje: “Los recién habitantes [...] desconocedores de los usos urbanos, aportaron una nueva fauna, insólita en el paisaje citadino: gallinas, pavos, palomas, jicoteas, un cerdo, un chivo [...], una jutía y una especie de megaterio [...] que ladra y muerde y se cree el sabueso de Baskerville. Todas estas criaturas hacen pipi y caca donde mejor les parece, como si habitaran en la floresta” (39). A esta descripción se une el estado deteriorado del edificio y la desordenada vida de los habitantes mismos que se dedican al trapicheo y, según la narradora, a inmiscuirse constantemente en la vida de los demás de tal manera que “uno se siente como si no tuviera hogar, como si viviera en el medio de la acera pública” (40). Es en base a la falta de privacidad, al concierto desafinado de gritos, gruñidos y música a todo volumen, junto con el constante martilleo de los vecinos ocupados en construir espacios para los nuevos miembros de la familia que continúan llegando de fuera (de ahí el nombre del solar), que la vida en La Esquina se torna en una especie de pesadilla para la narradora. Un ejemplo de esto es cuando los vecinos de Zeta, enfurecidos por la música clásica que ella escucha para tratar de contrarrestar los ruidos del exterior, se convierten

en seres bestializados, decididos a darle una lección por sus “puñeteras excentricidades” (179). La actitud intolerante y prepotente de los vecinos es acentuada por la descripción de los mismos como seres transfigurados en fieras salvajes: “Me cercaron. Me empujaron de un lado para otro, como si fuera un bulto, un saco de papas. Gritaban. Chillaban. Ladraban. Yo sólo veía un mar de rostros deformados por la cólera, todo me daba vueltas” (179). Se destaca en esta situación la ironía y la crueldad implícitas en el hecho de que son los mismos vecinos ruidosos y entrometidos quienes demandan con gritos y agresiones físicas que Zeta deje de tocar esa música que resulta tan desagradable a sus oídos.

Es así que la convivencia forzada en los espacios cada vez más atestados del solar y la sensación de intolerancia generalizada hacen que los vecinos se conviertan en seres irracionales lo cual provoca que la violencia aflore por doquier. Sin embargo, a diferencia de los casos aislados de enfrentamientos entre Zeta y sus vecinos, la violencia ejercida por su amante Moisés en contra de ella tiene una presencia determinante en la narración. La turbulenta relación entre estos personajes funciona para contrastar la conducta machista e irracional de Moisés que se manifiesta en una actitud excesivamente violenta y prepotente con el carácter en general silencioso y pacifista de Zeta. Moisés, antiguo magistrado del Tribunal Supremo, es representado como un hombre que, por algún motivo no precisado, ha perdido la razón y actúa como un energúmeno paranoico que reparte golpes e injurias a cualquiera que se le pone en frente. Desde el comienzo la relación de la pareja, algo que ella motiva atraída por el aspecto físico de él, está marcada por una agresividad física y verbal que va en aumento durante los cuatro años y medio que cohabitan en la vivienda de Zeta. El nivel de violencia es tal que en una ocasión Zeta termina en el hospital debido a la brutal golpiza que Moisés le proporciona. A pesar de la crueldad de Moisés, Zeta confiesa en más de una ocasión que aguantaba a su amante porque le gustaba demasiado acostarse con él, aunque el miedo a sus reacciones violentas es también un factor que la lleva a quedarse a su lado. Es decir que aunque le gustaría que su relación fuera más “normal”,

la narradora no se posiciona como víctima inocente sino que admite su responsabilidad o por lo menos su aceptación consciente del trato a que Moisés la somete. Si bien el origen de la esquizofrenia de este personaje no queda claramente establecido en la novela, se alude a causas como una profunda crisis existencial relacionada con “el ocaso de un mundo y la caída de los dioses” (126), lo cual hace eco a la desesperanza en la que cae Escorpión, el historiador para quien la Historia ya no tiene sentido en el cuento de Ponte. En el contexto cubano esta “caída” refiere obviamente a la pérdida de la ilusión y los sueños cifrados en las promesas de los ideales revolucionarios.

A pesar de la fuerza que cobra en la narración la imagen de Moisés como un macho iracundo y prepotente, la tendencia a la violencia no es una característica exclusiva de este personaje. Al representar el egoísmo, la irracionalidad y la prepotencia como rasgos inherentes en la mayoría de los personajes, el texto transmite la sensación de una sociedad al borde de la fragmentación debido a una crisis de valores. Existen en la narración innumerables ejemplos que ilustran esta situación como es el caso de Yadelis, la amiga de Zeta quien es abusada físicamente por un padrastro alcohólico y prepotente y que más tarde se convierte en una esposa en exceso celosa y posesiva. En su intento por controlar a Pancholo, su marido y proxeneta, Yadelis recurre a todo tipo de métodos incluyendo una bestial paliza con un bate de beisbol que manda a éste al hospital por varios días. Asociada a Pancholo y Yadelis (y por extensión a la vida en los solares) está también otro tipo de abuso que tiene que ver con la irresponsabilidad de los padres que, sumidos en su egoísmo y sus vicios, descuidan a los hijos. En el caso de la pareja mencionada, éstos tienen una hija a la que no le prestan atención ya que Yadelis, después de dedicarse a la prostitución por un tiempo, se casa con un magnate sueco que la lleva a vivir a su país mientras que para Pancholo su interés principal es emborracharse y conseguir dinero para comprar cocaína y así “seguir arrastrando el triste carapacho por los asquerosos andurriales de esta perra vida” (42). La misma Zeta desde pequeña fue descuidada por su padre, un homosexual que se

dedica a perseguir sus intereses personales y profesionales y que más tarde (en 1990), se va a vivir a los Estados Unidos en pos de trabajo y nuevas aventuras. En su conjunto estos ejemplos aluden a un interés en la novela por denunciar la corrupción de valores de una sociedad que prefiere escudarse bajo cualquier excusa que asumir responsablemente las consecuencias de sus elecciones.

Más allá de la vida en las cuarterías del Vedado, las actitudes violentas y prepotentes que dan la impresión de que ya no existen espacios seguros o solidarios en la ciudad se extienden a sitios considerados como “permisivos” en la novela como es el caso del apartamento de Ana Cecilia (alias la Gofia), ex amante de Linda Roth quien es a su vez amiga de Zeta. Ubicado en Centro Habana, el apartamento referido es un punto de encuentro y de liberación en donde se organizan fiestas exclusivas para mujeres en su mayoría lesbianas las cuales encuentran ahí “[u]n sitio donde expresar con entera libertad sentimientos y deseos que muy a menudo se ocultaban o se reprimían” (198). En este tipo de ambiente encuentra refugio Sebastián, un homosexual al que la Gofia acoge para librarlo de las amenazas de un padre autoritario que lo rechaza por su orientación sexual. Esta caracterización del padre de Sebastián como un general de brigada abusivo e intolerante hacia la homosexualidad de su hijo ha recibido bastante interés por la crítica en general y es este caso, junto con el de la personalidad esquizofrénica y violenta de Moisés, que ha llevado a interpretar la representación de estos personajes como una denuncia en la novela del régimen castrista y su tratamiento de grupos oprimidos. Sin embargo, esta aseveración aunque acertada es sólo una parte de la propuesta más amplia de la novela que tiene que ver con la inclinación humana hacia la violencia y las maneras en que ésta es justificada por quienes la ejercen. Un ejemplo de esto es el hecho de que el apartamento de la Gofia se convierte de un refugio en un tipo de campo de batalla para Sebastián debido a la vida desenfadada que lleva con múltiples amantes que “siempre terminaban recelosos, enfurecidos, bestializados, con ganas de exterminar al Ángel Exterminador [alias de Sebastián]. De vez en cuando le propinaban

una que otra paliza. O trataban de estrangularlo” (195). Esta descripción, además de sugerir una afinidad entre el comportamiento violento de los amantes de Sebastián y el de otros personajes como el mismo Moisés, anticipa la eventual muerte del joven quien es asesinado no por el padre homofóbico sino por uno de los muchos individuos con los que mantenía relaciones.

Irónicamente, el asesinato de Sebastián no ocurre en el apartamento de Centro Habana sino en una casa en Miramar, una zona representada en la novela como un barrio seguro en donde Sebastián lleva una vida de relativo lujo. La mudanza de Sebastián a Miramar se hace posible luego que éste le promete a su padre que va a casarse y a cambiar de vida. Por tanto, la representación de este espacio permite evidenciar la ostentación del padre como “nuevo rico” que aprovecha su situación económica privilegiada para tratar de controlar la vida de su hijo, un esfuerzo que al final resulta inútil puesto que Sebastián, con esposa y todo, vuelve a su vida desahogada de amantes celosos y posesivos.

La historia de Sebastián es contada por Zeta quien se basa en detalles de los que se había enterado poco a poco (y otros que inventa) pero también en la segunda novela de su amiga Linda (escritora de *thrillers* y cuentos de horror). Linda a su vez se había basado en datos que le confió la Gofia y, por supuesto, en su imaginación. De hecho “Sebastián” no es el nombre real del joven protagonista del metarrelato sino que es el seudónimo que Linda escogió para su novela. La reescritura de Zeta del relato resalta no sólo la violencia del evento del cual se origina sino también la ficcionalización de la misma en la escritura de Linda. Las referencias al éxito de *Nocturno Sebastián* y otras historias de crímenes de la escritora apuntan a su vez a la borrosa división entre realidad y ficción y al “juego de espejos dentro de la ficción” presente en *Cien botellas en una pared*, según la descripción de Iraida H. López (“En torno a la novela negra”), así como a la manera en que la violencia es trivializada e incluso glorificada por éste y otros medios. Según Zeta, luego de la publicación de *Nocturno Sebastián*, al apartamento de Linda llegan todo tipo de personas como editores, críticos y periodistas pero también “[l]ocos que

habían leído sus novelas y querían invitarla a tomarse unos tragos, templársela, asesinarla o contarle nuevas historias horripilantes para que ella las escribiera” (226). Dejando de lado el tono un tanto irónico o exagerado de la descripción, esta cita alude a la manera en que el suceso real se distorsiona, se naturaliza y pierde su impacto original para convertirse en tema de conversación y distracción para los lectores. En el caso de *Cien botellas en una pared*, la narración denota cierta seriedad pero también contiene una fuerte dosis de humor, ironía y sarcasmo lo cual hace más digerible la situación de crisis y degradación que se relata. Incluso en los momentos en que la narración se vuelve tensa por la seriedad del asunto tratado, como cuando Linda desarrolla un gran parlamento para confesarle a Zeta que es homosexual, la narradora le da una salida humorística a la situación: “Mira Lindita, no te calientes la sangre [...]. Eres... [...] eres lesbiana, ¿y qué? Por mí, como si eres caníbal y untas mayonesa. No tienes que darme explicaciones. Yo te quiero igual” (95). Lo del caníbal que unta mayonesa es una referencia directa (y sarcástica) a uno de los primeros cuentos escritos por Linda que se titula precisamente “El caníbal que untaba mayonesa”.

Más allá del humor (o a la par de éste), *Cien botellas en una pared* relata la transición de una ciudad que a partir de la crisis económica se vuelve más dura, menos solidaria. Un ejemplo visible de esto se da cuando Linda, cansada de los celos y la obsesiva actitud de su amante Alix (una joven venida del campo caracterizada por su actitud silenciosa) tiene un enfrentamiento con esta última y termina propinándole una brutal golpiza que la deja inconsciente para luego abandonarla a su suerte en las calles de la ciudad. Ante el silencio de Alix con respecto a lo que sucedió después, Zeta intenta una reconstrucción de los hechos:

Imagino su maltrecho despertar en una calle extraña, con una herida en la cabeza, [...] sin dinero, sin carnet de identidad, [...] sofocada por un ruedo de curiosos que no se apartaban de ella pero tampoco se atrevían a parar un carro y conducirla a un hospital por no involucrarse en rollos ajenos. Por ahí se dice que los cubanos

en general somos solidarios, generosos, buena gente, [...] pero eso no es del todo cierto. Quizás lo fue alguna vez, ya no. A partir de la crisis de los noventa por lo menos La Habana se ha endurecido bastante. Cada cual está en su asunto, en su forrajeo, en su búsqueda particular. (245-46)

El feroz ataque de Linda y su posterior despreocupación por la suerte de su antigua amante destaca el carácter egocéntrico y prepotente de este personaje a la vez que subvierte la imagen inicial de su vivienda, un “soberbio penthouse” (97) en el piso veinte de un edificio del Vedado como un sitio de refugio. Más aún, la descripción de esta instancia en que Linda “se bestializó” (233) según las palabras de la narradora, hace evidente algo que se va perfilando a lo largo de la narración: la similitud entre la actitud despótica y cruel del esquizofrénico Moisés y la de Linda Roth, “traductora y novelista, futuro Premio Nobel” (137).

Desde el inicio de su amistad en la adolescencia, la relación entre Zeta y Linda está marcada por un constante abuso verbal por parte de la escritora hacia su amiga a la cual considera poca cosa y enferma mental por soportar el maltrato de Moisés. Después de un tiempo de no verse, Zeta describe cómo durante su última visita Linda “había fregado el piso conmigo. Que si la imbécil, que si la víctima, que si las mujeres de los países islámicos. Me había tratado muy mal, casi con el mismo desprecio que Moisés, como si yo fuera una cucaracha o algo así” (215). En suma, la feminista militante es comparada en el texto con Moisés, es decir que es representada como un “falso profeta”, un ser hipócrita y prepotente que nunca está dispuesta a reconocer sus propias faltas. Aunque Zeta normalmente aguanta en silencio las agresiones tanto de Moisés como de Linda por temor a sus reacciones virulentas, es en la escritura que ella encuentra un espacio para aclarar sus sentimientos y su manera de pensar con respecto a los otros. En repetidas ocasiones deja constancia de que no es una “tarada” que no se entera de nada sino que con su silencio elige no participar de la irracionalidad de los demás y prefiere dejar que éstos se formen sus propias opiniones. Un ejemplo de esto se hace visible en uno de los ataques

en que Linda compara a Zeta con “La víctima”, el personaje femenino de un cuento el cual es descrito como “[la] imbécil, poca cosa, retrasada mental. La que violan una pila de veces [...]. Aquella putica más pintarrajeada que un payaso, peloteñido, calientapollas y masoquista a más no poder” (17). Seguidamente Zeta observa para sí misma cómo en el catálogo de estereotipos femeninos al que Linda hace referencia “[s]ólo faltaba, qué raro, ‘La bostoniana’. O sea, la homosexual dominante, mordaz, totalitaria y entrometida” mientras agrega: “De más está decir que no me animé a transmitirle mi asombro a Linda” (17).¹⁰ Es de esta manera que el silencio de Zeta ante sus agresores no confirma lo que éstos piensan de ella, es decir que es una tonta que no entiende nada sino que se revela en el texto como un acto consiente de lucidez y resistencia a dejarse arrastrar por la actitud violenta e insensata de los otros.

A pesar de la configuración de Zeta como una persona tolerante que es a menudo objeto de la intransigencia y la prepotencia de los demás, ésta no es una simple observadora o testigo de la decadencia en el tejido urbano. A diferencia de los protagonistas de *Silencios* y “Corazón de skitalietz” quienes se mantienen al margen de la criminalidad, Zeta participa de la degradación ya que acepta los dólares que Moisés a menudo le ofrece aún sabiendo que este dinero probablemente proviene de medios ilícitos. Más aún, ella misma se dedica al robo de piezas de autos para luego revenderlas. Aunque esta actividad aprendida de su amigo Pancholo es inicialmente una simple truhanería, durante el período especial ésta se convierte en un medio de subsistencia, como ella misma lo afirma: “Si no me morí de hambre durante la crisis de los noventa, aunque poco faltó fue gracias a este oficio [de armar y desarmar un vehículo]. Con sus pequeñas trampas, claro. Y en él sigo, escapando” (36). La continuidad de las actividades ilícitas aún cuando la situación económica del país ya haya mejorado sugiere cómo la descomposición de los valores originada de la necesidad se ha convertido en un fenómeno arraigado en la sociedad. Nadie mejor que Moisés, el antiguo juez del Tribunal Supremo, en su lúcida demencia para describir la nueva situación que se vive en la ciudad:

Porque demasiados tipos estaban pasando un hambre de tres pares de cojones, o porque necesitaban drogas o armas o matarratas o las cosas para los trabajos de santería, o porque se traicionaban unos a otros, se daban la mala en los trapicheos, o porque las mujeres les pegaban los tarros delante de todo el barrio, o porque odiaban a los orientales [...], o porque no había agua ni presente ni futuro ni opciones y sí un calor del coño de su madre y tremenda porquería y edificios al punto del derrumbe y otros ya derrumbados y escombros y churre y peste y apagones y una pila de bichos y... . (175)

Aquí se reafirma la mirada recurrente en la literatura de los noventa y principios del dos mil de la urbe como un ente abrumado por los mismos problemas que aquejan a sus habitantes a la vez que denota la estrecha relación que se establece en esta época entre la fragilidad de las estructuras que sostienen a la ciudad y la de las bases en que los valores y principios tradicionales estaban cimentados.

De manera similar al contraste que Escorpión establece entre la ciudad vista desde el jardín del hotel y la experimentada al nivel de la calle, Zeta recuerda cómo, antes de su embarazo, se asomaba desde el balcón en el penthouse de Linda para desde ahí “echarle un ojo a la ciudad, tan blanca y bella de lejos, desde la altura que oculta la devastación, que tiende un velo de recato sobre la miseria y el horror” (98). Sin embargo, a diferencia del relato de Ponte en que los protagonistas logran descubrir, aún en medio de la angustia que los embarga, la belleza en algunos sitios y calles de la ciudad, la mirada de Zeta desde las alturas es el único momento en *Cien botellas en una pared* que se hace una referencia al aspecto atractivo de la capital cubana. De hecho la visión afectiva de la ciudad en los tres textos aquí analizados es en general pasajera, un rayo luminoso que es luego opacado por la descomposición que se experimenta en sus calles y edificios. El nuevo tipo de desorden que se percibe como un sentimiento naciente, difícil de entender y explicar en *Silencios* y “Corazón de skitalietz” es en la novela de Portela una realidad

inevitable que impregna todos los niveles de una sociedad plagada de individuos encerrados en su miseria, sus egoísmos y su intransigencia. Tal como si abordara la pregunta de Escorpión “¿Qué hace la gente para seguir viviendo?” (176), la respuesta que se delinea en *Cien botellas en una pared* es acudir al alcoholismo, las drogas o los negocios ilícitos.

Éstas, sin embargo, no son presentadas como las únicas opciones viables en la novela. Así como Veranda y Escorpión recurren al silencio y la comprensión mutua como una estrategia de resistencia ante el ambiente opresivo y para la protagonista de *Silencios* la respuesta es encerrarse a escribir, para Zeta la escritura de su historia se convierte también en una manera de recobrar su agencia y poner “un poco de orden en [su] pobre cabeza” (121), según ella misma lo refiere. A diferencia de Escorpión quien al final opta por abandonar la atmósfera desesperanzadora de la ciudad, la respuesta de las protagonistas de *Silencios* y *Cien botellas en una pared* es quedarse en La Habana y contar su propia historia, un ejercicio que en cierta forma implica la re-escritura de la historia de toda una sociedad. Este fenómeno no es algo exclusivo a estas dos obras ya que como lo comenta Fonet, en la narrativa de los noventa existen varios ejemplos de personajes principales que se sientan a escribir la historia, algo que se puede explicar por el hecho de que “la Historia, tal como nos había sido contada, era incapaz de dar respuestas a las profundas interrogantes abiertas en los últimos años” (*Los nuevos paradigmas* 72). La sensación de incertidumbre con respecto a las experiencias vividas que se vislumbra en la afirmación de Fonet es un fenómeno que está presente en las tres obras aquí analizadas. Ante la fuerte presencia que este sentimiento adquiere en los textos, las respuestas que éstos proponen son el silencio, la solidaridad con el otro y la escritura creativa como posibles actos liberadores y como una manera de recobrar la agencia a menudo negada a los protagonistas. Dado que es Alix (un personaje enigmático y silencioso) quien aparentemente provoca la muerte de Moisés en retribución al gesto compasivo de Zeta de darle acogida en su vivienda después que Linda la abandonara (y así librar a Zeta de los abusos de éste), López sugiere que el desenlace de *Cien*

botellas en una pared “se proyecta hacia el futuro gracias a la empatía, el agradecimiento y la solidaridad femenina” (“Hogar, ¿dulce hogar?” 93). Por mi parte sugiero que la esperanza en un (mejor) futuro no está cifrada tanto en el ámbito un tanto reducido de la solidaridad “femenina” sino en una generalizada transición del egoísmo y la intransigencia a una sociedad más tolerante y compasiva que se responsabilice de sus actos. En el caso de Zeta, el bebé que espera la motiva finalmente a repensar su situación y saberse responsable del bienestar de un ser indefenso le da a su vida “un sentido más allá del simple estar ahí, en el revoloteo” (111). Por su parte, la narradora de *Silencios* apunta también hacia la necesidad de un cambio y de no dejarse vencer por las circunstancias: “Después del silencio, tendré que encontrar una nueva búsqueda” (231).

El silencio se posiciona entonces no como algo permanente sino como un paréntesis para la reflexión crítica que pueda conducir a un cambio positivo. A diferencia de las monótonas y desgastadas consignas gubernamentales como la de “resistir, luchar, vencer” que han perdido su sentido y la capacidad de generar acciones en los ciudadanos, las estrategias de resistencia en estos textos invitan a ver la realidad críticamente y promueven la búsqueda de alternativas viables. Con respecto a la imagen de La Habana que estas narraciones proyectan, se advierte en ellas las huellas de una ciudad imprescindible pero difícil de habitar. Tanto por el deterioro físico de sus estructuras como por la corrupción de ciertos valores y principios fundamentales como la solidaridad, el respeto y la tolerancia, los personajes en estos textos se debaten entre la adhesión que sienten por su ciudad y una realidad circundante que les resulta abrumadora y asfixiante. Si en el cuento de Alonso mencionado en la introducción de este capítulo es posible todavía mantener una nítida división de la sociedad cubana entre un “nosotros”, los que nos mantenemos firmes a los principios y soportamos estoicamente las consecuencias de la crisis y un “ustedes”, los falsos profetas que abandonan los ideales a cambio de una vida más cómoda, los tres textos hasta aquí analizados sugieren que la situación es más complicada que este simple binomio. El sentimiento que estas obras transmiten y que es especialmente visible en *Silencios* y *Cien*

botellas en una pared es que todos los habitantes de la ciudad son responsables del deterioro y que nadie está libre de culpa para “tirar la primera piedra”, como lo sugiere el título de la colección de cuentos de Alonso. En cierta forma el dilema que estas narraciones presentan hace eco a la descripción que Muguercia hace de la sociedad cubana como un cuerpo que, habiendo enfrentado y sobrevivido lo peor de la crisis a principios de los noventa, “continues to find multiple strategies of resistance; but it cannot fully mobilize its socialist, critical, and communal potential” (181). A pesar de las dificultades y los retos que la situación de crisis representa, los textos analizados invitan a dejar atrás el ruido ensordecedor y las actitudes degradantes e improductivas para así, a través de pequeños actos liberadores como el silencio, la imaginación y la solidaridad, emprender una exploración que lleve a la creación de nuevas realidades.

Notas:

¹ Los datos contenidos en este breve resumen del contexto histórico-social provienen principalmente de los siguientes textos: *The History of Havana* de Dick Cluster y Rafael Hernández, “Writing the Special Period: An Introduction” de Ariana Hernandez-Reguant; el capítulo “Cuba stands alone, 1985-2003” del libro *Cuba: A New History* de Richard Gott y el ensayo “The Body and Its Politics in Cuba of the Nineties” de Magaly Muguercia.

² Antonio José Ponte es un prolífico ensayista, narrador y poeta cubano. Las referencias a “Corazón de skitalietz” provienen de la colección *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos* (2005), la cual incluye un prólogo, bibliografía y notas de Esther Whitfield.

³ La representación de La Habana como una ciudad en ruinas ha generado un corpus de estudios críticos de entre los cuales sobresalen el capítulo titulado “The Ruined City: Artists and Spectators of Decay” de Esther Whitfield en su libro *Cuban Currency*; múltiples publicaciones de la arquitecta y ensayista cubana Emma Álvarez-Tabío Albo; el capítulo “All in a Day’s Work: Ruin Dwellers in Havana” del libro *Telling Ruins in Latin America* coeditado por Michael J. Lazzara y Vicky Unruh y finalmente, el artículo “¿Cómo vivir las ruinas habaneras de los años noventa?” de Odette Casamayor Cisneros.

⁴ *Silencios* es la primera novela de Karla Suárez. Además de esta obra, Suárez ha publicado varios cuentos y *La viajera* (2005), su segunda novela. *Silencios* recibió el premio Lengua de Trapo de Narrativa en 1999.

⁵ Al resaltar el carácter creativo-productivo del encierro de la protagonista, mi lectura difiere de la conclusión a que llega Iraidia H. López quien sugiere que Karla Suárez (a diferencia de Ena Lucía Portela en *Cien Botellas en una pared*) no adopta el reino de la ficción como alternativa al ambiente opresivo del período especial. De hecho, López describe el estado final de

la protagonista como “semi-vegetativo” (“Hogar, ¿dulce hogar?” 92), ignorando por completo el hecho de que ésta pasa noches enteras escribiendo cuentos.

⁶ Tomo prestada la noción de “escritura del silencio” de Nanne Timmer quien la utiliza en su estudio sobre la conexión entre voz, sujeto y nación en *Silencios*.

⁷ Portela es una reconocida escritora cubana que ha ganado varios premios por sus obras. *Cien botellas en una pared* es su tercera novela y ésta ha sido traducida a varios idiomas. Las referencias a esta obra corresponden a la edición de Iraida H. López publicada por Stockcero en 2010. Además de sus novelas, Portela ha publicado varias colecciones de cuentos.

⁸ Me refiero especialmente a los estudios de la novela publicados por Iraida H. López, Jacqueline Loss y Emilia Yulzarí.

⁹ Publicada en 1998, la *Trilogía sucia de La Habana* es la primera novela de las cinco que componen el *Ciclo de Centro Habana* de Gutiérrez. La *Trilogía* a su vez está compuesta por tres conjuntos de cuentos “Anclado en la tierra de nadie”, “Nada que hacer” y “Sabor a mí”. En su conjunto estas narraciones delinean una Habana abyecta y pervertida en donde reinan la marginalidad, el sexo y la degradación total.

¹⁰ El libro referido aquí por Linda es *Little Tales of Misogyny* (1974) de Patricia Highsmith mientras que el comentario de Zeta hace referencia a la novela *The Bostonians* (1886) de Henry James, según se señala en una nota de pie de página.

La Habana: representaciones de una ciudad asediada por las incertidumbres del presente y los espectros del pasado

En el reciente álbum *Mantenimiento al alma* (2009) del rapero cubano Aldo, mejor conocido como El Aldeano, se incluye un tema titulado “Hermosa Habana”, nombre tomado de un bolero interpretado por el cuarteto vocal Los Zafiros en la época de los sesenta. Esta apropiación, sin embargo, va más allá del nombre de la canción puesto que El Aldeano utiliza la melodía original como trasfondo y referente para su propia producción de rap. De esta manera, al tono apacible de Los Zafiros al entonar “Habana / hermosa Habana / lindo es tu prado / lindas son tus calles / bello es tu mar” se une el sonido rápido y denso del hip hop de El Aldeano. Esta combinación crea un efecto de choque no sólo por la superposición de ritmos sonoros disímiles, sino porque el ambiente sereno y nostálgico que la interpretación de Los Zafiros evoca es abruptamente interrumpido y trastocado por el fuerte tono de crítica y de denuncia que El Aldeano expresa ante los diversos problemas que la ciudad contemporánea enfrenta como la corrupción, el “jineterismo” o prostitución y la discriminación (incluyendo el trato preferente a los turistas), entre otros.

El contraste que se establece entre la imagen de una ciudad atractiva y placentera que Los Zafiros evocan y el espacio urbano degradado que se esboza en la composición de El Aldeano es una técnica efectiva para el proyecto de denuncia que este último plantea. Esta labor crítica queda establecida desde el inicio de su *performance*, cuando aún se escucha el coro de Los Zafiros como trasfondo y la voz de El Aldeano irrumpe con una directa introducción: “Con el permiso de Los Zafiros y el debido respeto / esta Habana hermosa goza también de otros secretos / los cuales no aparecen en ningún centro turístico / porque hay que mantener la imagen de sitio magnífico”. El ensamble de las dos composiciones tiene, por lo tanto, una doble función ya que, a la vez que evoca el poder emotivo de la nostalgia, se establece un distanciamiento para soslayar

sentimentalismos improductivos y enfocar la atención en una situación urbana apremiante que se esconde detrás de las imágenes idealizadas o turísticas de la ciudad. Además del tono de denuncia, en el rap de El Aldeano se exhibe un impulso por reclamar la ciudad para sí y para “todos los cubanos” y reafirmar una identidad en íntima conexión con su ciudad. Asimismo, con un gesto evocativo de la misma nostalgia a la que parece rechazar, El Aldeano autoriza su discurso y establece un sentido de afinidad y pertenencia con una comunidad artística compuesta por cantantes cubanos de ayer y de ahora, de los que se han quedado en la isla y los que se han ido aludiendo con esto al inevitable tema de la diáspora cubana y a la lucha por la definición de “cubanidad”, o más precisamente en este caso, de “habanidad”.

La compleja mezcla de contrastes, (re)construcciones y apropiaciones creativas que combina sentimientos de afecto por la ciudad con una reflexión crítica sobre las dificultades que sus habitantes experimentan y que apunta hacia una dinámica relación entre el presente y el pasado urbano vislumbrada en la composición de El Aldeano es un elemento constitutivo de una gran parte de la producción cultural cubana de finales del siglo XX y principios del XXI. Un aspecto que sobresale dentro de esta vertiente es la resignificación de La Habana (y del país en general) como destino turístico así como el resurgimiento en la década de los noventa de antiguos simbolismos y codificaciones de la isla como lugar exótico y decadente. La película *Reina y Rey* (1994) del director Julio García Espinosa, el cuento corto “Una ciudad, un pájaro, una guagua...” (1997) de Ronaldo Menéndez, la novela *La neblina del ayer* (2005) de Leonardo Padura y la cinta *Suite Habana* (2003) dirigida por Fernando Pérez ejemplifican hasta cierto punto esta tendencia. Sin embargo, más que una simple celebración del ímpetu nostálgico detrás de tales reconfiguraciones, estas manifestaciones culturales ofrecen, a través de la yuxtaposición del pasado y el presente, una imagen compleja e íntima de la vida cotidiana en la ciudad. A la vez que participan en el proceso de (re)invención del espacio urbano, estas producciones establecen un distanciamiento crítico tanto de las visiones turísticas estereotipadas que aluden a

la época prerrevolucionaria como de la nostalgia y el melancólico sentido de pérdida de los cubanos mismos por un tiempo pasado ya sea anterior o posterior a la revolución. Por tanto, aunque en general participan en la tendencia que James Buckwalter-Arias identifica, en la narrativa de este período, como “an intense nostalgia for pre-revolutionary Cuban culture” (364), estas producciones denotan una conciencia (tanto irónica como reflexiva) sobre los riesgos de dejarse seducir por espejismos y añoranzas infructuosas.¹ Así, por medio de la evocación de diversos espectros del pasado (en *Reina y Rey*, “Una ciudad, un pájaro, una guagua...” y *La neblina del ayer*) o a través de un enfoque minucioso en las prácticas cotidianas de los personajes principales (especialmente en *Suite Habana*), estas obras narrativas y filmicas suscitan una reflexión crítica de las imágenes y significados asociados con la ciudad del pasado y la del presente, destacando con esto continuidades y rupturas a la vez que participan en un proceso de cuestionamiento, revisión y reelaboración creativa de dichos discursos y representaciones.²

De entre las estrategias que las obras seleccionadas utilizan en la (re)construcción de la vida diaria en la ciudad sobresalen la yuxtaposición de imágenes (y sonidos) no convencionales, el montaje como una forma de extrañamiento de lo familiar y el *performance* para introducir lo “mágico” o sorprendente en la cotidianeidad y así perturbar las concepciones de lo cotidiano como evidente o estático.³ El uso de estas técnicas para la revalorización de lo cotidiano en las producciones aquí analizadas tiene por lo menos dos funciones. Por una parte, este acercamiento es una manera de evitar nociones preconcebidas sobre la urbe y sus habitantes y llamar la atención hacia aspectos que la negligencia y la rutina han vuelto invisibles. Por otra parte, la aproximación a las complejidades y ambigüedades de lo cotidiano permite resaltar los elementos que le dan cohesión a la vida diaria y que forman un componente importante en la identidad de un grupo o una cultura. Si como afirma de Certeau, “the city is the stage for a war of narratives” (“Ghosts in the City” 143), la aproximación a la vida diaria en las obras seleccionadas es una estrategia apta para la (re)construcción de historias sobre los avatares del acontecer cotidiano y el

diálogo que establecen con las representaciones originadas por clichés turísticos. En este sentido, tanto en las películas como en las narraciones se observa una preocupación por lo que Michael Herzfeld ha denominado como “cultural intimacy” o una intimidad cultural basada en un contexto social común, en complicidades y experiencias compartidas por un grupo o comunidad más que en principios nacionalistas o étnicos. El contexto compartido en estas producciones es el período especial, con sus penurias y carencias pero que también invoca un sentido de unidad ya que, como lo expresa Ariana Hernandez-Reguant, la competencia por los escasos recursos causó divisiones y sospechas entre los cubanos pero también creó “a strong cohort-type consciousness based on the common experiences of those years” (2). En este sentido es importante notar que si bien “Una ciudad, un pájaro, una guagua...” y *Reina y Rey* se insertan en los años más difíciles del período especial (1994), tanto *Suite Habana* como *La neblina del ayer* se ubican en una etapa más tardía (2003 y 2005 respectivamente) y, por lo tanto, denotan una transición en cuanto al contexto inmediato y a la percepción que se tiene de la ciudad y sus habitantes.

El resurgimiento de la imagen de una Habana turística y decadente coincide con la reapertura en los noventa de la isla caribeña al turismo y las inversiones extranjeras, un fenómeno que motivó su reconfiguración como espacio exótico y paradisiaco, propicio para el goce y la recreación. Esta reencarnación de la ciudad como un sitio turístico-nostálgico es propulsada por dos motores principales: La declaración de La Habana como Patrimonio de la Humanidad en 1982 por la UNESCO y la necesidad del gobierno de atraer divisas para aliviar la situación de crisis que se vivía en la isla en la década de los noventa. El nuevo estatuto de La Habana como Patrimonio de la Humanidad significó un apoyo financiero para los trabajos de restauración de La Habana Vieja llevados a cabo por la Comisión Nacional de Monumentos y la Oficina del Historiador de la Ciudad encabezada por Eusebio Leal. Este suceso a su vez contribuyó a que La Habana Vieja “se reactivara como centro histórico y cultural” de la ciudad según la apreciación de Emma Álvarez-Tabío Albo (“La ciudad en el aire” 86). El proceso de

reinención de la isla para el turismo internacional comenzó, sin embargo años antes con la decisión del gobierno de reentrar en esta industria y así competir con otros centros turísticos por los ingresos generados a partir de la misma. Este esfuerzo por atraer turistas a la isla se convirtió en una necesidad imperante en los noventa ya que las ganancias y los empleos creados por la industria del turismo eran esenciales para la sobrevivencia del país (Schwartz 206). Sin embargo, esta apertura trajo consigo cambios no deseados como el regreso de la prostitución y un trato desigual entre los habitantes de la isla y los turistas extranjeros. Por otra parte, la presencia del mercado extranjero y del turismo internacional ha significado una apertura no sólo de productos como la música, el cine y la literatura, sino de la isla misma al exterior. Como lo hace notar Esther Whitfield, “Cuba has become associated with an ‘exotic’ aesthetic that [...] is largely a construction of outsiders’ perceptions, desires, and appropriations” (*Cuban Currency* 20). Dado que las obras narrativas y las películas seleccionadas se insertan en este contexto de crisis y transición, en este capítulo demuestro cómo estas producciones dialogan con el entorno inmediato ya sea por medio del contraste entre las visiones estereotipadas de la ciudad y lo que se percibe como la realidad cotidiana de sus habitantes o estableciendo la distancia necesaria para una reflexión crítica sobre el presente y el futuro de la urbe.

La problemática de la configuración de percepciones y sentidos de La Habana de principios de los noventa es abordada en la película *Reina y Rey* a través de la yuxtaposición de imágenes y de las impresiones de los protagonistas para mostrar las dos caras de una ciudad en crisis frente a otra construida a partir de evocaciones nostálgicas de La Habana prerrevolucionaria.⁴ Al contraponer el recato y la actitud estoica de Reina ante las carencias del período especial con el talante jocosos e irreflexivos de la pareja de cubanos que vuelve a La Habana después de una larga ausencia, la cinta ofrece un íntimo retrato de la vida en la ciudad a la vez que pone de relieve la artificialidad de las construcciones basadas en sentimentalismos improductivos y clichés turísticos. Desde el inicio de la cinta queda establecido el contexto en

que se desarrolla la historia ya que la voz de un locutor de radio anuncia que son las seis de la mañana del 16 de mayo de 1994 en San Cristóbal de La Habana y agrega inmediatamente que no tiene el “pronóstico de los apagones” pero que se espera un día de lluvia. Mientras que se escucha en la radio el tema “Yolanda” de Pablo Milanés, vemos en la primera escena a Reina, una mujer madura que se despierta a la vez que Rey, su perro y único acompañante, duerme apaciblemente en la misma cama. Cuando Reina se levanta y sale de su habitación, la cámara enfoca desde un segundo piso el lente en un escenario que resulta un tanto extraño, es decir, una casa en la que el tiempo parece haberse detenido años atrás debido al tipo de decoración y los muebles de otra época conservados en perfecto estado. Luego de esta inicial sensación de extrañamiento, se muestran imágenes en las que se aprecia la afectiva relación entre Reina y su perro con el cual juega y habla como si fuera una persona y con las vecinas a las que saluda desde la ventana.

Estas imágenes iniciales de sonrisas y compañerismo son pronto contrastadas con un ambiente en las calles de la ciudad que se vuelve cada vez más inquietante. Mientras Reina camina por la calle se detiene a observar el panorama que le rodea: decenas de personas pedaleando en bicicletas mientras otras viajan apiñadas en grandes camiones y otras tantas hacen cola a la espera de una mínima ración de alimentos. La sensación de desesperanza y el tono gris son acentuados por la falta de color ya que esta primera parte de la película está filmada en blanco y negro. Por medio de estas técnicas y las imágenes desoladoras que la cámara va captando, se va esbozando una mirada de la ciudad como un espacio alienante y deprimente. Conforme la situación se vuelve más difícil al grado que Reina ya no puede conseguir ni siquiera unas migajas para ella y su perro se observa cómo la gente en la calle se vuelve también más agresiva en su lucha por la sobrevivencia. El ambiente en las calles de la ciudad es entonces equiparado al de una perrera donde Reina intenta dejar a Rey puesto que ya no puede alimentarlo. El nombre de “asilo canino” que aparece en el letrero a la entrada del local parece

entonces como una ironía amarga puesto que hay tantos perros arracimados y muriéndose de hambre que incluso tienen que sacrificar a varios de ellos matándolos con gas (cuando hay puesto que es un producto cada vez menos disponible para la población). Al ver esto, Reina decide no dejar a Rey pero muy pronto la situación se vuelve más tensa cuando el perro huye de su lado y se pierde. Durante su búsqueda, Reina se enfrenta a imágenes tétricas sobre todo cuando va a un basurero y encuentra una jauría de perros hambrientos peleando a muerte por los restos putrefactos que encuentran. El rechazo ante el ambiente que la protagonista presencia es captado por la cámara en varias escenas en que ella está sentada en el Malecón de espaldas a la ciudad, una imagen recurrente en la literatura y el cine de la época para representar el sentimiento de aislamiento y angustia de la vida cotidiana en la urbe.

El característico silencio y la soledad de la protagonista, sobre todo después que pierde a su perro, en una casa oscurecida por las noches debido a los apagones es de pronto trastocada con la intempestiva llegada de los antiguos dueños de la casa (Carmen y Emilio), una pareja de mediana edad que regresa a La Habana luego de veinte años de ausencia. Al abrir la puerta, ante el insistente llamado de Carmen, la reacción de Reina es como la de quien ve un fantasma que regresa del pasado ya que no puede pronunciar palabra por el asombro. El contraste entre la primera y esta segunda parte de la película es inmediato ya que con la brillante luz que entra en la casa al abrir la puerta se distingue otro cambio en la historia: las proyecciones en blanco y negro que le daban un tono sombrío dan paso a las nuevas imágenes presentadas ahora en tonos llamativos. Asimismo, la voz chillona de Carmen empieza a inundar los espacios de la casa y se sigue escuchando casi en todo momento hasta el final del filme. La inesperada presencia de la pareja explica el aspecto anacrónico de la casa puesto que al salir del país veinte años atrás ésta fue heredada por Reina, su sirvienta, quien decidió conservarla en el mismo estado en que sus antiguos patrones la habían dejado. De esta manera la representación de Reina como una mujer recatada y respetuosa que por años ha conservado la memoria y las posesiones de aquellos a los

que había servido contrasta considerablemente con la caracterización de la pareja y sobre todo de Carmen, ya que como lo ha observado María Cristina Saavedra, “[f]rom her first appearance, Carmen comes off as a caricature of the Miami Cuban who returns to Cuba overflowing with all that materialistic culture has to offer [...]. Through her loud and histrionic behavior, Carmen is presented in such an unappealing light that she is instantly dislikeable” (117-18).

La estereotipada caracterización de Carmen y Emilio coincide con la representación de la ciudad que el filme presenta a partir de su llegada. Desde su primera noche en La Habana, Carmen y Emilio, acompañados siempre por la silenciosa Reina, hacen un recorrido por los sitios comúnmente frecuentados por los turistas como el cabaret Tropicana, el Capitolio y El Floridita entre otros. El carácter estereotípico de La Habana como un lugar de fiesta y exotismo es resaltado por las constantes exclamaciones de Carmen salpicadas de superlativos para referirse a los lugares que visitan. Del Tropicana afirma que no hay otro lugar “más lindo, más vistoso, más elegante” en el mundo; de la Plaza de la Catedral dice que “no hay en el mundo una plaza como esta” y ante la falta de entusiasmo de su esposo, Carmen le advierte que deje de criticar a La Habana porque “La Habana es Patrimonio de la Humanidad”. La confesión de Carmen de que ella nunca visitó los centros turísticos mientras vivió en La Habana y su insistencia en tomarse fotos en cada uno de ellos para causar “envidia” en Miami destaca el carácter artificial de su nostalgia hacia algo que en realidad no había experimentado en el pasado. En este sentido, el filme hace eco al descrédito que la prensa y el gobierno cubanos han hecho de la comunidad cubana en Miami como “participants in and fabricators of an empty nostalgia” (Quiroga xiii). Por tanto, al yuxtaponer imágenes de sitios turísticos y las expresiones laudatorias y exageradas de un personaje hasta cierto punto caricaturesco, la película ofrece no una celebración sino un distanciamiento, una reflexión crítica sobre las representaciones de la urbe basadas en estereotipos y nostalgias regresivas.

Esta preocupación en el filme por denunciar el carácter artificial e infructífero de las visiones nostálgicas de la ciudad se hace evidente en la ceguera voluntaria de Carmen, es decir su resistencia a ver críticamente la realidad que le rodea. En una de las escenas en que la pareja recorre el área del Malecón en taxi, Carmen, en su usual tono celebrativo le dice a su esposo que mire “ese mar, ese cielo” a lo que Emilio le responde “y mira esas casas, esos edificios” refiriéndose al mal estado en que se encuentran; sin embargo, Carmen se molesta y le dice “a mí no me importa, quiero ver La Habana Vieja cayéndose o como sea pero quiero verla”. Asimismo, durante la conversación con una amiga (Rosa), Carmen le confiesa que entendería si la razón por la que Reina no se quiere ir a Miami con ellos fuera que iba a extrañar La Habana (y no por la esperanza de encontrar a su perro). Rosa a su vez reacciona con asombro: “¿Extrañar qué Carmen?, ¿tú has visto cómo está La Habana? Si parece que le ha caído encima una bomba atómica”. Carmen inmediatamente desdeña la valoración de su amiga diciendo “La Habana es La Habana, Rosa”. Por lo tanto, cada vez que los otros personajes cuestionan o ponen en evidencia los impulsos irreflexivos de Carmen, ésta les da salida sin que logren empañar su obsesión por tener una experiencia placentera de la que pueda dar cuenta a su regreso a Miami. Esta actitud de Carmen de mantener una máscara de entusiasmo y felicidad se mantiene hasta el final de la película cuando la pareja se dispone a abandonar la ciudad y, molesta ante la negativa de Reina de irse con ellos, Carmen le dice a Rosa: “Dile [a Reina] que me fui muerta de la risa”. Luego que Carmen y Emilio se alejan en taxi para dirigirse al aeropuerto, se observa una escena reminiscente de la mañana en que se inicia la película con la mirada de Reina enfocada en la imagen de la casa en que todo se ha mantenido intacto durante veinte años. Sin embargo, algo ha cambiado pues la soledad de Reina se hace más palpable ahora sin la presencia de Rey mientras que la atmósfera vuelve a adquirir un tono gris que augura un futuro incierto para la protagonista y su ciudad.

La temática de la vuelta del pasado en la figura de un cubano residente en el extranjero que retorna como turista a La Habana después de años de ausencia es abordada también por Ronaldo Menéndez en su cuento “Una ciudad, un pájaro, una guagua...”.⁵ En este relato, sin embargo, se establece un diálogo entre la actitud interesada y mercantil de los habaneros que se enfrentan a la dura realidad del período especial y la visión nostálgica y hasta cierto punto melancólica del cubano que regresa para recuperar y llevarse consigo ciertas imágenes de la que fuera su ciudad antes de emigrar al extranjero. A diferencia de la caracterización de Carmen en *Reina y Rey* como un personaje ruidoso, exagerado y parlanchín, el cubano emigrado en el cuento de Menéndez (Humberto Travieso), es un personaje melancólico y de apariencia opaca, casi espectral quien no ha logrado superarse a la pérdida de su antigua ciudad y de lo que ésta representaba para él. En su primer día en La Habana, Travieso se reúne con Eloísa, una amiga de la infancia y es en su casa, “un solar deshecho en el barrio de Jesús María” (54) que éste conoce al narrador-protagonista (de nombre desconocido) quien es yerno de Eloísa. Luego de una breve conversación, el narrador, un escritor recién graduado en Historia de Arte, se convierte en guía e intermediario de Travieso quien está interesado en comprar obras del pintor Tomás Sánchez. A partir de esta sencilla trama se desarrolla una historia compleja que devela una visión de La Habana como una ciudad en plena decadencia y de sus habitantes como seres desposeídos y cínicos cuyo interés principal es tratar de sacar alguna ganancia monetaria explotando el aspecto ruinoso de la ciudad y los impulsos nostálgicos del cubano devenido en turista. A diferencia del estoicismo y el carácter inmutable de Reina en la película, en el cuento pronto se hace visible que estos valores han sido reemplazados en general por una actitud mercantilista y cínica. Ante la confesión de Travieso de su interés por “reconocer su Habana, descubrirla como un arqueólogo detrás del derrumbe y el churre” (48), la reacción del narrador es descrita en términos comerciales: “Estaba muy claro: tenía que venderle La Habana: ciudad emblemática y añorada, con sus barrios sus olores, sus peligros y tentaciones, sus encantos y desencantos. Su gente. O

sea, todas las ciudades que hay en una, y que el artista paciente en el sanatorio de la ciudad real siempre está dispuesto a vender a bajo precio, sin otra alternativa” (50-1). De esta afirmación se desprenden los ejes principales alrededor de los cuales gira la narración: la representación de La Habana como una ciudad en venta, el papel del intelectual en este proceso mercantil y el cinismo con que se capitaliza con la nostalgia de los cubanos emigrados interesados en rescatar imágenes de la ciudad que alguna vez fue su hogar.

Aunque la historia se sitúa en 1994, el mismo año en que se desarrolla la trama de *Reina y Rey*, el enfoque en el cuento no es tanto la escasez material o de alimentos sino en el aspecto físico de la ciudad y el carácter cínico de sus habitantes. En este sentido, el semblante pálido, enfermizo y fantasmal de Travieso, cuyo afán por “hacer literatura” sobre la ciudad enerva a su guía e intermediario interesado únicamente en las transacciones monetarias, es a menudo comparado con el de La Habana en el presente de la narración. En su insistencia por “redescubrir” su ciudad, Travieso, acompañado por el narrador o por algún pintor que intenta venderle sus cuadros, hace un recorrido por los sitios turísticos por excelencia (al igual que lo hacen Carmen y Emilio en *Reina y Rey*) pero también por calles y portales anónimos. Es así como gradualmente se va dilucidando no una Habana luminosa y sonora como la que Tropicana ofrece sino como un espacio oscuro y enfermizo en la visión de Travieso. Para el narrador las observaciones de Travieso son incomprensibles y exasperantes: “Era insoportable, me desesperaba con aquellos parlamentos en que parecía escucharse a sí mismo asumiendo aspecto de desolación, como un contagio de aquella enfermedad gris que se filtraba por todos los callejones de la ciudad” (48-9). Asimismo, con respecto a la oscuridad de La Habana, Travieso comenta que es “como una mancha que lo penetra a uno” (44). El distanciamiento del narrador de la mirada melancólica del visitante delata el contraste entre la visión de quien experimenta la ciudad a través del filtro de la nostalgia por la Cuba prerrevolucionaria y el habitante sumergido en los avatares diarios de la urbe. Por consiguiente, al comentario un tanto filosófico de Travieso

sobre la oscuridad de la ciudad, el narrador responde que “para nosotros esa mancha es tan cotidiana como inevitable” (44).

En su intento por sacar el mayor provecho monetario del visitante melancólico, Julián, un pintor amigo del narrador, lleva a Travieso a las áreas marginales de la ciudad en donde este último aprovecha para tomar varias fotos para llevar consigo de regreso a los Estados Unidos. Uno de los sitios a los que lo lleva incluye la vivienda misma de Julián la cual es descrita como un “cuchitril” miserable, un “solar vertical *postmodern*” (63) en el que “[e]l comprador admira las obras de Julián y al mismo tiempo contempla extasiado la miseria que pulula en derredor como si se tratara de la sala auténtica de una Bienal del Tercer Mundo” (63) según le explica el narrador a Travieso. Por medio de este recurso en que “la periferia simula ser la periferia para venderse” (63), el pintor logra vender sus cuadros apelando a la lástima y la generosidad del comprador en potencia. Este fenómeno del usufructo con la marginalidad y las ruinas de la ciudad ha sido comentado por Álvarez-Tabío Albo quien, ante la visión que se le presenta en una feria de artesanías, describe cómo “un arquitecto se afana en recrear las ruinas, convirtiéndolas en objetos decorativos, como muchos otros profesionales, no sólo arquitectos, que se han dedicado a ‘vender’ la estetización de la decadencia” (“Arqueologías de La Habana” 173). Es de esta manera que el intelectual cubano es representado en “Una ciudad, un pájaro, una guagua...” como un personaje dispuesto a comercializar con el arte y con su ciudad, pero a la vez, como lo señala Elena Adell en su lectura del cuento, “el texto advierte sobre las posibles transformaciones que acechan a Cuba tras el contacto con la globalización” (58). Por tanto, a través de este cuento Menéndez hace una crítica no sólo del papel de la nostalgia en las (re)construcciones de la ciudad sino también de la manera en qué los habaneros y en especial los artistas e intelectuales participan en el proceso de crear imágenes comercializables de la misma.

La ironía de que Travieso sólo logra ver la ciudad a través de su nostalgia es acrecentada por un hecho que se anuncia durante la narración pero que no se confirma sino hasta mediados

de texto: Travieso casi no puede ver. Por lo tanto, la miopía metafórica de Carmen en *Reyna y Rey* es un hecho literal en el cuento de Menéndez, aunque ésta adquiere también un valor metafórico en el contexto de la narración. Luego de varias menciones sobre la “mirada de espectro” (45) y la “falsedad insistente” (43) de la visión de Travieso, el narrador nos informa que éste “tiene la vista enferma” (51). Ante la insistencia de Travieso de saber cómo luce la bahía, el narrador recurre una vez más a la ironía diciéndole que si no podía verla por lo menos podía respirarla, aunque luego reconoce el doble filo de su afirmación: “De inmediato caí en que mi respuesta, que hacía burlas de una bahía maloliente y de un cegato romántico, tenía un reverso que era un iceberg blanco flotando en aquellas aguas turbias” (53). Travieso no desdeña del todo la observación de su guía, pero logra darle una salida acorde con su temperamento diciendo que se lleva “enterrado en los pulmones el vaho del puerto” (54). Esta noción de llevarse la ciudad consigo es más tarde reiterada por Travieso, el cual le comenta al narrador “me llevo mi Habana en la obra de los jóvenes..., la de Julián no me interesa mucho porque es muy deprimente, prefiero la evocación del pasado con lo que tuvo de gloria, y algo del presente que no tenga cinismo” (64). Con esta frase se denota en el texto la conciencia del personaje de que La Habana por él construida es una visión personal, una selección consciente que tiene que ver más con los aspectos que él quiere conservar en su memoria que con la imagen que los otros se esfuerzan por venderle.

En un vuelco inesperado al final de la historia, aunque hasta cierto punto prefigurado por las constantes alusiones a la apariencia y el estado de ánimo enfermizo del turista, el narrador comenta cómo tres semanas después de su salida de La Habana, Travieso muere de SIDA en los Estados Unidos. Ante la revelación de que este último había estado en Cuba para despedirse de su ciudad, la actitud cínica con la que había reaccionado a los parlamentos de Travieso sobre La Habana se transforman en contemplación meditativa, como si la visión melancólica de Travieso hubiera suplantado a la antigua mirada irónica del narrador. Así, en un gesto más propio del

habitante enamorado de su ciudad que de un intelectual desilusionado y cínico, el narrador hace un recorrido por algunos de los sitios antes visitados por Travieso sin prisa y con aire meditabundo, como tratando de apreciarlos a través de la mirada del visitante nostálgico. Esta contemplación reflexiva del narrador de cara a la ciudad puede ser leída como un tono alentador sobre la posibilidad de redención, es decir que el intelectual vuelva a interesarse más por la sensibilidad artística y por (re)descubrir su ciudad que por la ganancia monetaria que la comercialización de la misma pueda brindarle. En cierta forma, esta interpretación tiene resonancia con la actitud final de la protagonista de *Reina y Rey* quien prefiere quedarse en La Habana con sus carencias, su soledad y sus recuerdos antes que dejarse llevar por el brillo de las promesas de un futuro mejor en el extranjero.

Si bien las obras filmica y narrativa hasta aquí analizadas denotan cierta participación en lo que Iván de la Nuez ha descrito como una “insufrible fascinación por el mundo prerrevolucionario que perdura o renace bajo el régimen cubano” (18) y que en estas producciones cobra cuerpo sobre todo en la figura del cubano emigrado que regresa a Cuba en calidad de turista, en *La neblina del ayer* de Leonardo Padura esta atracción por el pasado es evocada por un personaje que nunca ha salido de La Habana: el ex detective policiaco Mario Conde. De hecho es en esta novela, más que en el cuento de Menéndez o en *Reina y Rey* que se hace evidente esta fascinación por La Habana de los cincuenta, la de Batista y Meyer Lansky, de las estrellas de cine y los clubes nocturnos. En este sentido la novela ha sido interpretada en breves reseñas y en uno de los escasos estudios críticos que se han publicado como una nostálgica recuperación del pasado que denota “una melancólica añoranza por no haber podido vivir el legendario mundo chispeante del pasado” (Cusato).⁶ Sin embargo, más que un mero recuento melancólico, esta obra, a través del uso de distintos medios que representan el proceso de recordar, como el testimonio y la escritura epistolar, pluraliza las versiones del pasado de la ciudad contribuyendo así a su revalorización crítica como una época en la que predominan la

violencia, la corrupción y la ausencia de valores morales situando este enfoque en zonas típicamente consideradas como “respetables” como El Vedado y Miramar. Pero no es sólo la ciudad del pasado la que interesa en esta obra ya que La Habana prerrevolucionaria se encuentra con la del presente de la enunciación, es decir la de principios del siglo XXI vista principalmente a través de zonas marginales como el viejo Barrio Chino y las ciudadelas de Atarés y Jesús María. Es a partir de esta yuxtaposición espacio-temporal que la novela ofrece una reflexión sobre la convergencia de dos épocas en la historia de la ciudad aparentemente irreconciliables. Con *La neblina del ayer* Padura continúa su serie comenzada con una tetralogía publicada durante los noventa y en las cuales la acción se desarrolla a partir de un crimen que debe ser resuelto por el ahora ex-policía Conde.⁷ En esta novela, sin embargo, el misterio comienza mucho antes del asesinato, el cual es sólo un eslabón más en la sucesión de enigmas y obsesiones desatadas por el descubrimiento de una lujosa biblioteca conservada intacta por más de cuarenta años en una casona de antiguo abolengo en la zona de El Vedado. Es así cómo la vuelta al pasado prerrevolucionario que la novela evoca a través de la búsqueda de respuestas sobre Violeta del Río, una cantante de boleros desaparecida en 1960, se convierte en un viaje por la memoria de la vida cabaretera de La Habana de los cincuenta.

Inmersa en la complicada y cambiante cotidianidad de La Habana en el 2003, la trama de *La neblina del ayer* comienza con el descubrimiento de Mario Conde, un antiguo policía que se dedica ahora a la compraventa de libros usados, de una extensa biblioteca que perteneciera a Alcides Montes de Oca, descendiente de una de las familias más distinguidas de La Habana republicana. Dicha biblioteca está a cargo de Amalia y Dionisio Ferrero, los cuales viven con su madre Nemesia Moré, en la que fuera la mansión de Alcides antes que éste saliera del país a raíz del triunfo de la revolución castrista. Ante la necesidad de procurarse dinero para satisfacer sus necesidades más básicas, los hermanos Ferrero permiten que Conde revise los tomos con la intención de venderle aquellos que puedan interesarle. Deslumbrado ante tal hallazgo, Conde se

dedica a la labor de revisar los libros y, en medio de un libro de cocina, encuentra un recorte de la revista *Vanidades* de 1960 con la foto de Violeta del Río, una cantante que anuncia su temprano retiro del mundo de la farándula. Intrigado por la imagen de la bolerista, Conde se obsesiona por descubrir su paradero desatando así una búsqueda de datos y personajes de la época que develan historias pasionales y conflictivas. La búsqueda se complica cuando Dionisio es asesinado en la biblioteca convirtiendo a Conde y a su socio Yoyi en los principales sospechosos. Ante la necesidad de demostrar su inocencia, Conde se dedica a tratar de resolver el crimen adentrándose para esto en barrios miserables donde las drogas y la prostitución están a la orden del día. Al final Conde descubre que fue Amalia quien asesinó a su propio hermano y ésta confiesa que lo mató para evitar que la denunciara a la policía por la muerte de Violeta del Río. En varias cartas comprometedoras que la madre escribiera años atrás y que son descubiertas primero por Dionisio y luego por Conde, se narra cómo ésta era no sólo secretaria sino también amante de Alcides y que había pasado años esperando a que él enviudara para que pudiera casarse con ella. Amalia, conocedora del secreto de su madre y de que ella y Dionisio eran hijos de Alcides, había envenenado a la cantante para evitar que su padre, el cual se había enamorado de Violeta, se casara con ella.

La imagen en el recorte de periódico de Violeta del Río invade el texto como un espectro acechante y la casi enfermiza obsesión de Conde por saber los detalles de su desaparición es el pretexto por medio del cual se van reconstruyendo en la novela fragmentos de la vida de la farándula en La Habana de los cincuenta. Esta reconstrucción se lleva a cabo inicialmente por medio de entrevistas a personajes de esa época (o conocedores de la misma) como el musicólogo Rafael Giró, la también cantante de boleros Katy Barqué, Rogelito el timbalero, la rumbera Flor de Loto y el periodista Silvano Quintero. A través de las descripciones de dichos personajes se va trazando la imagen de una ciudad vibrante pero también llena de contradicciones. Giró, por ejemplo, describe el ambiente musical principalmente en las zonas del Prado, Marianao y La

Rampa en términos superlativos: “La Habana era una locura: yo creo que era la ciudad con más vida de todo el mundo. ¡Qué carajo París ni Nueva York! Demasiado frío... ¡Vida nocturna la de aquí! Verdad que había putas, había drogas y había mafia, pero la gente se divertía y la noche empezaba a las seis de la tarde y no se acababa nunca” (87-8). Esta imagen adquirida por medio de lecturas del musicólogo es más tarde confirmada por los otros personajes que sí fueron testigos y que alguna vez formaron parte del mundo descrito. Rogelito, uno de los más viejos, traza la trayectoria de la ciudad desde los veinte hasta los cincuenta:

Desde los años veinte La Habana era la ciudad de la música, de la gozadera a cualquier hora, del trago en todas las esquinas [...]. Después, los treinta y los cuarenta fueron el tiempo de los salones de baile, los clubes sociales y los primeros cabarets grandes con casino de juego, Tropicana, el Sans Souci, el Montmartre, el Nacional, el Parisián, [...]. Pero en los cincuenta aquello se multiplicó por diez, porque se abrieron más hoteles, todos con cabarets, y empezaron a ponerse de moda los night-clubes, había no sé cuántos en El Vedado, en Miramar, en Marianao, [...]. (111)

Irónicamente, la fama y el éxito que los personajes como Rogelito, Barqué y Elsa Contreras (alias la Flor de Loto) tuvieron en el pasado contrastan con una realidad desconcertante en el presente ya que todos se encuentran en un estado físico lastimoso y, con excepción de Barqué, viven en sitios igualmente deplorables.

Esta paradoja se hace aún más obvia por el hecho de que la mayoría de los pasajes en que el ambiente de la ciudad del presente es representado como degradado e irreconocible están estrechamente conectados con estos personajes. A excepción del *penthouse* de Barqué el cual es descrito como “bien iluminado” (136), los barrios y viviendas de los otros personajes son lugares sucios, malolientes y a tal grado opresivos que el Conde llega a exclamar “¿Qué coño es esto? ¿El infierno?” (142). Los personajes mismos son descritos en términos poco amables. De

Rogelito se dice que es un anciano que parece que está a punto de convertirse en polvo, un “pichón prematuro, con dientes de caballo y orejas de elefante” (110), mientras que Elsa Contreras es señalada como “un adefesio” (254); aún Barqué con sus cirugías, sus cremas y maquillajes es referida como “una caricatura cantante de sí misma, una especie de espectáculo circense” (135) mientras que su penthouse es descrito como “una especie de museo del *kitsch* bolerístico” (136). En base a estas descripciones se deduce que *La neblina del ayer* no es tan sólo una recuperación sentimental al estilo de la cinta *Buena Vista Social Club* (1999) por ejemplo, con sus “geriatric resurrections and tropical nostalgias” (486), por usar las palabras de Ana María Dopico. A través de los contrastes entre el pasado de estos personajes y su presente degradado, la novela establece paralelismos entre el mundo idealizado de los cincuenta y la realidad apremiante del presente y propicia una reflexión crítica y una revalorización de las nociones preconcebidas o estereotipadas sobre los mismos.

La desmitificación del pasado de La Habana de los cincuenta, esa ciudad descrita por Conde como “rutilante y pervertida, un planeta lejano, conocido de oídas, escuchado en discos olvidados, descubierto en infinitas lecturas, y que en sus evocaciones siempre se le aparecía poblado de [...] luces, clubes, cabarets [y] melodías” (203) se lleva a cabo en otro plano cuando éste, impulsado por el deseo de acercarse a ese mundo tan glorificado, se dirige hacia las zonas de los antiguos cabarets y night clubs. Al llegar a estos lugares, Conde experimenta no una satisfacción a sus anhelos nostálgicos sino una sensación de extrañamiento y una total desilusión ante el panorama que se presenta ante sus ojos. En su transitar por esas calles Conde descubre que lo que queda de la antigua ciudad son tan sólo restos físicos de escenarios ya sea clausurados, quemados o simplemente inaccesibles puesto que son sólo asequibles a turistas o a aquellos que pueden pagar en dólares la entrada a los centros nocturnos que han sido restaurados y han vuelto a abrir sus puertas. De manera similar a cómo se presenta la experiencia turística de Carmen en *Reina y Rey*, Conde descubre en este ambiente sólo “una alegría ostentosa,

prefabricada” (205). Su desilusión al descubrir la otra cara de una época en la que no había vivido pero que tanto le había fascinado se hace aún más obvia frente a la contemplación del Parísien, en el que alguna vez había cantado Violeta del Río:

Ante la puerta del cabaret, reservado para el placer tropical de efimeros huéspedes extranjeros, acompañados por sus complacientes novias tarifadas y de producción nacional, Conde sintió, por primera vez en sus casi cuarenta y ocho años de vida, que trashumaba por una ciudad desconocida, que no le pertenecía y lo empujaba, excluyéndolo. Aquel cabaret no era suyo, nada en la atmosfera visible lo hacía llamativo o añorado. (204)

Por tanto, la ironía que se desprende de la descripción de los clientes del cabaret y el rechazo que Conde siente por ese ambiente extranjerizante y hostil establece la distancia necesaria para meditar sobre lo ficticio de este ambiente y del melancólico impulso que lo había llevado hasta ahí.

La sensación de ansiedad que experimenta Conde ante la situación cambiante de su ciudad hace eco al desasosiego expresado por Nemesia, la antigua amante de Montes de Oca, en sus cartas, las cuales se insertan a lo largo de la narración, por los cambios radicales que se dan en la Habana después de 1959. Debido a que están escritas usando la primera persona en el tiempo presente, las cartas introducen en la narración un doble tiempo de la enunciación, lo que permite establecer paralelismos y crear una polifonía de voces que se entrecruzan y dialogan entre sí. A pesar de que en las primeras cartas se percibe una idealización de la época republicana ya que delinean la decepción de la antigua aristocracia ante la pérdida de un mundo familiar y relativamente feliz, poco a poco la desilusión se apodera de la autora al develar que ese mundo estaba cimentado en mentiras y traiciones. De manera similar a cómo los testimonios de Rogelito, Barqué y Quintero, entre otros, revelan una Habana rutilante pero también un ambiente corrompido en el que reinan la prostitución y las acciones delictivas, las cartas de Nemesia

asocian a la antigua aristocracia con un mundo asediado por la mafia, la corrupción, la prepotencia y la criminalidad. En este sentido, la imagen que la novela provee hace eco a la manera en que Schwartz, en su estudio sobre el turismo en Cuba, describe la doble cara de la época de los cincuenta: “the scripted scene of glamour, romance, and rumba gives way to the more hapzard backstage drama, where the action centers on intrigue, political chicanery, real estate schemes, murder, abduction, mobsters, and rebellion” (xii). Por tanto, al igual que Alcides Montes de Oca, cuyo rostro de señor respetable esconde una personalidad corrupta y vengativa, la imagen alegre y glamorosa de La Habana prerrevolucionaria oculta una historia que invita a la reflexión crítica más que a nostalgias y melancolías vespertinas.

El mundo corrupto del pasado que se delinea en la narración tiene más de un vínculo con el presente de la enunciación. Por una parte la red de intrigas, de violencia y prepotencia asociada con Alcides Montes de Oca y la vida bullanguera de la ciudad tiene repercusiones para los personajes como Quintero, por ejemplo, a quien enamorarse de Violeta le costó un balazo que le dejó una mano tullida y el fracaso de su carrera como periodista, lo cual provocó que terminara en el estado vergonzoso en que se encuentra en el presente. Más importante aún, la decisión de Alcides de convertir a Violeta en su amante y sus planes de abandonar el país con ella y con sus hijos legítimos desata una serie de eventos como el envenenamiento de Violeta por Amalia, la locura de Nemesia y, cuarenta y tres años más tarde, la muerte de Dionisio a manos de Amalia y el encarcelamiento de ésta mientras que su madre está al borde de la muerte por el descuido y maltrato de la hija. Por otra parte, la vinculación del presente con el pasado prerrevolucionario se observa también en la manera en que las descripciones del ambiente de la mafia, las drogas, la prostitución y las acciones delictivas en general adquieren rasgos similares en los planos temporales referidos. El ambiente degradado y corrupto del presente es asociado en general con Yoyi, un joven de veinticinco años que es amigo y socio de Conde en el negocio de la compraventa de libros usados. Yoyi es configurado en la novela como representante de las

nuevas generaciones que no se identifican con el pasado revolucionario y cuyo único fin en la vida es conseguir dinero y posesiones materiales de cualquier manera (lo cual hace eco también al cinismo y el impulso mercantilista que se observa en los personajes del cuento de Menéndez). Para Yoyi, la vida en la ciudad es como una selva: “Desde que sales del cascarón estás rodeado de buitres, gente empeñada en joderte, sacarte dinero, tumbarte la jeva, en denunciarte y verte escachao para ellos ganar puntos y subir un poco...” (86). Conde, quien es veinte años mayor que Yoyi, escucha con cierta incredulidad la perspectiva de su amigo, sin embargo sus dudas desaparecen cuando, en compañía de éste último como guía y compinche, se adentra en zonas cada vez más sórdidas y peligrosas durante su búsqueda de información sobre Violeta del Río. Las experiencias de Conde en estos barrios, en los que es incluso atacado y casi pierde la vida, le dan la sensación de que la ciudad se ha convertido en un espacio ajeno y hostil.

Ante la problematización de la visión nostálgica de La Habana prerrevolucionaria y el rechazo de un presente cada vez más incierto y “en descomposición” (88), *La neblina del ayer* apunta a la dificultad de encontrar alternativas viables para el futuro de la urbe. Un elemento clave para abordar las posibles opciones fuera de este binarismo es la caracterización de Conde como un hombre que, aún con sus defectos y manías, se mantiene fiel a sus principios éticos. Con respecto a la honestidad de Conde y su rechazo del mundo de las drogas y la prostitución, lo cual demuestra su empeño en no dejarse corromper por el ambiente que le rodea, Yoyi constantemente comenta que él y sus amigos son unos “marcianos”. De esta manera se establece una diferenciación en el modo de ser y de pensar de los jóvenes que no se identifican con el proyecto revolucionario y la generación de Conde que se formó bajo su sombra. De hecho, a través de las conversaciones de Conde con sus amigos más íntimos se desprende una sensación de nostalgia por los años iniciales del período revolucionario, pero también una fuerte desilusión por los problemas del presente. En este sentido, la importancia que Conde le da a la amistad y a los valores y experiencias compartidas hace eco a la definición de Boym de la cultura como

proveedora de un contexto para las relaciones cimentadas en la contigüidad: “Perhaps what is most missed during historical cataclysms and exile is not the past and the homeland exactly, but rather this potential space for cultural experience that one has shared with one’s friends and compatriots that is based neither on nation nor religion but on elective affinities” (53). Así, más que celebrar la remembranza de idealismos quiméricos, *La neblina del ayer* propone abandonar el lenguaje utópico y enfocarse en la realidad cotidiana del presente. Una vez que se da cuenta del daño que las obsesiones por un pasado idealizado pueden causar, como el tiempo y las ilusiones perdidas por su padre y tantos otros que como él se habían enamorado platónicamente de la cantante de boleros, Conde rompe el disco que contenía la voz de Violeta del Río, eliminando con este acto la fascinación que lo llevó a obsesionarse por un pasado que creía glorioso pero que, al final, “apenas había conseguido levantar un lodo pútrido, debajo del cual solo había más podredumbre y ponzoña” (352-53). Al darle un rostro humano a los dramas y conflictos de un pasado que suele ser idealizado, la novela logra despojarlo de su carácter mítico invitando así a pensar críticamente y a verlo por lo que es, una (re)construcción que responde a los deseos y las exigencias del presente.

La insistencia de Conde de mantener sus principios aún cuando sus ilusiones de juventud hayan desaparecido y sus sueños ya no sean los mismos se asemeja a la persistencia y la voluntad de vivir con dignidad visibles en los protagonistas de la película *Suite Habana* (2003) de Fernando Pérez. A diferencia de las otras producciones culturales analizadas en este capítulo, *Suite Habana* no participa de la visión melancólica por el pasado de la ciudad, la cual es cuestionada o ironizada en dichas obras. Dado que en la mayoría de las producciones filmicas y los textos abordados en éste y el capítulo anterior se observa una incertidumbre hacia la situación presente y el futuro de la ciudad y sus habitantes, sugiero que *Suite Habana* ofrece si no una respuesta, por lo menos una alternativa a las predominantes caracterizaciones de la ciudad como ente corrupto y degradado o como un “parque temático para apaciguar aburrimientos o pasiones

lejanas” como lo ha señalado de la Nuez (27). En *Suite Habana* se disuelve este binarismo y se sugiere una vuelta al ciudadano común, sin los fantasmas del pasado republicano y sin las fantasías turísticas o los rasgos tremendistas.

La ausencia de diálogos y el escaso uso del lenguaje hablado en general es una de las características definitorias de *Suite Habana* y esto ha propiciado una diversidad de interpretaciones de la misma. Por una parte, hay quienes tienden a interpretarla como una celebración al estoicismo de los cubanos, a la manera en que llevan a cabo sus labores cotidianas y a su capacidad para sobreponerse a las situaciones difíciles y trabajar en pos de sus sueños.⁸ La otra tendencia es a enfocarse en la pobreza material y las carencias de los personajes o en las limitaciones impuestas por el ambiente que les rodea para emitir un comentario sobre los deseos irrealizables de los protagonistas o lo que en algunos casos se interpreta como una representación del fracaso de los ideales del proyecto socialista.⁹ A pesar de las diferencias, un aspecto que la mayoría de los críticos y comentaristas comparten es la lectura del proyecto de *Suite Habana* como un acercamiento íntimo a la capital cubana y sus habitantes, una mirada que evita los lugares comunes en las representaciones típicas de la ciudad. Tomando como base esta premisa de que la película ofrece una visión íntima y emotiva, que nos acerca a la realidad cotidiana de la urbe, sugiero que esta sensación de intimidad es a su vez evocada y trastocada a lo largo del filme. A través de distintas estrategias como el uso de montajes visuales y sonoros, el acercamiento en primer plano a objetos domésticos y la casi ausencia del lenguaje hablado se llama atención hacia el proceso mismo de la construcción de imágenes, lo cual lleva a un cuestionamiento sobre la supuesta transparencia de la imagen en sí. Asimismo, el uso de estas estrategias funciona para develar el carácter ambiguo y complejo de la vida diaria en la ciudad y nos invita a pensar críticamente sobre las construcciones mediatizadas y nuestras propias nociones preconcebidas sobre la misma.

Para llevar a cabo esta particular aproximación al espacio urbano, *Suite Habana* nos presenta un día en la vida de un grupo de habaneros a los cuales seguimos en su rutina desde el amanecer hasta que anochece.¹⁰ A lo largo de la película se yuxtaponen imágenes de la ciudad y de los personajes realizando sus labores cotidianas como desayunar, ir al trabajo o a la escuela, comer, bañarse y prepararse para sus actividades vespertinas con una banda sonora de melodías y ruidos que componen la sinfonía del espacio urbano. De entre los personajes se destacan Francisquito, un niño de diez años con Síndrome de Down, su padre (Francisco) un arquitecto que se dedica a la construcción por cuenta propia, su abuela (Norma) una profesora de arte retirada y su abuelo (Waldo) un profesor de marxismo retirado; Heriberto, un hombre divorciado que trabaja en las vías del tren y que toca el saxofón en su iglesia; Juan Carlos, un médico que también actúa como payaso en fiestas infantiles y su hermano Jorge Luis, quien viaja a los Estados Unidos para reunirse con una cubanoamericana de la cual se enamoró; Amanda, una mujer de 79 años que vende cucuruchos de maní para sobrevivir y Ernesto, un joven que trabaja en la reparación de su casa y que es bailarín de ballet; Julio, un zapatero que le gusta salir a bailar vistiendo sus mejores trajes e Iván, un joven que trabaja en la lavandería de un hospital y que actúa como transformista en un club nocturno. El final de la jornada señala también el término de la historia y, en una especie de epílogo, aparece la imagen de cada uno de los protagonistas junto con un breve texto que explica su ocupación, su relación con otros personajes y sus sueños (en el caso de Amanda se lee que ella “ya no tiene sueños”).

El afán en la película por alejarse de las visiones exotizadas u homogeneizantes de la ciudad se hace aparente tanto por el enfoque en la rutina de los habaneros comunes como por la limitada presencia de sitios iconográficos del espacio urbano.¹¹ En ese sentido es significativo que, desde el inicio, *Suite Habana* enfoque nuestra atención primero en el faro del Morro e inmediatamente después en la estatua de John Lennon. Tanto el Morro como el parque donde está ubicada la efigie de Lennon y el Malecón, el cual vemos más tarde en el filme, suelen ser

paradas obligatorias en el itinerario de los turistas, sin embargo, en la película los visitantes extranjeros quedan virtualmente fuera del escenario y la cámara se enfoca en las actividades de los habaneros como, por ejemplo, los vigilantes que toman turnos para custodiar la estatua de día y de noche, independientemente de si llueve o no; hay incluso una toma en que uno de los custodios, sentado e inmóvil bajo la lluvia se asemeja a una estatua. Cabe señalar que la identidad de los custodios se mantiene anónima ya que ninguno es identificado por nombre y sólo los vemos momentáneamente cuando hacen cambio de turno. Esta anonimidad resalta el tono enigmático que este acto aparentemente rutinario adquiere así como por la presencia de una estatua de John Lennon en un parque habanero a principios del siglo XXI. Aunque resulta fácil leer en este fenómeno el simbolismo de La Habana como una ciudad que “aprendió a soñar, y a luchar por sus sueños”, como lo hace notar Enrique Ubieta Gómez, no deja de haber cierta ironía en el hecho de que la estatua tenga que ser custodiada para evitar que alguien le robe los lentes. Más aún, su recurrente aparición a lo largo del filme acentúa la ironía de la importancia que adquiere la imagen de un cantante extranjero cuya música hasta hace algunas décadas era considerada como “diversionista, impropia para los oídos de un joven revolucionario” (96) según es descrita por un personaje en *La neblina del ayer*.

En este sentido, la yuxtaposición de imágenes que invitan a la reflexión crítica y que esbozan al espacio citadino como una esfera donde se dan cita diversas narrativas es un elemento que *Suite Habana* tiene en común con *Reina y Rey*, “Una ciudad, un pájaro, una guagua...” y *La neblina del ayer*. Sin embargo, a diferencia de estas producciones en las que el pasado es evocado explícitamente a través de los personajes o de ciertas figuras y metáforas, en *Suite Habana* son escasas las referencias directas a la memoria o el pasado. Esto se debe en gran parte al mínimo uso de diálogos o del lenguaje hablado en general, pero también a la limitada presencia de claves visuales explícitas que estimulen el recuerdo o la añoranza. La escasez de referentes históricos o memorables en *Suite Habana* es un componente primordial para el

proyecto de la película en su búsqueda de imágenes y representaciones alejadas de los lugares comunes, distintas de las visiones recurrentes y hasta cierto punto exotizantes de la urbe y sus habitantes. Esto no quiere decir, sin embargo, que no haya en la cinta sutiles o inevitables alusiones al pasado, sólo que en general éstas funcionan para marcar o destacar precisamente la ausencia de aquello que evocan. Aún en los momentos en que se escuchan composiciones de autores como Sindo Garay y Gonzalo Roig, éstas están usualmente asociadas a imágenes de la rutina diaria de la vida en la ciudad. Una excepción se da cuando Natividad, la protagonista de mayor edad, mira en la televisión la interpretación de Silvio Rodríguez de “Mariposas”, una melodía que habla del pasado y los recuerdos fugaces. En esta toma se yuxtapone la música con una sucesión de imágenes de los personajes, especialmente los más viejos, comiendo calladamente y, en el caso de Amanda y su esposo, hay un acercamiento a una foto en la pared del día de su boda en la que aparecen jóvenes y sonrientes, por lo que se establece un contraste entre lo que, por lo menos en apariencias, fueron tiempos felices con la decrepitud y el cansancio que sus rostros muestran en el presente. Por lo tanto, aún en los pocos ejemplos en que se evoca brevemente el pasado, éste remite a momentos íntimos en la vida de los personajes y a una posible nostalgia por los años inmediatos al triunfo de la Revolución y no al glamoroso pasado republicano. De igual manera, en una de las breves referencias directas a las muestras colectivas del fervor patriótico la cámara se enfoca en los rostros impassibles y faltos de emotividad primero de Waldo y luego de Natividad viendo en la televisión a una multitud de gente que ondea banderitas cubanas repitiendo consignas casi inaudibles. Las imágenes pronto se confunden con actividades como la separación de arroz y de frijoles que realizan otros miembros de la familia, descontextualizando así el evento que pasa a ser otro aspecto más de la rutina diaria. Estas yuxtaposiciones de las precarias vidas de los ancianos de postura incommovible y la repetida prolongación de la imagen de los manifestantes en la televisión sugieren una posible lectura de desilusión por los ideales fallidos del pasado.

Sin embargo, más que en fracasos *Suite Habana* se enfoca en las esperanzas y aspiraciones de los personajes que, después de dedicarse a sus labores del día se disponen a la realización de actividades más placenteras. La transformación que va sufriendo la ciudad con el paso de las horas es compartida por sus habitantes como es el caso de Juan Carlos quien, luego de su trabajo como médico en una empresa y de despedir a su hermano en el aeropuerto, se dirige a una fiesta infantil de cumpleaños para actuar como payaso. Es así como momentáneamente su rostro de tristeza por la partida del hermano es transformado en la careta feliz del payaso que hace trucos de magia para divertir a los niños. De manera similar, Ernesto e Iván dejan sus ocupaciones del día y maquillan sus rostros para su *performance* como bailarín de ballet y transformista, respectivamente. El énfasis que la película pone en el proceso de transformación de los personajes, por medio de las tomas en primer plano de éstos frente al espejo ya sea afeitándose o maquillándose para sus representaciones apunta hacia el artificio de la construcción y al aspecto performativo de la identidad. Este efecto es intensificado por la manera en que la película juega con nuestras expectativas y suposiciones puesto que al inicio sólo sabemos el nombre y la edad de los protagonistas y poco a poco se van develando detalles de sus vidas, lo que en algunos casos lleva a revelaciones un tanto inesperadas. Más importante aún es el hecho de que, a pesar del acercamiento a la vida íntima de los personajes, al final queda la sensación de que sólo hemos visto una parte de su caracterización y de que quedan muchas incógnitas sin contestar; este efecto se debe quizá en parte al hecho de que se trata de personas reales y no de actores representando un papel ficticio. Lo mismo puede decirse de la representación de la ciudad que la cinta propone ya que aunque muestra distintos sitios y aspectos de la capital cubana, hay muchos otros que quedan fuera y estas ausencias motivan un debate sobre la imagen de la ciudad que se intenta (re)construir.

El acercamiento a la ciudad y a la intimidad cultural que sus habitantes comparten tiene entonces una doble función. Por una parte, este tipo de aproximación permite develar aspectos

que normalmente pasan desapercibidos o no tienen lugar en las representaciones turísticas o estereotipadas de la urbe a la vez que demuestra cómo los deseos, aspiraciones y aflicciones de los personajes son universales. Como lo sugiere uno de los protagonistas en la novela *Los palacios distantes* (2002) del escritor cubano Abilio Estévez, “la gente tiene los mismos deseos, iguales sueños, las mismas esperanzas, idénticas necesidades [...], cambian las formas, las modas, las riquezas, lo demás, lo que no se ve, es idéntico, [...] hambres, congojas, soledades, decepciones, las batallas son las mismas” (23). Por otra parte, este acercamiento es condicionado por el hecho de que los personajes no conversan, no hablan, obligándonos así a prestar atención a sus gestos y posturas y recordándonos a cada momento de que no los conocemos, de que sólo somos distantes observadores y no participantes en el *performance* de sus vidas. En el caso de Juan Carlos, por ejemplo, luego de su actuación como payaso lo vemos contemplándose detenidamente en el espejo mientras se quita el maquillaje sin que podamos saber con exactitud si sus gestos denotan tristeza, serenidad, frustración u otro sentimiento. Hay incluso varios momentos en que la cámara nos sitúa fuera del espacio íntimo de los protagonistas como cuando vemos a Ernesto pasar de una habitación a otra a través de las ventanas abiertas o cuando Amanda, antes de acostarse cierra la puerta y ya no se nos permite hurgar en la intimidad de su vivienda. El mutismo de los personajes en esta película es reminiscente de la caracterización de la protagonista en *Reina y Rey* de la cual llegamos a saber muy poco y, cómo se comprueba al final, ni siquiera sus antiguos patrones conocen a ciencia cierta sus datos personales ni mucho menos detalles de su vida privada.

De *Suite Habana* se ha comentado que el único que sonrío y que es feliz es Francisquito ya que su discapacidad mental no le permite ejercer una racionalidad plena y darse cuenta de que su voz en Cuba, como la de los demás, no cuenta (Patterson); sin embargo, considero que esta interpretación es válida sólo si se lee el silencio de los personajes como un símbolo de la represión gubernamental. Por mi parte creo que la opción de limitar el lenguaje hablado en la

película tiene varias funciones, siendo una de éstas entablar un diálogo crítico con las posiciones mantenidas sobre los cubanos como un pueblo que no sabe pensar por sí mismo. Haciendo referencia al nivel de educación de la población cubana y su conocimiento sobre lo que ocurre en el mundo, John Beverley comenta que “[t]his is not [...] a population that lacks the wherewithal to think for itself. Yet the dominant assumption is that because of repression, Cubans in Cuba cannot think for themselves [...]” (2). Por su parte, Iván de la Nuez ha señalado que agradece el silencio de *Suite Habana* ya que es “[u]n silencio que emana de adentro, como diciéndonos que, ante la cantidad de voces externas que les atiborran con sus sonidos, una de las pocas salidas interiores que les queda a los habitantes de la isla es la del silencio [...]” (68). De esta manera, sugiero que más que subrayar la falta de opciones de los cubanos, la película intenta delinear las complejidades y ambigüedades que caracterizan a la ciudad y la vida de sus habitantes resaltando así la dificultad de llegar a una representación adecuada de la realidad a la que se enfrentan.

Asimismo, el recurso del silencio funciona también para contrarrestar las nociones preconcebidas de los cubanos como gente bullanguera que lleva siempre la sonrisa en los labios o de la estereotípica representación del cubano que “maraca en mano, siempre aparece dispuesto a lo que sea por ganarse unos dólares” como lo ha descrito de la Nuez (19). El estado contemplativo de los personajes en los momentos íntimos de reflexión en sus viviendas o incluso cuando realizan sus labores ha sido interpretado por varios comentaristas (sobre todo fuera de Cuba) como indicativo de una desilusión, frustración o mera resignación ante la escasez material y las circunstancias difíciles que les rodean.¹² Sin negar la validez de esta interpretación, mi argumento coincide más bien con lo propuesto por Daniel Díaz Torres, quien ve en los momentos de reflexión solitaria de los personajes una confrontación consigo mismo necesaria para mantener un equilibrio entre la vida pública y la privada:

Entonces, lejos de inquietar, ha de agradecerse esta sensación de melancolía e incluso de sosegada tristeza que emana del filme, nunca de matices nihilistas o

desesperanzadores, pero sí apelativa a la introspección, a mirar más detenida y sensiblemente en nosotros mismos y en nuestro entorno, para que percibamos mejor el fulgor en el corriente decursar de las existencias de quienes nos rodean.

Esta observación es reminiscente de la propuesta de la novela *Silencios* (1999) de Karla Suárez, comentada en el capítulo previo, en que la protagonista se aísla para evitar los ruidos de la calle y así llegar a un mejor conocimiento de sí misma. Sin embargo, no todo es silencio y reflexión en el filme ya que hay algunas escenas en que la vida bulliciosa de la calle se hace visible con la yuxtaposición de una variedad de sonidos, voces anónimas e imágenes que mezclan el trabajo, el coqueteo y el choteo callejero. Pero incluso en los momentos en que se observa a multitudes reunidas para divertirse en un partido de beisbol y en un baile o para hacer oración en una iglesia, éstos son desfamiliarizados por el uso del montaje que une a las tres imágenes distintas bajo la voz del “Amén” cantado por el coro de la iglesia. Por tanto, opuestamente a lo que sucede en *El sitio*, novela que analizo en el primer capítulo y en la cual la Ciudad de México aparece fantasmagórica y silenciosa, en *Suite Habana* son sus habitantes los que son silenciados para que la ciudad “hable” a través de sonidos e imágenes y así hacer visibles aspectos de la vida en la ciudad que normalmente pasan desapercibidos.

A diferencia de la composición de rap de El Aldeano que propone develar una Habana “secreta” en la que reina la miseria, la corrupción y una cultura de sobrevivencia en la que “el cubano por divisa pisa al propio cubano”, *Suite Habana* delinea una ciudad también desconocida al turista común pero en la que sus habitantes trabajan, luchan por sus sueños y tratan de vivir con dignidad aún en medio de la pobreza.¹³ A su manera, cada una de las producciones aquí examinadas intenta desestabilizar las nociones preconcebidas que abundan sobre la ciudad y en las que a menudo es reducida a estereotipos que borran la complejidad de su historia y de las circunstancias del presente. Mientras que en *Reina y Rey* y “Una ciudad, un pájaro, una guagua...”, obras que se centran en los años más difíciles del período especial, se observa una

preocupación por contrastar las percepciones de los habaneros y el contexto común de dificultades que comparten frente a las visiones nostálgicas o estereotipadas de quienes regresan luego de una larga ausencia, *La neblina del ayer* y *Suite Habana* despliegan un interés por alejarse de las visiones estereotípicas y, en su lugar, develar las complejidades y la variedad del tejido urbano contemporáneo. El énfasis en la dignidad y el esfuerzo del ciudadano común en estas dos últimas producciones sugiere cómo en la situación cambiante e incierta de La Habana de vuelta de siglo, los habaneros intentan encontrar el lado piadoso de la ciudad y de aferrarse a una serie de valores que consideran esenciales para imaginar alternativas para el presente y el futuro.

En general, ya sea desmitificando un pasado idealizado o enfocándose en el presente cotidiano de sus habitantes, estas obras narrativas y filmicas develan tensiones y ambigüedades que refieren tanto a las complejidades inherentes a la vida en la ciudad como a la dificultad de plasmarla apropiadamente. Mientras que en *Suite Habana* no hay violencia ni conflictos aparentes y se nos muestra tanto el bullicio de la calle como el espacio de la casa, ese sitio “donde las pupilas cobran calma” (*Un seguidor de Montaigne mira La Habana* 42) en las palabras de Antonio José Ponte, en *Reina y Rey*, “Una ciudad, un pájaro, una guagua...” y *La neblina del ayer* coexisten ambientes tanto de recogimiento como de hostilidad y rechazo. En suma, lo que estas producciones develan es que La Habana no es tan sólo una reconstrucción nostálgica del pasado ni un simple escenario de rumba, mar y sexo sino un espacio multivalente, abierto a nuevas interpretaciones y resignificaciones; un lugar de memoria pero también de silencios y olvido. Asimismo, no obstante que en la mayoría de las producciones analizadas se insinúa el retorno del pasado, su invocación no implica sólo la celebración de nostalgias regresivas sino que son una invitación a pensar en posibles alternativas para no repetir los errores de tiempos pasados. Mientras que en *Reina y Rey* y “Una ciudad, un pájaro, una guagua...” se percibe una ansiedad e incertidumbre ante el futuro de la urbe y sus habitantes, *La neblina del*

ayer y *Suite Habana* sugieren una transición, es decir la sensación de que aún en medio de las carencias y los problemas que enfrentan los habaneros es todavía posible actuar con dignidad y pensar en opciones para un mejor futuro.

Notas:

¹ El llamado a la reflexión crítica ante las seducciones de la nostalgia es evocado tanto en la noción de “nostalgia reflexiva” esbozada por Svetlana Boym como por la propuesta de Linda Hutcheon de que ironizar la nostalgia es una manera de ponerla en perspectiva y reconocer sus riesgos, aún en el mismo acto de invocarla. Ambas teóricas sugieren que la nostalgia reflexiva puede ser irónica y que la añoranza no está necesariamente opuesta al discernimiento crítico.

² La temática de la coexistencia de múltiples temporalidades en la producción cubana contemporánea ha generado un extenso corpus crítico que incluye obras como el notable estudio *Cuban Palimpsests* de José Quiroga, el libro *Fantasia roja* de Iván de la Nuez y el artículo “Picturing Havana: History, Vision, and the Scramble for Cuba” de Ana María Dopico, por mencionar algunos ejemplos. Dado que estos estudios sientan las bases para el tipo de análisis que propongo en este capítulo, mi propósito es ampliar la conversación crítica que éstos han suscitado con respecto a las distintas imágenes y representaciones de La Habana de los noventa. Ya que la mayoría de estas obras ponen un énfasis en el papel de la mirada extranjera en las construcciones de la ciudad (y de la isla en general), la contribución principal de mi estudio reside en mi enfoque en la manera en que las producciones seleccionadas revelan una mirada tanto íntima como crítica o reflexiva de los cubanos sobre sí mismos así como de la vida cotidiana en la ciudad.

³ Aquí retomo la noción de Ben Highmore sobre lo cotidiano no como algo evidente sino como una entidad compleja y ambivalente. Según Highmore, “[t]he everyday offers itself as a problem, a contradiction, a paradox: both ordinary and extraordinary, self-evident and opaque, known and unknown, obvious and enigmatic” (16).

⁴ Julio García Espinosa es un prolífico director y teórico de cine quien es considerado como uno de los promotores del Nuevo Cine Latinoamericano. Su larga trayectoria como

director incluye cintas producidas desde mediados de los cincuenta hasta finales de los noventa. En cuanto a *Reina y Rey*, ésta ha sido escuetamente comentada en breves reseñas y en el estudio crítico de María Cristina Saavedra quien aborda el tema de la emigración y el papel del exiliado en la configuración del nacionalismo cubano tanto en esta película como en *Miel para Oshún* (2001) dirigida por Humberto Solás.

⁵ En el único estudio crítico publicado sobre este cuento, Elena Adell compara las representaciones del intelectual cubano en la obra de los autores Ronaldo Menéndez, Ricardo Arrieta y la agrupación de escritores y artistas conocida como El Establo. La obra narrativa de Menéndez consta de varios libros de cuentos siendo uno de estos *El derecho al pataleo de los ahorcados* (1997) que incluye el relato aquí analizado. Menéndez también ha publicado cuatro novelas y sus narraciones han aparecido en numerosas antologías en diferentes países.

⁶ A mi conocimiento sólo existen dos estudios críticos publicados sobre esta novela, el que cito aquí de Doménico Antonio Cusato titulado “*La neblina del ayer* de Leonardo Padura Fuentes: las dos caras de un disco de boleros” y otro de Jonathan Dettman titulado “Utopía y heterotopía en *La neblina del ayer* de Leonardo Padura” en el que se analiza la relación ambigua del protagonista con el tiempo y el espacio cubanos contemporáneos.

⁷ En la tetralogía policial de Padura *Las cuatro estaciones* que incluye las novelas *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997) y *Paisaje de otoño* (1998) el protagonista Mario Conde trabaja para el Estado como detective en la Central de policía. En *La neblina del ayer*, su nuevo rol como trabajador independiente permite delinear diferencias entre las configuraciones de la ciudad y sus habitantes en los años iniciales del período especial y la época más tardía.

⁸ Algunos ejemplos de esta tendencia son las reseñas publicadas por Salvador Salazar Navarro, Daniel Díaz Torres, Rolando Pérez Betancourt, Ernesto Pérez Castillo y Enrique Ubieta Gómez.

⁹ Ver, por ejemplo, los artículos de Enrique Patterson, Dara E. Goldman y Ana Serra. Otros estudios que se centran en temas más variados son el de Laura Redruello que analiza las diferencias genéricas y en especial la marginación del protagonismo de la mujer en la película y el de Elliott Young, quien define la cinta como representante de una nueva estética surgida durante el período especial que se enfoca en los asuntos cotidianos y que permite más posibilidades para la crítica social.

¹⁰ Es importante notar que los personajes en esta película no son actores sino ciudadanos comunes y corrientes y que ningún ambiente está recreado. Debido a la combinación de elementos reales y el uso de técnicas cinematográficas formales, este filme ha sido a menudo catalogado como una obra que oscila entre el documental y la ficción.

¹¹ Esta estrategia es similar a la manera en que la cinta *Amores perros*, la cual analizo en el primer capítulo, evita mostrar imágenes emblemáticas de la Ciudad de México para invitarnos a ver la ciudad desde una lente distinta, como si la viéramos por primera vez.

¹² En su libro coeditado con Michael J. Lazzara, Vicky Unruh examina la manera en que *Suite Habana* (junto con otras producciones culturales) reconfigura críticamente ciertos valores y discursos revolucionarios, en especial la dicotomía entre el trabajo físico y el intelectual. Con respecto a la fijación minuciosa en las labores y los movimientos de los protagonistas, Unruh sugiere que este efecto crea la sensación de que los personajes están meditando profundamente, lo cual asocia el trabajo físico con la reflexión a la vez que incita la curiosidad de los espectadores y su interés por descubrir en qué están pensando.

¹³ A partir de la década de los noventa, el rap se constituyó en Cuba como una esfera cultural alternativa que aborda distintas problemáticas como la discriminación racial y la corrupción y que, como género, presenta una imagen de La Habana distinta de la que ofrecen otros medios de representación. El papel del rap como un importante movimiento socio-cultural durante el período especial ha sido ampliamente comentado por estudiosos como Sujatha Fernandes y Roberto Zurbano.

Conclusión

Más allá del derrumbe y la fragmentación

En 2010 se celebró en México el Bicentenario de la Independencia Nacional y los primeros cien años de la Revolución Mexicana. Para conmemorar estas fechas, el presidente Felipe Calderón designó al 2010 como el “año de la patria” y durante este período se llevó a cabo una serie de eventos culturales y festividades en toda la República. Dada su importancia como la capital del país, la Ciudad de México fue la sede de una gran parte de las celebraciones que incluyeron desde desfiles y exhibiciones artístico-culturales hasta un festival olímpico, la inauguración de un nuevo parque (el Parque Bicentenario) y la creación de una “Biblioteca Digital del Bicentenario”. Además de recordar el inicio de los movimientos de independencia y de la revolución, dichas actividades tuvieron el propósito de fortalecer el orgullo por la patria y, según se describe en la página electrónica de la Comisión Organizadora, “revivir los valores e ideales que le dieron sustento a nuestra nación. Contribuir a darle un sentido de contemporaneidad a nuestra historia y actualizar su significado”. Este esfuerzo por la revalorización del pasado histórico y el llamado a la unidad nacional se dieron en medio de un ambiente festivo pero cauteloso debido al aumento reciente en los actos delictivos cometidos por el crimen organizado.¹ De hecho, para evitar que la violencia opacara la celebración de la Independencia el 16 de septiembre, a la cual asistieron alrededor de un millón de personas, el Zócalo de la capital fue resguardado por miles de policías y se tomaron altas medidas de seguridad.

El diálogo surgido a partir de la diversidad de eventos culturales y la intensidad con que se vivieron las festividades del 2010 en la capital mexicana apuntan, por una parte, al logro del gobierno de promover un sentimiento de orgullo nacional y a un grado de optimismo por la capacidad de organización y unión de los ciudadanos para trabajar por una meta en común. Por

otra parte, en tales discusiones (promulgadas en los distintos medios de comunicación) se percibe también la sensación de que todavía queda mucho por hacer para resolver los problemas que aquejan a la ciudad y al país en general. Más aún, la controversia a partir del alto costo monetario de las celebraciones y el debate sobre la cuestión de si es apropiado celebrar en un momento en que México enfrenta serios problemas de violencia, pobreza y desigualdad develan las grietas en la supuesta unidad que el discurso nacionalista evoca. La amplia colaboración de artistas e intelectuales tanto en estas discusiones como en la organización de exposiciones, veladas literarias, documentales, convocatorias artísticas y otros eventos para celebrar el Bicentenario pone en evidencia el (doble) papel que éstos tienen en la manutención de las estructuras del poder oficial (como lo ha sugerido Ángel Rama) y, a la vez, como promotores de una conciencia crítica sobre las injusticias y exclusiones que subyacen detrás de las mismas. Similarmente, las producciones culturales analizadas en este estudio participan en la construcción de imágenes urbanas comunes y, al mismo tiempo, llevan a cabo una labor de cuestionamiento o revisión de las mismas. Teniendo como enfoque lo cotidiano ya sea en la Ciudad de México o en La Habana, estas obras literarias y fílmicas develan una visión a la vez íntima y multifacética de ambas ciudades y sus habitantes. Más que un mero recuento del pasado o la simple confirmación de nociones recurrentes sobre las urbes en cuestión, estas obras ofrecen una gama de percepciones y representaciones que revelan la complejidad del tejido urbano y de las diferentes facetas que lo componen.

Más allá de las diferencias en cuanto a su tamaño, población, sistemas políticos, infraestructura y otros datos o estadísticas proporcionados por distintas disciplinas, La Habana y la Ciudad de México finiseculares comparten ciertas inquietudes, ansiedades e incertidumbres las cuales cobran forma y sentido en las expresiones culturales de la época. Como esta tesis lo demuestra, el discurso revolucionario tiene todavía hoy día una fuerte presencia en el imaginario

colectivo y en la vida diaria de ambos países y sus capitales. A pesar del enfoque en el campo y lo rural en general durante las primeras décadas posteriores a las revoluciones tanto de México como de Cuba, la producción artística y cultural de los noventa despliega un carácter predominantemente urbano. Así, en el paisaje citadino se dramatiza una serie de situaciones humanas y conflictivas resultantes de la interacción del individuo con el espacio que habita. A su vez, la representación de estas interacciones en los artefactos culturales modifica la manera en que el espacio es vivido e imaginado. En las producciones analizadas, los protagonistas en general se proyectan como sujetos desubicados o desconectados de una realidad impregnada de desilusiones y desencanto por el fracaso de los ideales que sustentaban los proyectos sociales del pasado. Ante este contexto, los personajes emprenden una búsqueda de opciones que les permitan superar la situación presente a la vez que intentan (re)definir su identidad y negociar su posición en las sociedades a las que pertenecen. Más que atender a los llamados gubernamentales que apelan a la unidad basada en principios nacionalistas, la mayoría de estas obras abogan por una solidaridad basada en la intimidad cultural, es decir, el conocimiento, las complicidades y los lazos resultantes de experiencias afectivas compartidas.

Esta, sin embargo, no es una labor sencilla dado el ambiente conflictivo en que se desarrolla una gran parte de las historias exploradas. La prevalencia del tema de la violencia en las aproximaciones a la ciudad ya sea en los medios informativos o desde distintas fuentes de representación es indicativa de una situación apremiante que amerita ser dilucidada. Aunque dicha temática se hace presente en la mayoría de los textos y las películas examinadas, ésta ocupa un lugar central en obras como *El sitio* y *Amores perros* que tratan sobre la Ciudad de México y *Cien botellas en una pared* en el caso de La Habana. A pesar de las diferencias que atañen al contexto en que fueron escritas, *El sitio* y *Cien botellas en una pared* ofrecen una historia un tanto similar puesto que ambas refieren la experiencia de un grupo de personas

obligadas a convivir ya sea en un edificio de apartamentos sitiado o en un abotagado solar respectivamente. El encierro o la convivencia forzada convierten a los personajes de estas novelas en seres irracionales ya que con frecuencia recurren a la violencia para satisfacer sus necesidades o deseos. Sin embargo, mientras que en *El sitio* se esboza, a través de diálogos y reflexiones de los personajes, una situación de crisis debido a los numerosos actos delictivos como robos y otras violaciones en las calles de la ciudad, en *Cien botellas en una pared* la violencia en general es de tipo doméstica o entre conocidos, aunque sí se señala un aumento en la delincuencia y el endurecimiento de los habaneros especialmente a partir del la crisis socioeconómica del período especial. Por tanto, el acercamiento a la vida íntima de los personajes, junto con el hecho de que la gran mayoría de ellos terminan cometiendo algún tipo de delito o violación, sugiere un interés por mostrar cómo todos son cómplices directa o indirectamente del ambiente de crisis que se perfila en estas narraciones.

La caracterización de los protagonistas como víctimas y perpetradores a la vez permite reflexionar sobre los orígenes de la violencia y perturbar este tipo de binarismos que a menudo conducen a la inanición o a un temor excesivo o irracional. Mientras que este elemento está presente tanto en *El sitio* y *Cien botellas en una pared* como en la cinta *Amores perros*, ésta última se distingue por su intensa y hasta cierto punto perturbadora representación de la participación de lo que podría considerarse como el “ciudadano común” en la violencia urbana. Entrelazando tres historias distintas pero conectadas por un accidente automovilístico, esta película establece una conexión entre personajes provenientes de distintas clases socioeconómicas involucrados en diversos actos delictivos para mostrar una sociedad corrupta y sin escrúpulos. El resultado, sin embargo, no es una simple glorificación de la violencia puesto que ninguno de los personajes logra satisfacer sus deseos o ambiciones y al final la mayoría tiene que enfrentar las consecuencias de sus acciones. Por tanto, más que señalar una clara división

entre “buenos” y “malos” en este drama urbano se subvierte este binarismo y se muestra el rostro tanto violento como abatido de los personajes y su ciudad, la cual se percibe como un espacio claustrofóbico y sin salidas viables.

La sensación de encierro y de desesperanza frente a un entorno urbano que se percibe como hostil y en proceso de descomposición es un hilo conductor que une a la mayoría de las producciones examinadas. Sin la misma intensidad en cuanto al tratamiento de la violencia, en obras como “Corazón de Skitalietz” y *Silencios* se observa un proceso de extrañamiento y deterioro tanto en el paisaje citadino como en las relaciones entre los habitantes. Sin embargo, al tener que enfrentar la difícil situación que les rodea, los protagonistas no se dejan vencer del todo y utilizan el aislamiento, el silencio, la solidaridad con el otro o la escritura creativa como formas de resistencia, lo cual les da un cierto grado de agencia y libertad. Esta representación de la literatura como un medio de resistencia, a la vez liberador y creador de nuevas realidades es un elemento primordial que *Silencios* comparte con *Cien botellas en una pared* y *Los deseos y su sombra*. En estas novelas las protagonistas enfrentan situaciones de pérdida, de rechazo o incertidumbre y las tres recurren a la escritura para ordenar sus pensamientos y sentimientos, para dar un testimonio de sus vivencias y para intentar dar coherencia a la realidad que les rodea. A su vez, esta actividad literaria las convierte en agentes de su propia historia y en testigos que ofrecen una particular mirada sobre la experiencia femenina en el espacio urbano. Mientras que *Silencios* y *Cien botellas en una pared* narran a través de sus protagonistas la transición de una Habana bohemia y placentera en los setenta y los ochenta a una ciudad fragmentada y en crisis a partir de los noventa, en *Los deseos y su sombra* hay una vuelta al pasado de la Ciudad de México en la que se destacan eventos importantes en la vida de la urbe y se pone de relieve la desigualdad y las iniquidades que se esconden detrás de los procesos modernizadores.

A diferencia de las conmemoraciones gubernamentales que suelen enaltecer el pasado histórico y los “próceres de la patria” y que invocan una unidad basada en ideales y aspiraciones en común, en *Los deseos y su sombra* se cuestiona este pasado y se hace una revisión de los mitos que lo sustentan. A partir de esta estrategia revisionista *Los deseos y su sombra* logra dar voz y visibilidad a aquellos que normalmente quedan al margen de la historia o que el “progreso” y la modernidad han rendido invisibles. Esta preocupación por llamar la atención hacia los grupos marginados y su cuestionamiento de la historia oficial distingue a esta novela de obras como *Y retiemble en su centro la tierra* y “La Barranca del Muerto” ya que, aunque todas abordan el tema del pasado urbano, éstas dos últimas expresan más bien un lamento por los cambios en la ciudad y por el deterioro de los edificios históricos respectivamente; la preocupación principal en estas obras es entonces por las estructuras físicas de la ciudad, más que por el tejido social que la compone. Mientras que la memoria funciona en “La Barranca del Muerto” para resaltar el sentido de pérdida del hablante poético y para ahondar en el significado original del nombre de la avenida referida, en *Y retiemble y sus centros la tierra* se recupera la historia de algunos de los edificios del Centro Histórico. Esta remembranza no es del todo luctuosa, sin embargo, ya que la seriedad con que el protagonista aborda el tema es a menudo combinada con una vena irónica por medio de la cual se hace una desmitificación de símbolos patrios y religiosos. Así, aunque ambas obras contienen un tono grave y de rechazo por el presente industrializado o por el deterioro físico de los edificios históricos, en *Y retiemble sus centros la tierra* se denota un sentimiento de cariño por la ciudad y su historia. Este apego a la metrópoli a pesar de sus problemas es también observable en *Los deseos y su sombra* cuando la protagonista al final encuentra en el espacio urbano un refugio y la oportunidad de encontrarse a sí misma.

Esta ambivalencia en cuanto a los sentimientos que la ciudad evoca en sus habitantes es una característica observable en las representaciones tanto de la Ciudad de México como de La Habana. En relación a esta última, la referencia al pasado en general está marcada por una disyuntiva entre la celebración nostálgica de tiempos o épocas consideradas como gloriosas o más placenteras y un cuestionamiento sobre la validez o utilidad de tales remembranzas. En la película *Reina y Rey* y la narración corta “Una ciudad, un pájaro, una guagua...” se acentúa un contraste entre las añoranzas y perspectivas de cubanos emigrados que regresan a La Habana como turistas y la visión de los habitantes quienes se enfrentan a las carencias y la difícil situación del período especial. A la vez que las visiones turísticas de la urbe son interrogadas, esta estrategia funciona, sobre todo en el cuento corto, para resaltar cómo los recuerdos nostálgicos y afectivos del emigrado pueden contribuir a la revalorización de una ciudad desdeñada por sus habitantes quienes sólo buscan beneficiarse monetariamente de su aspecto ruinoso y de la nostalgia que los restos de su pasado evocan. En *Reina y Rey* la contraposición entre la mirada íntima de quienes la viven día a día y las visiones turísticas o estereotípicas de la ciudad funciona para resaltar el carácter artificial e improductivo de estas últimas. La futilidad de la idealización del pasado es también un elemento primordial en *La neblina del ayer*, la cual lleva a cabo una labor de desmitificación de la época prerrevolucionaria poniendo de relieve lo que ésta tuvo de corrupta y violenta. A través de esta estrategia, la novela advierte sobre los riesgos de privilegiar el pasado a la vez que traza similitudes entre los conflictos del ayer y los del presente. Más allá de subrayar problemas actuales, esta obra, al igual que la mayoría de las aquí analizadas, devela una visión tanto acusatoria como afectiva de la ciudad y sus habitantes.

Ya sea desde la incertidumbre del presente o en su exploración del pasado para la comprensión de la situación actual, los textos y películas que conforman el corpus de esta indagación ofrecen un mosaico de representaciones sobre el espacio urbano y la manera en que

éste es imaginado y experimentado por sus habitantes. Si bien en algunas de ellas se confirma la visión de la ciudad como un lugar de encierro, violento y enajenante, éstas invitan a la reflexión sobre las posibles causas y sobre el papel que el ciudadano común juega dentro de esta dinámica. Fuera de este aspecto violento, la ciudad es también un inmenso repositorio de museos, monumentos, parques y otros sitios conmemorativos que la convierten en un lugar de memoria por excelencia. Sin embargo, la memoria histórica u oficial registrada en estos recintos no es la única que conforma el tejido urbano ya que existen otras memorias individuales y afectivas que se dan cita en este espacio. Como lo hace notar Emma Álvarez-Tabío Albo, “[l]a ciudad tiene sus barrios y sus épocas, los distintos espacios y tiempos que se han ido superponiendo a lo largo de los siglos. Cada uno con una iluminación especial que les suministra la memoria de sus moradores” (“La ciudad en el aire” 85). Es precisamente esta “cartografía sentimental” de la ciudad, en las palabras de Álvarez-Tabío Albo, que los textos y películas delinean, definiéndola así como un espacio propicio para la expresión creativa y la (re)invención de identidades. En este sentido, un elemento importante que diferencia la representación de la identidad de los personajes cubanos es su relación con el proyecto revolucionario. Mientras que los que crecieron a la par de éste suelen denotar tanto una nostalgia por los primeros años de la revolución como una desilusión por el fracaso de los ideales y promesas no cumplidas, los personajes más jóvenes se caracterizan no sólo por su desconocimiento de la historia sino por un talante cínico y mercantilista. En el caso de México, no se observa una nostalgia por los años revolucionarios en sí sino una reflexión sobre el legado de la revolución y el papel que éste juega en la sociedad contemporánea. Por tanto, las reminiscencias nostálgicas tienen que ver más con el pasado histórico de la ciudad, lo cual lleva a un rechazo por el deterioro del paisaje urbano en el presente, como se observa en *Y retiemble en sus centros la tierra* o con vivencias afectivas de la

infancia y juventud tal como se perfila en ésta y en la gran mayoría de las que abordan el pasado urbano.

En el ámbito sociocultural más amplio, La Habana se distingue, no sólo de la Ciudad de México sino de otras ciudades latinoamericanas, por la importancia que las visiones e impresiones extranjeras tienen en su representación y en la vida diaria en general. La compleja historia de la Isla como destino turístico y su particular relación con los Estados Unidos y, en el pasado, con la Unión Soviética son aspectos que han marcado directa o indirectamente la manera en que ésta es percibida y experimentada. A su vez, esta situación ha provocado lo que Álvarez-Tabío Albo ha descrito como “dos movimientos de la mirada contemporánea sobre La Habana, desde el interior y desde el exterior, [los cuales] se manifiestan, por un lado en esa nostalgia casi obsesiva de la ciudad que padece la cultura cubana de fin de siglo, y por otro, en la curiosidad casi morbosa que provoca la destrucción de la ciudad en la mirada extranjera” (*Invención de La Habana* 16). Por tanto, dos temas que han quedado fuera del enfoque de esta disertación pero que ameritan ser explorados son la representación de La Habana en las manifestaciones literario-culturales producidas tanto por autores extranjeros como por autores cubanos que viven en el exterior y el papel que el legado soviético juega en las representaciones de la ciudad. En el aspecto comparativo, tanto México como Cuba han experimentado cambios importantes recientes como la batalla que el presidente mexicano Felipe Calderón ha declarado (desde el 2006) en contra del narcotráfico (un evento sin precedentes en la historia del país) y, en el caso cubano, una progresiva apertura al comercio internacional que está modificando tanto la apariencia física como el tejido social urbano. Por consiguiente, sería interesante indagar cómo estos y otros cambios han afectado la vida en la ciudad y la manera en que las producciones culturales han registrado y transmitido estos fenómenos.

En su discusión sobre la influencia soviética en la vida sociocultural de La Habana, el historiador y ensayista cubano Rafael Rojas ha observado que “[l]as intervenciones del Estado en el espacio público de la ciudad, a través de monumentos, plazas, parques, avenidas, anuncios y altoparlantes, que movilizan políticamente a la ciudadanía, son más visibles que las de la comunidad” (21). Y, a pesar de su reconocimiento de que la ciudadanía experimenta con distintas formas de apropiación del espacio urbano, al referirse a “esa Habana múltiple y caótica de inicios del siglo XXI” Rojas comenta que “el texto de la ciudad sigue siendo escrito, fundamentalmente, por el poder, y la ciudadanía lee y asimila o resiste lo que lee desde el ámbito privado” (21). Si bien esta afirmación es en parte acertada, las obras analizadas (y esta disertación) demuestran no sólo las distintas maneras en que el entorno urbano es apropiado por sus habitantes sino también la participación de éstos en la escritura y construcción de este espacio. Al centrar su atención en lo cotidiano y en las experiencias afectivas de los ciudadanos, estos textos culturales transmiten una visión íntima y matizada de la vida en la ciudad, como, por ejemplo, la que *Suite Habana* nos ofrece. Asimismo, en su exploración de los sitios que contienen la memoria oficial de la ciudad, más que celebrarlas estas obras llevan a cabo una labor de cuestionamiento y revisión de la misma. Frente al control Estatal que Rojas menciona, los personajes como Escorpión, Veranda, Conde, Soledad, Zeta y la protagonista de *Silencios* oponen diversos actos de resistencia, los cuales a su vez resaltan el papel de la literatura, y del arte en general, como promotores de una conciencia crítica y como vehículos para propiciar un cambio en la sociedad. Más aún, mi análisis sugiere cómo a través del lenguaje literario y las imágenes visuales de las películas y su capacidad para dar forma a una multiplicidad de sentidos y significados, estas producciones no sólo mediatizan la realidad sino que contribuyen a la creación de la misma. Finalmente, a pesar de las dificultades del presente y lo incierto del futuro, en las expresiones culturales analizadas se vislumbra un sutil dejo de esperanza y se sugiere que,

más allá del derrumbe y la fragmentación, quizá es todavía posible encontrar el lado amable y placentero de la ciudad.

Notas:

¹ Según reportes de la prensa y del gobierno federal, más de 35,000 personas han muerto en actos violentos desde que el presidente Calderón declaró una batalla en contra del crimen organizado en 2006.

Obras citadas

- Adell, Elena. "Representaciones del intelectual en la literatura de los novísimos escritores cubanos: Ronaldo Menéndez, Ricardo Arrieta y la agrupación El Establo". *Chasqui* 39.1 (2010): 45-63.
- Ainsa, Fernando. "Del espacio mítico a la utopía degradada: los signos duales de la ciudad en la narrativa latinoamericana". En *La ciudad y sus historias*. Ed. Saray Córdoba. Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1999.
- Aguayo Quezada, Sergio. *La Charola*. México: Grijalbo, 2001.
- Alonso, Nancy. "Falsos profetas". En *Making a Scene: Cuban Women's Stories*. Ed. Mirta Yáñez. London: Mango Publishing, 2004.
- Althusser, Louis. *Essays on Ideology*. London: Verso, 1984.
- Alva, María de. "Memoria y ciudad: reconstrucción de la identidad a través del viaje y la estructura neobarroca en *Y retiemble en sus centros la tierra* de Gonzalo Celorio". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 10.44 (2004): 5-9.
- Álvarez-Tabío Albo, Emma. *La invención de La Habana*. Barcelona: Editorial Casiopea, 2000.
- . "La ciudad en el aire". En *Cuba y el día después. Doce ensayistas nacidos con la revolución imaginan el futuro*. Ed. Iván de la Nuez, 83-105. Barcelona: Mondadori, 2001.
- . "Arqueologías de La Habana". *Encuentro* 51-52 (2009): 173-79.
- Amores perros*. Dir. Alejandro González Iñárritu. Altavista Films / Zeta Film, 2000.
- Arciniega, Juan. "La sombra de los deseos de Ana Clavel" *La Guirnalda Polar* Enero 2004.
- Aridjis, Homero. *Playa nudista; El último Adán*. Barcelona: Editorial Argos Vergara, 1982.

- Barraza, Cecilia. "Cartografía Cultural del Centro Histórico de la Ciudad de México". 31 de agosto 2006. 22 de mayo 2008 <<http://www.ucsj.edu.mx/docs/antecedentes.pdf>>.
- Becerra, Luzma. "Otra forma de estar en el mundo, o la ciudad subterránea en *Los deseos y su sombra*, de Ana Clavel". *Iztapalapa* 23.52 (2002): 245-59.
- Bersani, Leo. "The Subject of Power". *Diacritics* 7.3 (1977): 2-21.
- Beverley, John, ed. *From Cuba. Boundary 2* 29.3 (2002).
- Buena Vista Social Club*. Dir. Wim Wenders. Road Movies Filmproduktion, 1999.
- Boullosa, Carmen. *Cielos de la tierra*. México, D. F.: Alfaguara, 1997.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Braham, Persephone. *Crimes Against the State, Crimes Against Persons: Detective Fiction in Cuba and Mexico*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2004.
- Briante, Susana. "Hotel de México". *Creative Nonfiction* 1.23 (2004): 107-19.
- Brushwood, John. "Narrating Parapsychology: The Novels of Ignacio Solares". *Chasqui* 18.2 (1989): 12-17.
- Buckwalter-Arias, James. "Reinscribing the Aesthetic: Cuban Narrative and Post Soviet Cultural Politics". *PMLA* 120.2 (March 2005): 362-74.
- Café Tacuba. "El Metro". *Re*, 1994.
- Camps, Martín. "Palimpsesto urbano: *Amor propio y Y retiemble en sus centros la tierra de Gonzalo Celorio*". *Con-Textos* 17.35 (2005): 64-71.
- Casamayor Cisneros, Odette. "¿Cómo vivir las ruinas habaneras de los años noventa? Respuestas disímiles desde la isla en las obras de Abilio Estévez, Pedro Juan Gutiérrez y Ena Lucía Portela". *Caribbean Studies* 32.2 (2004): 63-103.
- Castellanos, Rosario. "Memorial de Tlatelolco". En *Poesía no eres tú: Obra poética 1948-1971*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1972.

- Celorio, Gonzalo. *Y retiemble en sus centros la tierra*. Barcelona: Tusquets, 1999.
- Certeau, Michel de. *Culture in the Plural*. Trad. Tom Conley. Minnesota: U of Minnesota P, 1997.
- . "Walking in the City". *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: U of California P, 1984. 91-110.
- . "Ghosts in the City". *The Practice of Everyday Life*, vol 2. Trad. Timothy J. Tomasik. Ed. Luce Giard. 133-143.
- Clavel, Ana. *Los deseos y su sombra*. México, D. F.: Alfaguara, 1999.
- . "Ana Clavel: la sociedad convierte en invisibles a muchas personas". *La Jornada* 25 de julio 2002. 8 de marzo 2005
<<http://www.jornada.unam.mx/2000/jul00/000725/cul1.htm>>.
- Cluster, Dick y Rafael Hernández. *The History of Havana*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- Cusato, Domenico Antonio. "La neblina del ayer de Leonardo Padura Fuentes: las dos caras de un disco de bolero". *Artifara* 6 (2006). 24 de agosto 2010
<<http://www.artifara.com/rivista6/testi/padura.asp>>.
- Dettman, Jonathan. "Utopía y heterotopía en *La neblina del ayer* de Leonardo Padura". *Confluencia* 23.2 (2008): 84-92.
- Díaz Torres, Daniel. "Redención de la melancolía". *La Jiribilla* 121. 30 de agosto 2003. 14 de Julio 2010
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cuba/jiribilla/D/2003/n121_08/121_02.html>.
- Donald, James. *Imagining the Modern City*. Minnesota: U of Minnesota P, 1999.
- Dopico, Ana. "Picturing Havana: History, Vision, and the Scramble for Cuba." *Nepantla*

3.3 (2002): 451-93.

Dorra, Raúl. "Pacheco se pregunta cómo pasa el tiempo". En *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*. Coords. Hugo J. Verani, Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez. México: Siglo XXI, 2006.

El Aldeano. "Hermosa Habana". Mantenimiento al alma, 2009.

Estévez, Abilio. *Los palacios distantes*. Barcelona: Tusquets Editores, 2002.

Fernandes, Sujatha. *Cuba Represent! Cuban Arts, State Power, and the Making of New Revolutionary Cultures*. London: Duke UP, 2006.

Fernández L'Hoeste, Héctor. *Narrativas de representación urbana: un estudio de expresiones culturales de la modernidad latinoamericana*. New York: Peter Lang Publishing, 1998.

Fibra óptica. Dir. Francisco Athié. Telinor Televisión Fibra Óptica S.A. de C.V., 1998.

Filmer, Paul. "Structures of feeling and socio-cultural formations: the significance of literature and experience to Raymond Williams' sociology of culture." *British Journal of Sociology* 54.2 (2003): 199-219.

Fornet, Jorge. *Los nuevos paradigmas: Prólogo narrativo al siglo XXI*. Habana: Letras Cubanas, 2006.

---. "Jorge Fornet y el camino de los cuestionamientos". Entrevista. *La Jiribilla* 305. 16 de marzo 2007. 9 de septiembre 2010
<http://lajiribilla.cubaweb.cu/2007/n305_03/305_07.html>.

Foster, David William. *Mexico City in Contemporary Mexican Cinema*. Austin: U of Texas P, 2002.

Fresa y chocolate. Dir. Tomás Gutiérrez Alea. ICAIC / IMCINE / Tabasco Films, 1993.

Fuentes, Carlos. *La región más transparente*. México, D.F.: Fondo de Cultura

- Económica, 1958.
- . *Cristóbal nonato*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Gallo, Rubén. "Modernist Ruins: The Case Study of Tlatelolco". Lazzara 107-18.
- García Canclini, Néstor. "Ciudad invisible, ciudad vigilada". *La Jornada Semanal* 18 de mayo 1997. 18 de octubre 2005 <<http://www.jornada.unam.mx/1997/05/18/sem-nestor.html>>.
- García, Sergio, coord. *Organizaciones no gubernamentales. Definición, presencia y perspectivas*. México: Foro de Apoyo Mutuo, 1997.
- Goldman, Dara E. "Urban Desires: Melancholia and Fernando Pérez's Portrayal of Havana". *Bulletin of Hispanic Studies* 85.6 (2008): 867-82.
- Gordon, Avery F. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997.
- Gott, Richard. *Cuba: A New History*. Yale UP, 2004.
- Gruzinski, Serge. *La Ciudad de México: una historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Guerrero, Francisco Javier. *Cultura Nacional y Literatura Urbana*. México, D. F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990.
- Guillermoprieto, Alma. *Looking for History: Dispatches from Latin America*. New York: Pantheon Books, 2001.
- Gutiérrez, Pedro Juan. *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Hart, Stephen M. *A Companion to Latin American Film*. New York: Tamesis, 2004.
- Hasta morir*. Dir. Fernando Sariñana. Vida Films / IMCINE, 2003.
- Hernández-Reguant, Ariana, ed. *Cuba in the Special Period*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

- Herzfeld, Michael. *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*. New York: Routledge, 2005.
- Highmore, Ben. *Everyday Life and Cultural Theory*. London: Routledge, 2002
- Highsmith, Patricia. *Little Tales of Misogyny*. London: Heinemann, 1977.
- Holmes, Amanda. *City Fictions: Language, Body, and Spanish American Urban Space*. Lewisburg: Bucknell UP, 2007.
- Hutcheon, Linda. "Irony, Nostalgia, and the Postmodern". En *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*. Eds. Raymond Vervliet y Annemarie Estor. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford UP, 2003.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Methuen, 1981.
- James, Henry. *The Bostonians*. London: Macmillan and Co., 1886.
- Kandell, Jonathan. *La Capital: The Biography of Mexico City*. New York: Henry Holt and Company, 1988.
- Kapcia, Antoni. *Havana: The Making of a Cuban Culture*. New York: Berg, 2005.
- Lambright, Anne y Elisabeth Guerrero, eds. *Unfolding the City: Women Write the City in Latin America*. Minnesota: U of Minnesota P, 2007.
- Lavery, Jane Elizabeth. "Beyond the shadows of solitude: self, desire, and (dis)embodiment in Ana Clavel's *Los deseos y su sombra*". *The Modern Language Review* 102.4 (2007): 1053(17). *Academic OneFile*. Gale. University of Kansas libraries. 11 de septiembre 2009
<<http://find.galegroup.com/www2.lib.ku.edu:2048/itx/start.do?prodId=AONE>>.
- Lazzara, Michael J. y Vicky Unruh, eds. *Telling Ruins in Latin America*. New York:

- Palgrave Macmillan, 2009.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Trad. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Basil Blackwell, 1991.
- Liggett, Helen y David Perry, eds. *Critical Explorations in Social/Spatial Theory*. Thousand Oaks, California: Sage Publications, 1995.
- Lightfoot, Claudia. *Havana: A Cultural and Literary Companion*. New York: Interlink Publishing Group, 2002.
- Loaeza, Guadalupe, ed. *Terremoto: ausentes / presentes 20 años después*. México, D.F.: Editorial Planeta Mexicana, 2005.
- Lolo*. Dir. Francisco Athié. Centro de Capacitación Cinematográfica / IMCINE / Estudios Churubusco Azteca, 1992.
- Lomnitz, Claudio. "The Depreciation of Life during Mexico City's Transition into 'the Crisis'". En *Wounded Cities: Destruction and Reconstruction in a Globalized World*. Eds. Ida Susser y Jane Schneider. New York: Berg, 2003. 47-69.
- López, Iraida H. "Hogar, ¿dulce hogar?: asedios a casas de La Habana en la novela femenina de hoy". En *A Living Legacy: CCNY Department of Foreign Languages and Literatures Undergraduate Alumni Conference*. Eds. Bettina R. Lerner y Juan Carlos Mercado. New York: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2006.
- . "En torno a la novela negra: poética y política en *Cien botellas en una pared*". *La Habana Elegante* 48. Otoño-invierno de 2010. 31 de enero 2011
<http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2010/Portela_Lopez.html>.
- Loss, Jacqueline. "Amateurs and Professionals in Ena Lucía Portela's Lexicon of Crisis". *Lambright* 251-66.
- Maier, Charles. "A Surfeit of Memory? Reflections on History, Melancholy and Denial".

- History and Memory* 5.2 (1993): 136-52.
- Manzoni, Celina. "Cartografías culturales: de la ciudad mítica a la ciudad puerca".
Ciberletras 9. Julio 2003. 22 de mayo 2008
<<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/manzoni.html>>.
- Mauleón, Héctor de. "Escenas de un mundo incumplido". *El Universal Online/ Confabulario*. 17 de septiembre 2005. 15 de octubre 2005
<<http://estadis.eluniversal.com.mx/graficos/confabulario/17-septiembre05.htm>>.
- Maza, Maximiliano. Reseña de *Amores perros*. *Más de Cien Años de Cine Mexicano*. 6 de febrero 2001. 7 de noviembre 2005
<<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/películas/amoresperros.html>>.
- Menéndez, Ronaldo. *El derecho al pataleo de los ahorcados*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 1997
- Milanovic, Anji. Reseña de *Amores perros*. *La Plume Noire* 1998-2005. 7 de noviembre 2005 <<http://www.plume-noire.com/movies/reviews/amoresperros.html>>.
- Monsiváis, Carlos. *Entrada libre: crónicas de la sociedad que se organiza*. México, D. F.: Ediciones Era, 1987.
- . "La sociedad civil a veinte años del terremoto: 'No sin nosotros'". *La Jornada* 11 de septiembre de 2005. 15 de octubre de 2005 <<http://www.jornada.mx/2005/09/11/mas-Carlos.html>>.
- . "Citizenship and Urban Violence: Nightmares in the Open Air". *Rotker* 240-46.
- . "La izquierda mexicana: lo uno y lo diverso". *Fractal* 5 (1997): 11-28
<<http://www.fractal.com.mx/sumario5.html>>.
- . "No sin nosotros". *Los días del terremoto 1985-2005*. México, D. F.: Ediciones Era, 2005.

- Montemayor, Carlos. *La guerrilla recurrente*. Cd. Juárez, México: UACJ/ Cuadernos Universitarios / Serie Alebrijes, 1999.
- Muguerca, Magaly. "The Body and Its Politics in Cuba of the Nineties". *Boundary 2* 29.3 (2002): 175-85.
- Mulligan, Michelle Herrera. "Alejandro González Iñárritu: A filmmaker whose prizewinning debut has helped to recharge the industry". *Time International* 158.15 (2001): 54.
- Nora, Pierre y Lawrence D. Kritzman, eds. *Realms of Memory: Rethinking the French Past*. Vol. 1. New York: Columbia UP, 1996-1997.
- Nuez, Iván de la. *Fantasia roja*. Barcelona: Random House Mondadori, 2006.
- O'Hehir, Andrew. Reseña de *Amores perros*. *Salón* 30 de marzo 2001. 15 de octubre 2005 <http://www.salon.com/ent/movies/review/2001/03/30/amores_perros/>.
- Oppenheimer, Andrés. *En la frontera del caos: La crisis mexicana de los noventa, el efecto tequila y la esperanza del nuevo milenio*. Trad. Isabel Vericat. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1996.
- Pacheco, José Emilio. "La Barranca del Muerto". En *El silencio de la luna*. México, D.F.: Era, 1994.
- . *Miro la tierra*. México, D.F.: Era, 1986.
- Padura, Leonardo. *La neblina del ayer*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- . "La Habana literaria". *Cuadernos Hispanoamericanos* 670 (2006): 41-50.
- Paso, Fernando del. *José Trigo*. México: Siglo XXI Editores, 1966.
- Patterson, Enrique. "Tres testimonios cinematográficos". *Encuentro* 36 (2005): 181-89.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad, Postdata y Vuelta a El laberinto de la soledad*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Pérez Castillo, Ernesto. "Suite Habana: el cristal con que se mira". *La Jiribilla* 121. 30 de agosto 2003. 14 de Julio 2010
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cuba/jiribilla/D/2003/n121_08/121_17.html>.

Pérez Betancourt, Rolando. "¿Otra Habana?". *La Jiribilla* 121. 30 de agosto 2003. 14 de Julio 2010
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cuba/jiribilla/D/2003/n121_08/121_04.html>.

Podalsky, Laura. *Specular City: Transforming Culture, Consumption, and Space in Buenos Aires, 1955-1973*. Philadelphia: Temple UP, 2004.

---. "Affecting Legacies: Historical Memory and Contemporary Structures of Feeling in Madagascar and Amores perros". *Screen* 44.3 (2003): 277-94.

Pollak, Michael. "Memória e identidade social". *Estudos Históricos* 5.10 (1992): 200-12.

Poniatowska, Elena. "'Nada, nadie. Las voces del temblor', 20 años después". *La Jornada* 14 de septiembre de 2005. 15 de octubre de 2005
<<http://www.jornada.unam.mx/2005/09/14/a07a1cul.php>>

---. *La noche de Tlatelolco*. México: Biblioteca Era, 1971.

Ponte, Antonio José. *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.

---. *Un seguidor de Montaigne mira La Habana; Las comidas profundas*. Madrid: Editorial Verbum, 2001.

Poot Herrera, Sara. "México es más laberinto: la ciudad en Solares y Celorio". En *De Arcadia a Babel: naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*. Ed. Javier de Navascués. Madrid: Iberoamericana, 2002. 299-310.

- Portela, Ena Lucía. *Cien botellas en una pared*. Florida: Stockcero, 2010.
- Prada Oropeza, Renato. *La constelación narrativa de Ignacio Solares*. México, D. F.: Ediciones y Gráficos Eón, 2003.
- Quintana, Isabel. "Ficciones oculares y topográficas: *Los deseos y su sombra* de Ana Clavel". *Signos Literarios y Lingüísticos* 5.1 (2003): 97-112.
- Quiroga, José. *Cuban Palimpsests*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2005.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Ramírez Heredia, Rafael. "El Sitio: Metáforas de la ciudad". *Siempre!* 45.2377 (1999): 68.
- Ramos Ávalos, Jorge. "El (perdido) placer de caminar en México: reina la inseguridad y el temor". *Univisión Online* 8 de agosto 2005. 15 de octubre 2005
<<http://www.jorgeramos.com/articulos/articulos317.htm>>.
- Redruello, Laura. "El caso de Suite Habana: diferencias genéricas". *Encuentro* 36 (2005): 190-96.
- Reguillo-Cruz, Rossana. "¿Guerreros o ciudadanos? Violencia(s). Una cartografía de las interacciones urbanas". En *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Ed. Mabel Moraña. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002. 51-67.
- Reina y Rey*. Dir. Julio García Espinosa. ICAIC / Instituto Mexicano de Cinematografía / Telemadrid / Televisión de Galicia / Sociedad General de Autores de España, 1994.
- Rodríguez Saravia, Patricia. *De piel de víbora*. México, D. F.: Sansores y Aljure Editores, 1998.
- Rojas, Rafael. "Souvenirs de un Caribe Soviético". *Encuentro* 48-49 (2008): 18-33.
- Rojo Amanecer*. Dir. Jorge Fons. Cinematográfica Sol, 1989.

- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1976.
- Rotker, Susana, ed. *Citizens of Fear: Urban Violence in Latin America*. New Brunswick, N. J.: Rutgers UP, 2002.
- Ruby Rich, B. Reseña de *Amores perros*. *The Nation* 272.19 (2001): 34-6.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. México, D.F.: Colección Popular, 1997.
- Sá, Lúcia. *Life in the Megalopolis: Mexico City and São Paulo*. New York: Routledge, 2007.
- Saavedra, María Cristina. "Nation and Migration: Emigration and Exile in Two Cuban Films of the Special Period". *Atenea* 25.2 (2005):109-24.
- Salazar Navarro, Salvador. "Suite Habana, la ciudad de Fernando Pérez". *Caribbean Studies* 36.2 (2008): 281-85.
- Samperio, Guillermo. "Ana Clavel: El mundo dentro de un jarrón". *Siempre!* 47.2485 (2001): 54.
- Sánchez-Conejero, Cristina. "De Buñuel a Alejandro González Iñárritu: Lo Perro en *Un Perro andaluz* y *Amores perros*". *Excavatio* 18 (2003): 417-30.
- Scarpaci, Joseph L. et al. *Havana: Two Faces of the Antillean Metropolis*. Chapel Hill, NC: U of North Carolina P, 2002.
- Schwartz, Rosalie. *Pleasure Island: Tourism and Temptation in Cuba*. Lincoln, U of Nebraska P, 1997.
- Serna, Juan Antonio. "El discurso de la subcultura transgresora en el film mexicano *Amores perros*". *Ciberletras* 7 (2002).
- Serra, Ana. "La Habana cotidiana: espacio urbano en el cine de Fernando Pérez". *Chasqui* 35.1 (2006): 88-105.

- Shaw, Deborah. *Contemporary Cinema of Latin America: 10 Key Films*. New York: The Continuum International Publishing Group, 2003.
- Smith, Paul Julian. *Amores perros*. London: British Film Institute, 2003.
- Solares, Ignacio. *El sitio*. México, D. F.: Alfaguara, 1998.
- . "Advierte Ignacio Solares sobre el mal circundante". Entrevista. *Reforma* (1998): 3
- . *Madero, el otro*. México, D. F.: Joaquín Mortiz, 1989.
- . *La noche de ángeles*. México, D. F.: Diana, 1991.
- . *Columbus*. México, D. F.: Alfaguara, 1996.
- . *El árbol del deseo*. México, D. F.: Compañía General de Ediciones, 1980.
- . *Serafín*. México, D. F.: Diana, 1985.
- Suárez, Karla. *Silencios*. Madrid: Ediciones Lengua de Trapo, 1999.
- Suite Habana*. Dir. Fernando Pérez. Wanda Vision / Cuban Film Institute, 2003.
- Timmer, Nanne. "El relato de una casa deshabitada: voz, sujeto y nación en *Silencios* de Karla Suárez". *Confluencia* 25.2 (2010): 159-67.
- Todo el poder*. Dir. Fernando Sariñana. Altavista Films, 2000.
- Todorov, Tzvetan. "La memoria amenazada". En *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Torres, Vicente Francisco. "Vía Crucis étlico". *Siempre!* 45.2400 (1999): 68.
- Torres San Martín, Patricia. "Los perros amores de los tapatíos. (Recepción y público del cine mexicano contemporáneo en Guadalajara)". *Comunicación y Sociedad* 37 (2000): 179.
- Tovar, Luis. "Los Cannes y los perros". *La Jornada Semanal* 25 de junio 2000. 25 de julio 2006 <<http://www.jornada.unam.mx/2000/06/25/sem-cannes.html>>.
- Tovar de Teresa, Guillermo. *La ciudad de los palacios: crónica de un patrimonio*

- perdido*. México, D.F.: Vuelta, 1990.
- Trigo, Guadalupe y Eduardo Salas. "Mi ciudad". *Mi ciudad*, 1971.
- Ubieta Gómez, Enrique. "Suite Habana: Subir más alto". *La Jiribilla* 121. 30 de agosto 2003. 14 de Julio 2010
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cuba/jiribilla/D/2003/n121_08/121_03.html>.
- Vega, Gerardo A. "El Naturalismo en Hispanoamérica a comienzos del siglo XXI en *Amores perros*". *Céfiro* 4.1 (2003): 33-37.
- Vergara, César Abilio. "Música y ciudad: representaciones, circulación y consumo". En *Cultura y comunicación en la ciudad de México*. Coord. Néstor García Canclini. México: Universidad Autónoma Metropolitana / Grijalbo, 1998.
- Wendorff, Liliana y J. Thomas Morley. "Amores Perros: A Tragic Weltanschauung". *The Film Journal* 9. Julio 2004. 28 de marzo 2006
<<http://www.thefilmjournal.com/issue9/amoresperros.html>>.
- Whitfield, Esther. *Cuban Currency: The Dollar and "Special Period" Fiction*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2008.
- . Prólogo. *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. Ponte 9-30.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford UP, 1977.
- Yáñez, Agustín. *Ojerosa y pintada: la vida en la ciudad de México*. México: Libro Mex Editores, 1960.
- Young, Elliott. "Between the Market and a Hard Place: Fernando Pérez's *Suite Habana* in a Post-utopian Cuba". *Cuban Studies* 38 (2007): 26-49.
- Yulzarí, Emilia. "¡Abajo los tabúes!". *Encuentro* 34-35 (2004-2005): 255-264.
- Zurbano, Roberto. "El Rap Cubano: Can't Stop, Won't Stop the Movement!". Trad. Kate

Levitt. Hernandez-Reguant 143-58.