

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

EL ESPACIO DE LO POSIBLE: LA CIUDAD DE MÉXICO
EN LA IMAGINACIÓN CULTURAL (1997-2018)

A DISSERTATION SUBMITTED TO
THE FACULTY OF THE DIVISION OF THE HUMANITIES
IN CANDIDACY FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES AND LITERATURES

BY
LUIS ALBERTO MADRIGAL PEREZ

CHICAGO, ILLINOIS

AUGUST 2024

© Copyright 2024 Luis Alberto Madrigal Pérez

Índice

Índice.....	iii
Abstract.....	iv
Lista de ilustraciones	vi
Agradecimientos.....	vii
Introducción	1
La imaginación cultural.....	1
Organizar el derrame: metodología y materiales	21
Cuatro estampas	26
Capítulo 1. La hora del mundo: un desnudo masivo en el Zócalo	40
Un mundo en cueros.....	42
‘Tunickizar’, el verbo.....	49
La cultura en el Zócalo, el Zócalo en la cultura	52
El turno del Distrito.....	55
El mitin es el mensaje.....	56
Carlos Monsiváis sube desnudo al cuadrilátero	64
De lentes y lecturas	70
Capítulo 2. Un cambio de perspectiva: ordenar la mancha urbana	80
En un lugar de la mancha	85
Apetito de realidad	91
Una cuestión de altura	93
<i>Desde muy arriba: acaso sobrevolando la ciudad de México...</i>	95
Muy siglo diecinueve y muy antiguo y muy moderno.....	101
Un camino de vuelta.....	105
Testigo de la transformación	110
Hacer íntimo lo inmenso	115
Una reacción optimista.....	119
Capítulo 3. Punto de fuga: la ciudad como experiencia en <i>Los detectives salvajes</i>.....	124
<i>No un infierno cualquiera</i>	129
La ciudad como recorrido	134
Una ruleta	139
<i>El tiempo, pensé, se había ido volando</i>	146
Las armas y las letras: un paréntesis breve	153
<i>La corriente alterna de la tragedia</i>	155
Una conclusión.....	161
Capítulo 4. “La neta es chida pero inalcanzable”: Netflix, Cuarón y la ciudad auténtica	163
Lo auténtico.....	176
La diferencia.....	185
La vigilancia.....	192
La dirección.....	204
Conclusión	210
Después de 2018.....	210
La ciudad como género	216
Bibliografía	222

Abstract

In 1997 Mexico City held its first democratic mayoral election. From the outset, the victorious left-wing administration championed the idea that the capital was now a new space, distinct from its immediate, ruinous past. By the close of the 20th century, Mexico City was widely regarded as a catastrophe—politically, demographically, ecologically. From the social sciences to city chroniclers, from fiction to poetry to news reports, many viewed the city as teetering on the brink of apocalypse, decisive and symbolically pushed to the edge by the devastating 1985 earthquake. The “democratic transition” promised a new path for the capital, an orientation toward the future.

The country at large “transitioned” too, albeit in a different direction. In 2000, the right-wing Partido Acción Nacional beat the longstanding Partido de la Revolución Institucional, which had held the presidency continuously since 1929. Between 1997 and 2018, the leftist capital became the primary opposition platform in Mexican electoral politics. Hence the need to highlight a series of perceived contrasts: the progressive capital against the conservative nation; the cosmopolitan vis à vis the provincial; the metropolitan safe-haven versus the narco-criminal hinterland. This dichotomy, which complemented the old/new city dispute, operated too in the cultural realm.

My dissertation demonstrates how this straightforward, yet highly symbolic political narrative held great purchase over the production and reception of contemporary cultural works prominently featuring Mexico City. What I illustrate is a decisive shift in the sense-making of the city. Some key and immensely popular cultural products were now either conceived or interpreted from a standpoint of urban pride, rather than condemnation. A new space of possibles—as cultural sociology refers to a historically defined set of reasonable, acceptable, or imaginable cultural codes—opened for Mexico City during those two decades. By examining

both the formal aspects of these works, and the affective sphere of their reception, I argue that politics and culture worked hand in hand (sometimes deliberately, sometimes inadvertently) in pushing the space of possibles, re-enchanting a formerly toxic space while simultaneously opposing a toxic national image.

Drawing from the theoretical writings of Raymond Williams, Fredric Jameson, Rita Felski, Pierre Bourdieu, Franco Moretti, George Yúdice, and others, I engage with Spencer Tunick's mass-nudity installation in the Zócalo (2007), Santiago Arau's drone photographs of the capital (2015-2018), the relation between tourism and Roberto Bolaño's *The Savage Detectives* (1998), as well as Alfonso Cuarón's *Roma* (2018) and the politics of "authenticity." In tracing the connections, affordances, and uses of these works, a fuller picture emerges of a cultural transformation prompted by both the economic turn to neoliberalism and the political turn to electoral democracy. Concurrently, examining the capital's history from 1997 to 2018 can help us better understand the national "transformation" promoted by the Movimiento de Regeneración Nacional since 2018, which continues the legacy of the leftist administrations in Mexico City. Two former mayors have been elected president in consecutive terms (2018 and 2024). For twenty years, the city was the left's laboratory.

Lista de ilustraciones

Ilustración 1. Connections, Brooklyn Bridge. Spencer Tunick, 1996. Spencer Tunick	43
Ilustración 2. Mexico City 4. Spencer Tunick, 2007 (Zócalo, MUCA/UNAM). https://www.spencertunick.com/installations/selected-works-1/view/387255/2/387256	57
Ilustración 3. Primeras planas de La Jornada y Reforma el lunes 8 de mayo de 2007.....	58
Ilustración 4. Portada de Apocalipstick, Carlos Monsiváis. Debate, 2009.....	66
Ilustración 5. Mexico City 5 (Zócalo), Spencer Tunick, 2007. Mutual Art	76
Ilustración 6. La Ciudad [min. 0:06]. Santiago Arau, 2015.....	97
Ilustración 7. La Ciudad [min. 2:14], Santiago Arau, 2015.....	100
Ilustración 8. La Alameda de México tomada en globo. Casimiro Castro, 1869.....	103
Ilustración 9. Valle de México desde el cerro de Atzacualco. José María Velasco, 1873	105
Ilustración 10. Desde el cerro del Chiquihuite. Santiago Arau, 2020.....	105
Ilustración 11. Ciudad de México. Santiago Arau, 2024.....	106
Ilustración 12. Sin título. Santiago Arau, 2019. <i>Territorios</i>	107
Ilustración 13. Spiral City, Melanie Smith, 2002	109
Ilustración 14. Vista aérea de la Ciudad de México, XIII. Pablo López Luz, 2006	109
Ilustración 15. La Ciudad de México. Juan O'Gorman, 1949. Fundación ICA.....	111
Ilustración 16. Tres publicaciones de Santiago Arau en la red social X.....	113
Ilustración 17. Alameda Central. Santiago Arau, 2020	114
Ilustración 18. Sin título. Santiago Arau, 2019. <i>Territorios</i>	116
Ilustración 19. Sin título. Santiago Arau, 2019. <i>Territorios</i>	120
Ilustración 20. #TomadeProtesta. Santiago Arau, 2018	121
Ilustración 21. Congreso de la Ciudad de México. Santiago Arau, 2018.....	122
Ilustración 22. Fotograma inicial de <i>Roma</i> . Alfonso Cuarón, 2018. Netflix	186
Ilustración 23. “Listos para lo que sigue. Netflix México, pronto”. YouTube.....	188
Ilustración 24. Series de 2018 con temática mexicana producidas por Netflix.	191
Ilustración 25. Fotograma de <i>Roma</i> . Alfonso Cuarón, 2018. Netflix.	193
Ilustración 26. La cámara "espía" y se "asoma" detrás de las paredes en los minutos iniciales de Y tu mamá también. Alfonso Cuarón, 2001. Criterion Collection	196
Ilustración 27. Fotograma de <i>Roma</i> . Alfonso Cuarón, 2018. Netflix.	198
Ilustración 28. Fotograma de <i>Roma</i> . Alfonso Cuarón, 2018. Netflix.	199
Ilustración 29. Fotograma de <i>Roma</i> . Alfonso Cuarón, 2018. Netflix.	200
Ilustración 30. Fotograma de <i>Y tu mamá también</i> . Alfonso Cuarón, 2001. Criterion Collection.	205
Ilustración 31. Cruce de calles. Fotograma de <i>Roma</i> , Alfonso Cuarón, 2018. Netflix.....	206
Ilustración 32. Fotograma de <i>Roma</i> que recuerda al de <i>Y tu mamá también</i>	206
Ilustración 33. La dirección de la casa familiar en <i>Roma</i> , Alfonso Cuarón, 2018. Netflix.	207
Ilustración 34. El cruce de las calles Tepeji y Monterrey en la Ciudad de México.....	208
Ilustración 35. Fachada de Tepeji 22, donde se filmó <i>Roma</i> . Foto del autor.....	208

Agradecimientos

Esta tesis depende capitalmente del apoyo material brindado durante seis años por la Universidad de Chicago. Hay quien escribe a pesar de su universidad; yo lo hice gracias a ella. Gracias a la beca que me permitió concentrarme durante meses exclusivamente en este trabajo, pero gracias también a los servicios administrativos, o de limpieza, o de circulación de libros en la biblioteca. Espero haber honrado el privilegio.

Agradezco también a los profesores del departamento de Romance Languages and Literatures que me llevaron a pensar más y ojalá mejor sobre ciertos problemas, en especial a Mario Santana, Noel Blanco Mourelle, Miguel Martínez y Dain Borges. Gracias a todos mis compañeros, que siempre fueron cariñosos conmigo y alguna vez se rieron de mis chistes.

Gracias a los amigos que me dieron una vida feliz y paralela a la tesis en Chicago: Pablo, Jane, Camilo, Benjamín, Enrique, Leticia, Sofía, Carol, Elaine, Cristina, et al.

A mi comité, que le dio forma y dirección a este proyecto: a Agnes Lugo Ortiz, que me enseñó lo mejor que pueden hacer los estudios culturales para tratar de entender una época; a Rafael Lemus, que me dio un modelo intelectual y de escritura; a Sergio Delgado Moya, que me hizo prestarle atención a los usos políticos de lo cultural. Y sobre todo a Mauricio Tenorio Trillo, que me hizo leer y pensar más allá de la disciplina, que cuidó siempre la escritura y por tanto la sensatez y la congruencia. Cada parte de esta tesis pasó la aduana de un profesor que lo ha leído todo y con esa autoridad, con esa experiencia, le dio el visto bueno. No puede haber, para mí, mayor reconocimiento.

Finalmente, agradezco aquí y siempre la presencia de Paulina León en mi vida. Sin su compañía, sin su confianza, sin sus lecturas, sin todos los momentos de alegría pura que hemos tenido a la par del doctorado, esta tesis habría sido muy distinta; seguramente mucho peor.

Introducción

La imaginación cultural

Esta es una historia real. Se la escuché a una mujer que nació en la Ciudad de México en los primeros años de la década de los noventa. Algo habrá que evocar de esos años para entenderla mejor. Un titular del periódico al azar, por ejemplo: “Predomina concepto de smog en niños” (*Reforma*, 23 de enero de 1994). Un ambiente pero también una época. En *Umami* (2015), primera novela de la mexicana Laia Jufresa, uno de los personajes es una niña de nueve años, nacida en 1991, que “explica que sí sabe lo que es el esmog. Una vez la escuela cerró por culpa del esmog y ella se pudo quedar en pijama todo el día, por varios días”.¹ Esta niña, desde la ventana de un coche que regresa por carretera al entonces Distrito Federal, reconoce “la nata asquerosa en la que van a meterse. Abajo de la nata está el DF [...]. Pero la nata te deja entrar. La nata te traga y te hace olvidarla. Ésa es su principal característica: una vez que entras en la nata dejas de verla”.² En 1992 la cronista Alma Guillermoprieto hablaba también del “smog-darkened center of Mexico City”, una ciudad de simultánea devastación ecológica y estética. “Life is rushed, the water may be poisoned, and the new industrial tortillas taste terrible”.³ El panorama general es adverso, pero ese detalle final es sencillamente desolador.

La mujer de nuestra historia verdadera crece en esa ciudad, donde los adultos a su alrededor hablan y escriben en tonos más bien apocalípticos sobre la capital y su condena. “La mañana estaba sucia, como casi todas las mañanas de la ciudad”, escribía por ejemplo Gonzalo Celorio en 1999. “El sol no lograba atravesar libremente la nata que se posaba como una gigantesca cataplasma sobre el valle y apenas podía filtrar, como de contrabando, unos cuantos

¹ Jufresa, *Umami*, 190.

² Jufresa, *Umami*, 188.

³ Guillermoprieto, *The Heart That Bleeds*, 238.

rayos de luz que servían para iluminar precisamente la suciedad del aire, sus esencias tóxicas, sus miasmas, sus miserias”.⁴ El cronista predilecto de la ciudad moderna, Carlos Monsiváis, hablaba incluso de cierto “chovinismo de la catástrofe”: una relación irónica de los habitantes de la ciudad con la desgracia, que animaba una serie de “orgullos”. “México es la ciudad más poblada del mundo (¡La Super-Calcuta!) México es la ciudad más contaminada del planeta (¡El laboratorio de la extinción de las especies!)”.⁵ Un lugar, escribía el antropólogo Néstor García Canclini, “donde apenas se puede estar pendiente de cómo sobrevivir el día de hoy. Mañana no sabemos [...] si vamos a poder escapar de tantos desastres”.⁶ La crisis era multicausal — demográfica, ambiental, económica, política— y el colapso parecía inevitable.

Y sin embargo no sucedió entonces, no ha sucedido todavía. O no del todo, porque la niña real crece sin un sexto dedo, sin mutaciones radioactivas. En algún punto, incluso, llega a convencerse de que la Ciudad de México es la mejor ciudad del mundo. En todo caso es su favorita. Por eso, cuando le avisan que se ha ganado una beca para estudiar un posgrado en California, decide que quiere llevarse a Estados Unidos algo de su ciudad, un recuerdo, como otros se llevan una bandera o una de esas prensas metálicas para hacer tortillas. La elección es casi predecible: quiere hacerse un tatuaje. Resulta menos obvio qué símbolo de la ciudad tatuarse, cuál sería un ícono contemporáneo representativo.

Para entonces es el año 2015, dato clave. Nuestra protagonista podría elegir tatuarse los volcanes, pero ese es un patrimonio más bien poblano y, en realidad, en el día a día *chilango*, casi ni se notan. Podrían ser las pirámides, pero las más grandes están en realidad en el Estado de México y de todos modos no es esa, exactamente, la idea de la ciudad que le fascina, que

⁴ Celorio, *Y retiemble en sus centros la tierra*, 20.

⁵ Monsiváis, *Los rituales del caos*, 19.

⁶ García Canclini, “México D.F.: Cultura y sociedad en el 2010”, 304.

representa mejor su orgullo. Abre entonces la computadora y busca algo con una fórmula que depende enteramente de su tiempo: “Skyline Ciudad de México”.⁷ Entre las imágenes que aparecen en pantalla hay una que le parece perfecta: el contorno simple de una serie de construcciones emblemáticas (el llamado Ángel de la Independencia, el Monumento a la Revolución, el edificio conocido como el “Pantalón” en Bosques de las Lomas). Tiempo después, ya tatuada, descubre que esa imagen que lleva en el brazo solía ser en realidad el logotipo o emblema de un señor llamado Mario Delgado Carrillo, Senador del Congreso de la Unión por la Ciudad de México entre 2012 y 2018, parte del grupo político que ha gobernado la capital de manera ininterrumpida desde 1997.

De esta historia me interesan tres hilos que se cruzan: un afecto (el orgullo), una realidad política (el control del gobierno capitalino por el mismo grupo durante más de dos décadas), y una dimensión estética (el tatuaje, una imagen: una abstracción de la ciudad). Del orgullo ciudadano puede decirse que es un fenómeno cíclico, caprichoso: la ciudad, cualquiera, siempre es redescubierta, reapropiada. Hay años en que Berlín o Londres provocan horror profundo; hay décadas en que inspiran cartas fervorosas y poemas sentidos. En uno de los momentos más aciagos de su historia contemporánea —la crisis fiscal de los años setenta— la ciudad de Nueva York adoptó como suyo ese eslogan improbable: I [Heart] New York.

En efecto, escribe Burton Pike, “[the] image of the city stands as the great reification of ambivalence, embodying a complex of contradictory forces in both the individual and the collective Western minds [...]. At a very deep level, the city seems to express our culture’s restless dream about its inner conflicts and its inability to resolve them.”⁸

⁷ En el capítulo 2 de esta tesis veremos cómo la Ciudad de México, de extensión típicamente horizontal, empieza a construir rascacielos de manera acelerada en el siglo XXI. De los veinticinco edificios más altos de la ciudad, 23 han sido completados después de 1990, de acuerdo con datos del Council on Tall Buildings and Urban Habitat.

⁸ Pike, *The Image of the City in Modern Literature*, 8.

Un conflicto irresoluble, una sensación ambigua. La ciudad, creía Henri Lefebvre, es una obra colectiva, un proyecto maravillosamente utópico. La promesa de una vida mejor que inevitable, repetidamente, se ve incumplida. De ahí que nos volvamos en su contra. “No nos une el amor sino el espanto”, cantaba Borges a Buenos Aires. Pero todo espanto es pasajero. El amor, en cambio, nos ata incluso —o sobre todo— a pesar de las constantes decepciones.⁹

Este movimiento pendular no es completamente errático. No es aleatorio. O lo es en un sentido análogo al de la historia, la combinación siempre improbable de cosas que pudieron haber salido de una manera completamente distinta. Lo que quiero decir es que había condiciones materiales muy concretas que hacían creer que en 1995, por ejemplo, la Ciudad de México bailaba en la orilla del abismo: los niveles de ozono, la debacle de la economía nacional con la crisis de la deuda, la inflación y la depreciación del peso, el índice creciente de asaltos. A esto habría que sumarle toda una dimensión simbólica: las novelas, las crónicas, las películas, los chistes en la calle y los programas de televisión que insistían en esa imagen ruin, o que presentaban versiones de una ciudad tanto o más desastrosas de las que ofrecía la experiencia. Esto es a lo que me refiero en esta tesis como la imaginación cultural: el conjunto de representaciones simbólicas que otorgan un sentido a lo vivido.

En 2015, veinte años después, las condiciones materiales eran distintas, pero no *tanto* como para invitar a tatuarse la ciudad con entusiasmo. No volvieron los lagos secos, no se liberaron los ríos entubados. Al momento de escribir esto, verano de 2024, falta agua en muchas casas de la Ciudad de México, en muchas escuelas, incluso más que en los años noventa, y la contaminación aún provoca que las autoridades capitalinas recomienden de tanto en tanto

⁹ “Again and again, in literature, in popular culture, in our own everyday conversation, we will encounter voices like this: the more the speaker condemns the city, the more vividly he evokes it, the more attractive he makes it; the more he disassociates himself from it, the more deeply he identifies with it, the clearer it is that he can’t live without it”, escribió Marshall Berman en *All That Is Solid Melts into Air* (Nueva York: Penguin Books, 1988), 201.

“suspender actividades al aire libre”. De acuerdo con cifras del Instituto Nacional de Estadística y Geografía, en 2020 había un millón más de chilangos que en 1990, o sea que tampoco se ha aliviado la congestión humana. Nadie diría, en su experiencia cotidiana de la ciudad, que el tráfico ya no es un problema, ni la inseguridad. Nadie diría que ya no tiembla, que se acabaron la corrupción y el olor a basura.

Si estos parámetros no han cambiado de manera sustantiva, entonces esa otra dimensión simbólica tiene que contar de algún modo. Pero, ¿cómo, exactamente? “Este asqueroso monstruo del Valle de Anáhuac no es de fiar, nunca lo ha sido. Ni en el siglo XVII ni en el XX ni hoy ni mañana. Pero *algo* de mi despreciable ciudad ha seducido a millones”, escribe Mauricio Tenorio Trillo.¹⁰ Esta tesis se propone descubrir las raíces culturales de esa seducción, en su versión contemporánea. Es decir: trazar las ligas que construyen un *espacio de lo posible* donde tatuarse el contorno de la ciudad no es un acto puramente idiosincrático, inexplicable, sino parte de un momento histórico, de un campo de entendimiento colectivo.

“Uno, escribió el gran poeta Wallace Stevens, no vive en una ciudad sino en su descripción”, repetía Monsiváis.¹¹ Le convenía creerlo, por supuesto: a eso se dedicaba. Algo parecido decía García Canclini. “Hemos intentado averiguar por qué lo imaginario tiene tanta importancia en la constitución de la ciudad”, escribió el antropólogo:

[este] patrimonio constituido con leyendas, historias, mitos, imágenes, pinturas, películas que hablan de la ciudad ha formado un imaginario múltiple, que no todos compartimos del mismo modo, del que seleccionamos fragmentos de relatos, y los combinamos en nuestro grupo, en nuestra propia persona, para armar una visión que nos deje poco más tranquilos y ubicados en la ciudad. Para estabilizar nuestras experiencias urbanas en constante transición.¹²

¹⁰ Tenorio Trillo, *A flor de pie*, 94-95. Énfasis propio.

¹¹ Monsiváis, *Apocalipstick*, 19.

¹² García Canclini, *Imaginarios urbanos*, 92-93.

Es decir lo obvio: lo invariable es el cambio, el paso del tiempo, el accidente de la historia. Lo que muta y se deforma y pelea contra sí mismo y contra el resto es ese “patrimonio”, esa “descripción”, la “visión” del momento y el espacio que habitamos. La tarea del crítico cultural consiste, por tanto, en dibujar las conexiones entre la imaginación artística y el momento histórico, entre la obra y el público, entre la estructura y sus efectos. ¿En relación con qué podemos definir este o aquel producto cultural? ¿Cuáles son las formas (géneros, lenguajes, estilos) y los sentidos disponibles para una particular configuración social, para una época?

Esta tesis se pregunta por la naturaleza, la forma y los efectos de un cambio cultural observable en la representación de la Ciudad de México entre 1997 y 2018. Mi propuesta es que en estos veinte años surge una manera distinta de pensar la ciudad, y que la diferencia se establece, como en toda operación semiótica, mediante una oposición. “[U]n lugar cualquiera sólo puede ser captado fijándolo en relación a otro lugar, el cual no se define sino por lo que no es”, escribió Algirdas Julien Greimas sobre el espacio urbano, “[...] al menos una articulación binaria del espacio es necesaria para que surja un mínimo de sentido”.¹³ En el caso de la Ciudad de México post-1997, propongo que hay dos contrincantes, dos muñecos de paja, contra los cuales uno de esos “grupos” de los que habla García Canclini pelea para tratar de definir, dentro de la imaginación cultural, una visión de la capital. El primero es el país que lleva su mismo nombre, ese vasto territorio que desde el siglo XVI ha vivido en tensión oscilante con la otrora Tenochtitlan. La capital ha sido lo mismo joya de la corona que la contraparte monstruosa e inauténtica de lo que llamamos México. Al mismo tiempo, el segundo contrincante en esa pelea

¹³ Greimas, *Semiótica y ciencias sociales*, 142-143. Escribe también Greimas que el lenguaje espacial, presente en toda configuración literaria, es “un lenguaje por el que una sociedad se significa ella misma. Para hacer esto, opera en principio por exclusión, oponiéndose especialmente a lo que no es ella” (143).

por el sentido contemporáneo de la ciudad es el propio Distrito Federal del pasado inmediato, esa ciudad de los años ochenta y noventa hundida en el fango semántico de la crisis y el caos.

Cada capítulo de esta tesis analiza las distintas maneras en que la producción cultural se monta en y participa de esa oposición dialéctica, de esa disputa, entre el *aquí y ahora*, y el *allá* (México-país) y *el entonces* (el D.F. de los años ochenta y noventa).¹⁴ Dicho pronto, a partir de un amplio corpus de textos e imágenes, y a la vista sobre todo de sus relaciones, efectos y desencuentros, sostengo que entre 1997 y 2018 ocurrió una transformación del espacio de lo posible en la imaginación cultural capitalina, un desplazamiento que va de cierto pesimismo urbano, agudizado a partir del terremoto de 1985, a una reapreciación particular de la capital; un modo tanto de producir como de leer que es esencialmente vindicativo y que depende del doble contraste entre la ciudad y el país, y entre la ciudad contemporánea y su rostro anterior. En ambos casos, por motivos que veremos más adelante, esta visión contemporánea de la ciudad cree que, en la comparación, el *aquí y ahora* sale mejor parado.¹⁵

Hablamos entonces de dos momentos. Dos versiones de ciudad, diría Beatriz Sarlo.¹⁶ Y por tanto, de dos públicos distintos. La transformación del espacio de lo posible (una empresa en la que participa la imaginación cultural pero que no se reduce a ella) abre ciertas avenidas de lectura, ciertas maneras de encontrarse con un texto, una fotografía, una película que en otro punto habrían sido impensables, inoperantes. Esta tesis se interesa sobre todo por los *efectos*

¹⁴ “A form becomes more comprehensible and more interesting the more one grasps the conflict, or at least the difference, connecting it to the forms around it”. Moretti, *Signs Taken for Wonders*, 26.

¹⁵ No digo —que quede claro— que esta tesis *revela un cambio de época*. Esas ambiciones hegelianas no caben aquí, no corresponden. Digo que las obras que analizo a partir de sus efectos muestran que existe un modo de leer contemporáneo distinto y hasta opuesto al del pesimismo finisecular, y que ese cambio depende necesariamente de su época. Efectos, pues, que en comunidades interpretativas análogas, pasadas, habrían sido imposibles. Decía Monsiváis que “el ánimo de la época” no era sino un “eufemismo para hablar del gusto y las necesidades de los poderosos”, y algo de eso hay aquí, por supuesto. Monsiváis, *Los rituales del caos*, 146.

¹⁶ Beatriz Sarlo, “Versiones de ciudad”, en *La ciudad vista: mercancías y cultura urbana* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009), 141-182.

provocados por la producción cultural analizada, la manera en que se lee un texto, que se utiliza aquella imagen, que se interpreta tal novela. La forma, como diría Rita Felski, en que las cosas “get twisted up, misconstrued, repurposed, compromised, or revised”.¹⁷ Estas operaciones de sentido, como espero mostrar en las siguientes páginas, forman parte del producto cultural mismo. No hay crónica sin lectores, no hay película sin público. Lo que la sociología de la cultura llama las “mediaciones” (el papel jugado por los publicistas, los periódicos, los agentes, los amigos, los críticos, las editoriales y demás) moldea “what we perceive and why it comes to matter in the first place”.¹⁸ O bien, dicho por la misma Felski de manera todavía más sucinta: “Our seeing often depends on the seeing of others”.¹⁹ Mi idea es poner bajo la lupa una serie de productos culturales, fechados entre 1997 y 2018 y centrados en la Ciudad de México, para analizar los efectos que han provocado y, desde ahí, desde esas operaciones de sentido, entender mejor el cambio de época propuesto.

Las respuestas ante una obra, los efectos que provoca, no son consideraciones marginales, erróneas o acertadas. El crítico no está por la labor de decirle a los demás *cómo debieron haber interpretado las cosas*. Su labor es, más bien, atender las condiciones o los supuestos de la constitución del sentido mismo, aclarar sus posibles efectos.²⁰ Se trata, por tanto, de entender con mayor profundidad las respuestas realmente existentes, los usos sociales que se han dado a tal o cual producto. El sentido de una obra no la precede, siempre se construye. Esa construcción no es caprichosa, privada, sino que se trata de un proceso que trasciende al sujeto y en el que interviene la forma estética, la estructura de la obra, y el repertorio de respuestas o

¹⁷ Felski, *Hooked*, 140.

¹⁸ Felski, *Hooked*, 7.

¹⁹ Felski, *Hooked*, 16.

²⁰ Iser, *El acto de leer*, 58.

interpretaciones posibles en una época concreta.²¹ Es este sentido de lo histórico, la dimensión diacrónica, comparativa, “which then permits a qualitative evaluation of the form as well—by juxtaposing it with what had been possible at other, structurally different moments of social development”, como escribe Fredric Jameson.²² Una vez más, el desafío crítico consiste en dibujar las relaciones entre forma, contenido, momento histórico y respuestas a la obra. Sólo así, argumenta Jameson, los estudios literarios y culturales pueden trascender la mirada del esteta o del anticuario y devolverle al arte cierta gravedad, “as a mode of organizing experience and thereby a social and political act in its own right”.²³

Esta tesis también defiende la idea de que cada producto cultural es una intervención en el mundo social, una “reorganización de los campos de referencia” compartidos.²⁴ La imaginación cultural, como el conjunto de estas intervenciones, estructura los afectos de su tiempo, reorganiza la realidad de manera que sea comunicable, establece una jerarquía de valores y reacomoda sensibilidades. Dicho de un modo clásico, la producción cultural cierra o intenta cerrar la brecha entre el conocimiento y la experiencia. Para el caso concreto de la ciudad, Kevin Lynch hablaba ya en 1960 de la “imagen” mental que de ella se forman sus ciudadanos (y a la cual contribuye, además del trazado de las avenidas o la promulgación de una ley de salubridad, la imaginación cultural), y la manera en que ésta “can serve as a general frame of reference within which the individual can act, or to which he can attach his knowledge. In this way it is like a body of belief, or a set of social customs: it is an organizer of facts and possibilities”.²⁵ La

²¹ O como escribe Burton Pike en *The Image of the City in Modern Literature*: “A writer does not speak to us directly from his experience, but through language and through the rhetorical conventions of literary forms. These cultural artifacts are historically determined; a writer can express himself and be understood by his readers only by using the literary conventions, vocabulary, and imagery available to him at his particular cultural moment”, 11.

²² Jameson, “Magical Narratives”, 160.

²³ Jameson, “Magical Narratives”, 162.

²⁴ Iser, *El acto de leer*, 29.

²⁵ Lynch, *The Image of the City*, 126.

frontera entre lo real y lo posible es tan porosa como aquella entre la producción cultural, los valores de su época, las estructuras de pensamiento que organizan esos valores y las instituciones sociales, políticas, que se encargan de promoverlos.²⁶ Esta es por tanto la propuesta, tan modesta como ambiciosa: saber más sobre el mundo en que vivimos.

La producción cultural es una forma del conocimiento. Por eso tiene lugar en la universidad, en una tesis como esta. La literatura, el cine, la fotografía no son meros depósitos inertes de “ejemplos” del conocimiento producido en otras disciplinas, como la ciencia política, la antropología, la filosofía. No son artilugios para ilustrar el mundo, sino material para pensarlo. Más que las posibles concordancias entre las ideas ajenas y el ejemplo cultural, secundario y en ocasiones casi irrelevante, la cuestión debiera ser qué puede conocer el arte, cómo piensa, qué ideas podemos derivar de nuestra realidad social a partir de su análisis atento, de su comprensión. La imaginación cultural no reemplaza las herramientas de diagnóstico de la sociología o de la antropología, pero sí abre el mundo con una llave distinta; redirige nuestra atención.²⁷ ¿Cómo contribuye, pues, el análisis de la imaginación cultural a lo que sabemos de la historia contemporánea de la Ciudad de México?

Entonces y ahora: 1985-2018

Es difícil marcar el día, la hora, en que comienzan el desamor o el pesimismo, pero ambos son, como se sabe, fatalmente inocultables. Al hablar de la Ciudad de México pocos dirían que el terremoto de 1985, por ejemplo, vino a interrumpir una época gloriosa, un idilio. Al contrario: el sismo fue leído en su momento como la profecía autocumplida del desastre.²⁸ El

²⁶ Moretti, *Signs Taken for Wonders*, 17.

²⁷ “Rather than asking, ‘What does this work fail to see?’ one can ask, ‘What is this work forcing me to notice?’ Rather than deploying political or philosophical perspectives to interpret a work, one considers how it might alter or reframe those perspectives.” Felski, *Hooked*, 153.

²⁸ Al respecto ver Ramírez de Garay, “El sismo de 1985 en la Ciudad de México”.

Distrito Federal *circa* 1985, como escribió con ironía Claudio Lomnitz, “presenta una de las pocas ‘historias de éxito’ que los futurólogos del apocalipsis pueden reclamar como suya: las predicciones escritas a principios de los años setenta sobre el tamaño de la población, la escasez de agua y la contaminación [...] se han visto confirmadas hasta el fastidio”.²⁹

La ciudad de entonces era sinónimo de ignominia: la más contaminada *del mundo*, la más poblada *del mundo*, “el último puerto de los delirios de occidente en su versión tercermundista”, según una fórmula de García Canclini.³⁰ “Coming as it did at the tail-end of decades of rapid population growth and geographical expansion”, concluye Ben A. Gerlofs, “[...] the earthquake struck the city at its most vulnerable”.³¹

A la mitad de una década infausta,³² el terremoto se convirtió en un símbolo notable, obvio, del colapso urbano generalizado. “La ciudad ya estaba herida de muerte”, dice el poema que escribió José Emilio Pacheco sobre el temblor del 85. “El terremoto vino a consumir/cuatro siglos de eternas destrucciones”.³³ A nivel nacional, la historia del terremoto, la cantidad de muertos, la supuesta inacción del gobierno federal ante la catástrofe, se convirtieron pronto en un episodio casi mítico, “fundacional, una ruptura en el sistema político mexicano a través del cual comenzó a abrirse espacio la democracia incipiente”, como escribe Iván Ramírez de Garay.³⁴ Como toda interpretación popular de la historia, “el sustento empírico” de esa narrativa —en la

²⁹ Lomnitz, *La nación desdibujada*, 157.

³⁰ García Canclini, *La ciudad de los viajeros*, 11.

³¹ Gerlofs, *Monstrous Politics*, 41.

³² La famosa “década perdida”, sobre todo en términos de historia económica, y que supone una serie de círculos concéntricos: América Latina, México y su capital, todas afectadas por un bajo crecimiento económico, problemas de deuda y “adaptación” a los ajustes neoliberales. “En vez de encontrarse en el umbral de la modernidad o montados en el tren del progreso, los mexicanos de la década de los ochenta tenían enfrente una catástrofe que amenazaba con socavar la historia entera del progreso”, escribe Claudio Lomnitz, en “Tiempos de crisis historicidad, sacrificio y el espectáculo de la debacle en la ciudad de México, 1982-1989”, 330.

³³ José Emilio Pacheco, “Las ruinas de México (Elegía del retorno)”, en *Miro la tierra* (Ciudad de México: Ediciones Era, 1986), 11-41.

³⁴ Ramírez de Garay, “El sismo de 1985 en la Ciudad de México”, 13.

que el temblor “habría señalado la derrota del autoritarismo estatal y la irrupción, por primera vez, de la democracia como una posibilidad real en el horizonte político mexicano”— es “bastante endeble”, según advierte Ramírez de Garay,³⁵ quien señala, entre otros problemas, una serie de falacias retrospectivas, teleológicas (por ejemplo: que el giro neoliberal de la economía hacía inevitable una respuesta deficiente), y la supuesta coherencia esencial, bien definida, de los dos antagonistas (por un lado el Estado, por el otro la “sociedad civil”). Todo lo cual, si bien cierto, no elimina el peso cultural del terremoto-como-nadir. No hay duda de que en la imaginación cultural ya de por sí desencantada —por decir lo menos— frente al estado de la Ciudad de México en los años ochenta, el terremoto representó una honda sima.

Pero también produjo algo parecido a la esperanza, el inicio de otra cosa. Primero, porque prevaleció la idea —igualmente falaz— de que después de lo sucedido en 1985 las cosas no podían ponerse peor. Por eso resultó memorable la expresión que Carlos Monsiváis encontró diez años después: “A la ciudad con signo apocalíptico la habitan quienes, a través de su conducta sedentaria, se manifiestan como *optimistas radicales*. En la práctica gana el ánimo contabilizador. En última instancia, parecen mayores las ventajas que los horrores” (énfasis propio).³⁶ En lo más bajo de la cuesta, lo único que quedaba por hacer era subir.

El sismo sería en esta historia amarga, llena, como puede verse, de clichés, *la gota que derramó el vaso*, el momento en que finalmente “la sociedad” (y aquí la historia se refiere sobre todo a la sociedad capitalina) decide, bajo ese mismo “ánimo contabilizador”, utilitario, separarse finalmente del Partido Revolucionario Institucional (PRI), ese partido de Estado que había gobernado México en sexenios consecutivos desde su fundación (formalmente 1946, aunque bajo otros nombres, desde 1929). En el arreglo institucional mexicano, vigente desde

³⁵ Ramírez de Garay, “El sismo de 1985 en la Ciudad de México”, 14-15.

³⁶ Monsiváis, *Los rituales del caos*, 21.

1928, la Ciudad de México era administrada por el Departamento del Distrito Federal, un órgano federal encabezado por un regente nombrado de manera directa por el presidente de la república, de quien dependía por completo. “Para bien y para mal”, según la fórmula de Manuel Perló Cohen, “la Ciudad de México se convirtió [desde entonces] en la ciudad presidencial”.³⁷ El Partido hizo de la ciudad la expresión más tangible del Estado posrevolucionario, incluyendo sus instituciones, símbolos y arreglos formales e informales. Por tanto, “separarse del PRI” a fines de siglo suponía distanciarse de sí misma, pensarse y representarse de otra manera.

“As Mexico’s long twentieth century neared its end, its two great monsters were thus increasingly entangled in dangerous conflict”,³⁸ escribe Gerlofs, quien identifica que parte de la monstruosidad y el horror que provocaba la Ciudad de México conforme declinaba el siglo (con su crecimiento desaforado, su repartición desigual de los recursos, sus episodios de represión, su criminalidad y violencia rampante) era atribuible a su doctor Frankenstein: el PRI.³⁹ La historia que suele contarse, por tanto, la que aquí nos interesa, es la de dos criaturas míticas cuyo amasiato se volvió lentamente insostenible. La acumulación de crisis en la ciudad a finales de los años ochenta, con el terremoto como corolario, vendría a transformar una tensión añeja en una serie de demandas formales, acuciantes, de control institucional.⁴⁰

En 1988, el mismo año en que una escisión del PRI liderada por Cuauhtémoc Cárdenas (el izquierdista Frente Democrático Nacional) se propuso competir por la presidencia, se creó la Asamblea de Representantes del Distrito Federal, un primer órgano de autogobierno capitalino.

³⁷ Perló Cohen, “La Ciudad de México: ese pretendido problema”, 129.

³⁸ Gerlofs, *Monstrous Politics*, 46.

³⁹ Gerlofs, *Monstrous Politics*, 2.

⁴⁰ Esa “tensión” entre ciudad y partido oficial viene de lejos, escribe Jacqueline Peschard, y es medible en el comportamiento electoral: “Desde mucho antes de que en el Distrito Federal hubiera algún tipo de cargo local de elección [...] el perfil del voto en la ciudad capital mostraba una tendencia opositora. Respecto del conjunto del país, ahí se registraban más candidatos a diputados diferentes al PRI y, en promedio, comparado con lo que sucedía en el plano nacional, los capitalinos se inclinaban más por ellos”. Peschard, “La capital como bastión”, 264.

Pero Cárdenas perdió la elección por medio de un fraude⁴¹ y la Asamblea no tuvo poder legislativo real sino hasta 1996, cuando después de una serie de reformas se convirtió en la Asamblea Legislativa del Distrito Federal. Esas mismas reformas comprendieron también la eventual (y primera) elección democrática de un Jefe de Gobierno para la ciudad. Un año después, en 1997, el puesto fue para el propio Cárdenas, con un 48% de los votos.

La dimensión emblemática de este triunfo, en esta historia contada a partir de símbolos, no fue menor. Cárdenas había roto con el PRI, había competido ya dos veces por la presidencia y en ambos casos, con una base electoral de abrumadora mayoría capitalina, había sido derrotado. En cambio, cuando compitió en julio de 1997 por el gobierno de la ciudad, Cárdenas venció por una diferencia de casi un millón de votos. Si, como se dice con cierta pompa, las urnas hablan, aquí había un mensaje claro: la ciudad, llena de “optimistas radicales”, le daba una oportunidad a esa figura política que después de un doble descalabro parecía ya no tener ninguna. Lo que era imposible en el ámbito nacional aquí tenía cabida. La ruptura con el PRI, la celebrada (y manida) “transición a la democracia”, tuvo lugar primero en la Ciudad de México, lo que, también simbólicamente, colocaba a la capital a la vanguardia de un proceso esencialmente *futurista*. El año de 1997, propongo por tanto, es el origen de un mito capitalino contemporáneo, de cierto excepcionalismo regional que se parece, por poner un ejemplo simple, al de California: un territorio casi extrañado del resto del país al que pertenece, cultural y económicamente potente y de orientación progresista; un espacio que mira mayoritariamente hacia la izquierda y por tanto, en teoría, hacia el futuro.

⁴¹ Para más sobre este tema, ver la investigación reciente de Francisco Cantú, “The Fingerprints of Fraud: Evidence from Mexico’s 1988 Presidential Election”, *American Political Science Review* 113, no. 3 (2019): 710-26, <https://doi.org/10.1017/S0003055419000285>.

Este mensaje sólo habría de adquirir mayor filo con el paso de los años. En 2000 Cárdenas compitió de nuevo por la presidencia y fue de nuevo derrotado, aunque en esta ocasión ya no por el PRI sino por Vicente Fox, el candidato del derechista Partido de Acción Nacional (PAN). Pero en 2000 también ganaba de nuevo la Jefatura de Gobierno capitalina el izquierdista Partido de la Revolución Democrática (PRD; la derivación del Frente que había creado Cárdenas). En 2006 el resultado habría de repetirse: gobierno de la derecha a nivel federal, gobierno de la izquierda a nivel local. En 2012 el PRI volvió a la presidencia, pero el PRD conservó la Jefatura de Gobierno. Hasta que, en 2018, una escisión del PRD (el Movimiento de Regeneración Nacional, Morena), liderada por un ex Jefe de Gobierno (Andrés Manuel López Obrador), habría de ganar tanto la presidencia como la capital (con Claudia Sheinbaum). Ese mismo doble triunfo habría de repetirse en 2024, con Clara Brugada como Alcaldesa y la propia Sheinbaum como Presidenta.

¿Qué supusieron esta historia, este conjunto de símbolos, para la producción cultural de la Ciudad de México? Decíamos hace unas páginas que, a partir de una doble oposición (ciudad vs. país; ciudad post-97 vs. ciudad pre-97), se produjo un sentido de ciudad distinto, que desplazó la imaginación cultural del pesimismo a la vindicación. Decimos ahora que el eje que estructura ese relato, la categoría en que se funda ese contraste, es “el gran giro programático” que supuso para México la transición hacia la democracia electoral y el liberalismo de mercado.⁴² Un giro que, en su versión simple, popularizada, *parece haber salido bien en la ciudad*. Esa ilusión de éxito fue magnificada, entre 1997 y 2018, sobre todo por la percepción del desastre que supusieron ambos procesos tanto a nivel nacional como de otros estados del país.

⁴² Ver Sánchez Talanquer, “La política en una época de desgarramiento social”, 60.

Diríamos: México-país como un espejo deforme o deformado. Contaba Martín Caparrós que Macedonio Fernández llegó a sugerir, hace cien años, que la Municipalidad de Buenos Aires contratase “a un señor horrible, un auténtico esperpento, que paseara por la calle Florida para que los demás, al verlo, se dijeran bueno, al fin y al cabo yo no estoy tan mal”.⁴³ El contraste con quien está peor que uno supone siempre un alivio vanidoso.

Conforme avanzaba el siglo XXI en México, y sobre todo a partir de la infausta “guerra contra el narcotráfico” iniciada en diciembre de 2006 (que no es un tercer proceso, sumado a la transición democrática y a la apertura de los mercados, sino una macabra derivación o engendro de ambos), se invirtió una relación operativa durante la segunda mitad del siglo pasado. La Ciudad de México *solía ser* ese esperpento, ese horror; la ventana opaca a la que el resto del país podía asomarse y decir confiado: por lo menos no somos *eso*. Ahora, en cambio, los chilangos miraban con desconcierto los cuerpos colgados de un puente en Veracruz, las cabezas que rodaban en la pista de una discoteca de Michoacán o la deserción en masa de la policía completa de un municipio en Tamaulipas y pensaban: por lo menos no estamos *así*. La “guerra” desplazó la idea de la violencia o el peligro *fuera* de la capital y hacia el norte, sobre a partir de la toponimia evocativa de las noticias y sus protagonistas: *Golfo, Juárez, Pacífico, Sinaloa*.

No fue sólo la violencia lo que cambió de signo las cosas, aunque sin duda ese ha sido el ejemplo más atroz, más explícito; el cuento que contaron en las últimas décadas tantos mexicanos que llegaron desplazados desde los estados del norte a vivir en la Ciudad de México. Fue también, como decíamos, que la llamada transición democrática supuso, en otros estados, el asesinato de candidatos a gobernador, a diputado, a presidente municipal; el reclamo de compra de votos, de intervención del crimen organizado en los comicios, de robo de urnas y, sobre todo,

⁴³ Martín Caparrós, *El hambre* (Ciudad de México: Editorial Planeta, 2014), 385.

tanto a nivel local como federal, el reclamo de fraude generalizado (1988, 2006, 2012; las últimas dos con un ex Jefe de Gobierno capitalino, Andrés Manuel López Obrador, como supuesta víctima del agravio nacional). En la Ciudad de México en cambio, desde que se empezó a elegir por medio del voto a la autoridad local, no ha habido nada parecido. Por mero contraste, entonces, la “transición” en la Ciudad de México pareció, entre 1997 y 2018, una operación exitosa, un mecanismo efectivo (y pacífico) de transmisión de la voluntad colectiva, una competencia justa, más o menos limpia, donde un triunfo electoral conllevaba cierta legitimidad.

Del mismo modo —comparativo, estrecho—, la liberalización del mercado, sobre todo frente a los Estados Unidos, también semejaba un proceso triunfal en el antiguo Distrito. La capital corrió una suerte distinta a la de muchas otras ciudades, sobre todo del sur del país, que quedaron excluidas de las cadenas de producción-exportación y por tanto progresivamente desatendidas; distinta también a la de estados como San Luis Potosí o Coahuila, donde la explotación minera (sobre todo de empresas norteamericanas) ha supuesto una devastación ecológica tremenda y graves consecuencias de salud pública; y distinta, asimismo, de la manera en que la creación de enormes industrias exportadoras (desde automóviles alemanes a los aguacates michoacanos) ha prohiado violentos negocios de protección y un retraimiento notable del Estado. Más de un tercio de toda la inversión extranjera directa en el país se concentra hoy día en la Ciudad de México.⁴⁴ Si la apertura económica tenía por propósito ulterior la atracción de capitales, la ciudad tiene motivos para sentirse satisfecha, orgullosa de su desempeño. Lo mismo en los campos del turismo o la conectividad informática. La creciente terciarización de la economía nacional supuso también que los trabajos no se fueron de la ciudad, sino que llegaron.

⁴⁴ Camila Ayala Espinosa, “Ciudad de México logra captación histórica de IED”. *El Economista*, 21 de febrero de 2023. <https://www.eleconomista.com.mx/estados/Ciudad-de-Mexico-logra-captacion-historica-de-IED-20230221-0008.html>.

Ahora la Ciudad de México es un imán regional de trabajadores especializados: programadores colombianos, banqueros brasileños e ingenieros indios y estadounidenses. Esta diferencia regional de resultados está en la lógica misma de la globalización, una ola que no levanta a todos, sino que empuja a los que ya sabían nadar.

De nuevo: no es que salió bien, es que salió *menos mal* que en otros lados, y en ese contraste hay un extrañamiento (con los otros territorios, con el país como idea) y por tanto una reivindicación localista. A esta sensación contribuye también, aunque parezca contradictorio, el empuje del proceso globalizador. Si bien la caricatura sugiere que este fenómeno arrasa con las diferencias, que solamente homologa y vuelve de cada lugar *una sucursal*, la realidad es que la globalización en su versión siglo XXI hace más necesaria y no menos la idea de una “especificidad local”, aquello que es supuestamente único o auténtico de cada sitio, dado que esa diferencia es la que, una vez destacada como singular, se vuelve comercializable, consumible.

No es difícil aceptar la idea de que existe un vínculo causal entre estas dos formas del “éxito”, el democrático-electoral y el de liberalización comercial, como propone Claudio Lomnitz. De acuerdo con el antropólogo, el empuje del programa neoliberal, en lo económico, azuzó o aceleró la transición democrática, puesto que a partir de las reformas de los años ochenta y noventa se formalizó cierta presión *contractual* por organizar la cosa económica (y por tanto la cosa política) en México. A partir sobre todo de la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (1994), la expectativa era que rigieran en el país “una serie de criterios de transparencia y legalidad”, en el intento de volverlo un lugar seguro para la inversión y para los trabajadores. Esta es la utopía programática a la que Lomnitz llama la “ínsula de derechos”: más que territorios específicos, aquellas configuraciones sociales o bolsillos de actividad económica donde se respetan de algún modo la ley y el estado de derecho. En el mundo ideal de ese

inmenso proyecto de integración con Estados Unidos y Canadá, las islas serían más tarde un archipiélago y, finalmente, *islands no more*.⁴⁵

Quisiera sugerir, en una variación mínima de esta idea, que la Ciudad de México, otrora “chinampa en un lago escondido”, se convirtió en manifestación concreta de la ínsula, un territorio que se pensó durante dos décadas ajeno al horror del mar abierto y a ese pasado priista inmediato, apocalíptico y en perpetua crisis, y que ese distanciamiento, por oposición, provocó un desplazamiento cultural en el espacio de lo posible. Esto es lo que encontré una y otra vez en la investigación: un *modo* de acercarse a las representaciones contemporáneas de la ciudad que era distinto al que la crítica cultural había documentado ampliamente en una época anterior (el milenarista-monstruoso). En sus efectos y conexiones —que, al igual que el contexto histórico, nunca son obvios o causales, sino que hay que *reconstruir*— ciertos productos hacían visible una rotación del ánimo que por tanto había que salir a explicar, a entender.⁴⁶

Por último, es importante tener en cuenta que había un grupo, a la manera de García Canclini, al que le convino señaladamente explotar la idea de la oposición, de la diferencia. Se trata de la tropa que lideró Cárdenas en su momento y después López Obrador: el PRD que ganó cuatro elecciones seguidas a Jefe de Gobierno entre 1997 y 2018, y que, reconvertido en Morena, ganó en 2018 tanto la jefatura como la presidencia de la república. El mismo grupo al que pertenecía aquel señor Delgado que, sin advertirlo, inspiró ese tatuaje en el brazo de una chilanga

⁴⁵ Lomnitz, “La ínsula de los derechos y el mar de la extorsión”, 129.

⁴⁶ Pensemos, por ejemplo, en el efecto cultural provocado por ese otro temblor ocurrido en 19 de septiembre, ahora de 2017. La intensidad del sismo fue menor, lo mismo que el número de víctimas, pero aun así no hubo, ni de lejos, una reacción simbólica equiparable: nadie pensó que el sismo de 2017 venía a “herir de muerte” a la ciudad, ni supuso una ruptura política con el partido hegemónico en la capital, que para ese punto había sido prácticamente vaciado por el Movimiento de Regeneración Nacional (Morena), que ganaría sin problema la elección de Jefe de Gobierno en 2018. La candidata electa fue Claudia Sheinbaum, alcaldesa de Tlalpan, delegación donde murieron al menos nueve personas tras el colapso de un edificio multifamiliar, y diecinueve niños y siete adultos tras el derrumbe de una escuela. El poema conmemorativo que se hizo popular ya no fue de José Emilio Pacheco, fallecido en 2014, sino de Juan Villoro, una letanía más bien mansa que empieza “Eres del lugar donde recoges la basura”: una ciudad de héroes anónimos y de nobleza, bien distinta, por tanto, al azote bíblico.

fervorosa. Para esta élite política, la historia que hasta aquí hemos perfilado supuso un eficaz relato de legitimación. Si a nivel nacional, como ha descrito Rafael Lemus, los “gobiernos de la transición” (1994-2018) fueron incapaces de contar “con un relato capaz de producir consentimiento [...] una articulada serie de signos y representaciones que [persuadieran] a la mayoría sobre la pretendida conveniencia de [sus] políticas”,⁴⁷ a nivel local el Gobierno del Distrito Federal fue particularmente exitoso en esas arenas, capaz incluso de presentar visiones simbólicas, “culturales”, que reforzaban de algún modo un relato compartido.

Este remozamiento discursivo de la ciudad, la prédica de su “transformación”, corrió desde el principio de la mano de un calculado programa político-empresarial. Fue sobre todo a partir de la administración de López Obrador (2000-2005) que el Gobierno del Distrito Federal “[started working] hand-in-glove with real estate interests to promote an aesthetic and demographic overhaul of the city’s oldest districts”, como escribe Gerlofs.⁴⁸ El lavado de cara incluyó en su momento contratar los servicios de un ex alcalde de Nueva York, Rudolph Giuliani, para reorganizar la policía e introducir programas enfocados en “mejorar” la reputación y la dimensión estética de la ciudad.⁴⁹ Entre un gobierno “purportedly leftist” pero en los hechos “opportunisticly entrepreneurial”, y una clase empresarial recién liberada de las trabas al dinero otrora impuestas por el PRI en la ciudad (legales o no), la zona céntrica de la capital (Reforma, Centro Histórico, Condesa, Roma, Cuauhtémoc) fue renovada “for presentation to a burgeoning coterie of international suitors eager for its reentry to the polite society of millennial global cities”.⁵⁰ El proyecto de diferenciación, por tanto, siempre contempló un componente retórico-

⁴⁷ Lemus, *Breve historia de nuestro neoliberalismo*, 72-73.

⁴⁸ Gerlofs, *Monstrous Politics*, 52.

⁴⁹ Gerlofs, *Monstrous Politics*, 53.

⁵⁰ Gerlofs, *Monstrous Politics*, 53.

estético; el barniz del optimismo y del dinero sobre unas cuantas colonias céntricas —islas dentro de la isla— que se quería representativo de la ciudad completa.

De ahí también la importancia del corte temporal que propongo, dado que la idea de la ciudad como un espacio de oposición y contraste frente al resto del país (lo que incluye al gobierno federal) ha dejado de ser, por lógica, un objetivo de esa clase dirigente. Desde 2018 la ciudad ha vuelto a establecer una relación estrecha con el poder ejecutivo, en sintonía con el ejemplo de aquel partido-adversario al que se había propuesto combatir. La situación es inédita: nunca, desde la creación del Departamento del Distrito Federal en 1928, uno de sus regentes o Jefes de Gobierno había sido presidente de la nación, como lo fue López Obrador y como lo es ahora Claudia Sheinbaum. De ahí también la relevancia de prestar atención a lo sucedido a nivel cultural en la ciudad durante esos casi treinta años, para entender mejor el país de ahora. Para saber hasta cuándo la ínsula habrá de pensarse como tal, dado que, para quienes dirigen ahora los destinos de la capital y del país, la metáfora ya no parece conveniente.

Las condiciones materiales y políticas hasta aquí resumidas formaron una parte vital de ese relato vindicativo que hemos intentado perfilar, ese movimiento del péndulo que se alejaba del horror y caos como norma, como sentido común, y se acercaba al polo del encanto. Ese desplazamiento abrió la puerta a ciertas representaciones y, sobre todo, a ciertos efectos, producidos en espectadores y lectores, que habrían sido calificados de ingenuos, o insulsos, o que habrían sido de plano impensables en la época inmediatamente anterior. Tenemos los ejemplos de ese cambio; faltaba entender cuáles eran sus bases, cuál había sido el reacomodo.

Organizar el derrame: metodología y materiales

La propuesta es pensar mejor nuestro presente a través de los artefactos simbólicos que dotan de sentido a la realidad. La pregunta es cómo, exactamente, y a partir de qué productos

culturales en específico. En esta tesis propongo seguir un método de análisis relacional. Es decir, trazar las conexiones que una novela, una crónica, o una imagen establece con el mundo. Todo producto cultural es una frontera permeable: las cosas entran, salen, se mezclan. La obra es al mismo tiempo red y anzuelo, a veces recoge sin querer algún desecho o tesoro inadvertido, pero también puede ir en busca decidida de otros. La idea es encontrar, a partir de la forma, el código de relación que tal o cual obra actualiza, despliega o transforma. ¿A quiénes reúne este texto o aquella imagen y bajo qué bandera política, afectiva, axiológica?

Enfatizo la variedad de registros porque es obvio, o al menos lo es para mí, que vivimos en un mundo donde nos encontramos constantemente con esa mezcla, ese derrame. Una película es la reseña que leímos, la entrevista con el director, el encuadre ampliado como promoción en una avenida y esa novela que sucede en las mismas calles. Una de las tareas de la crítica cultural es reconstruir algunas de esas ligas y argumentar cuál es su relevancia. ¿Cuáles son los conflictos entre un nivel y el otro? ¿Cuáles son las correspondencias? No existe un mundo de encuentro *puro* con el texto o la imagen; menos todavía cuando se trata de artefactos sobre la Ciudad de México, un museo completo, heterodoxo, de significados, expectativas y prejuicios. A esta ciudad, escribe Rodrigo Fresán en *Mantra* (2001), “puede atribuírsele cualquier cosa. Difícil que nada te ocurra aquí y, si no se te ocurre, siempre puedes inventártelo, porque hasta la historia más delirante se hace inmediatamente verosímil en México”.⁵¹

Esta es la penumbra de las asociaciones, como la ha llamado Rita Felski, el laberinto cultural donde una pared es un refrán y la de enfrente es un mito y una esquina es un bolero y la esquina opuesta una estadística. “We are eternally enmeshed within semiotic and social networks of meaning that shape and sustain our being”, escribe Felski. “Hence it makes no sense to

⁵¹ Rodrigo Fresán, *Mantra* (Barcelona: Mondadori, 2001), 263.

conjure up some notion of things as they really are—some higher altitude stripped bare of all symbolization and sense-making—against which we could measure the truth claims of the literary work”.⁵² Por eso, en vez de preocuparnos por la fidelidad (término que ya de por sí supone cierta carga normativa, casi conyugal) de las representaciones urbanas en la imaginación cultural, me interesa más bien la descripción y el análisis de esas redes sociales que construyen los sentidos, y la manera en que estos cambian con el tiempo.

“[T]he inevitable trajectory of critical consciousness”, escribió Edward Said, “is to arrive at some acute sense of what political, social, and human values are entailed in the reading, production, and transmission of every text”.⁵³ Esto es lo que esta tesis se propone metodológicamente: identificar, a partir de la forma de ciertos productos culturales, y de la manera en que han sido recibidos (es decir, de sus efectos), cuál es el conflicto o la reorganización de valores que tuvo lugar en la Ciudad de México entre 1997 y 2018. Dar cuenta, por tanto, de la manera en que algunos de los materiales más populares de esas dos décadas en la imaginación cultural chilanga contribuyeron a desplazar decisivamente el horizonte.

A considerar entonces: la forma y los efectos. Por lo general, dice Franco Moretti, en la forma es donde se encuentran estética y política, el campo donde se dirimen las diferencias sociales, donde se encuentran las “soluciones” a los problemas inmensos a los que se enfrenta el arte (la nación, la historia, la lucha de clases). Frente a la complejidad de la megalópolis, por ejemplo, la literatura o la pintura *necesariamente* tienen que encontrar formas de traducción, estrategias para modelar o representar esa complejidad. Pasó lo mismo con el crecimiento desaforado del Estado-nación en el siglo XIX (la expansión occidental de los Estados Unidos; las ambiciones imperiales de Inglaterra; la unión de los reinos italianos), que de pronto se volvió “un

⁵² Felski, *Uses of Literature*, 85.

⁵³ Said, *The World, the Text, and the Critic*, 26.

dominio más extenso, más abstracto, más indescifrable, al *que sólo una forma simbólica nueva podía atribuir un sentido*”, como sugiere Moretti (énfasis en el original).⁵⁴ La Ciudad de México, quiero decir, es tan extensa, abstracta e indescifrable hoy día como lo eran (lo son) aquellos territorios.

La imaginación cultural se enfrenta, por tanto, a la tarea de hacer legible la ciudad y su lugar en el tiempo. Dos escalas gigantescas: el tamaño inconmensurable de la urbe (la cuarta más grande del mundo, de acuerdo con los reportes de las Naciones Unidas) y el confuso momento histórico por el que atraviesa (¿a la vanguardia mexicana?, ¿a la par de Londres?, ¿de Lagos?, ¿de Mumbai?). Cada capítulo de esta tesis narra una batalla distinta, un choque de conceptos, valores e imágenes en busca de la representatividad. La pregunta es quién habla, y con qué autoridad, en nombre de la capital. Para ello he elegido cuatro productos culturales distintos y de amplia recepción que suponen, para mí, madejas de significados y relaciones que piden ser desbrozados. El problema nunca fue discernir qué cosas representaban mejor o no a la ciudad contemporánea, sino ver si era capaz de encontrar las huellas de un tiempo concreto, distinto, en los diversas expresiones culturales aquí estudiadas, en las reacciones que inspiraron.

Primero: la instalación fotográfica de Spencer Tunick en 2007, con 18 mil personas desnudas sobre la plancha del Zócalo, la icónica plaza central de la Ciudad de México. Segundo: una serie de fotografías aéreas, tomadas por Santiago Arau a partir de 2015 desde un dron no tripulado, que reorganizan la ciudad y brindan una “nueva perspectiva” del espacio. Tercero: *Los detectives salvajes* (1998), de Roberto Bolaño, una novela inmensamente popular que trata a la ciudad no como un caos infernal sino como un paraíso en miniatura, convertida por algunos de sus lectores en guía turística. Cuarto: *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón, una película prestigiosa,

⁵⁴ Moretti, *Atlas de la novela europea*, 17. Cursivas en el original.

cuidada y detallista, que intenta convencernos de la autenticidad de aquello que muestra: el cuadrante más fotografiado y sobreexpuesto de la ciudad contemporánea.

En los cuatro casos hay un conflicto o una inquietud que opera como motor, que desplaza lo posible: 1) el deseo de mostrar que la ciudad es protagonista del mundo (y políticamente distinta al país homónimo) en la instalación de 2007; 2) la voluntad de trascender la idea-imagen de la ciudad como una “mancha urbana” en las fotografías aéreas; 3) la convicción de que la ciudad no es el lugar donde ya ocurrió lo peor sino una pintoresca rueda de la fortuna, como en Bolaño; 4) la intención de rebatir la versión superficial de la Ciudad de México que campea en las producciones audiovisuales centradas en estereotipos étnico-turísticos o en criminalidad, como en *Roma*. Cada uno de los capítulos, también, intenta mostrar las estrategias formales a partir de las cuales estos productos intentan construir su autoridad y, por tanto, indicar al público (chilango o no) cómo quieren ser leídos. En el caso de la instalación fotográfica, el éxito global legitima la práctica local; en el de la fotografía aérea, sus credenciales son la condición mecánico-objetiva del dron, y la emulación formal del principal paisajista mexicano del siglo XIX (José María Velasco); en el de la novela, la experiencia biográfica, vital de su autor parece conferirle cierta validez a la ficción; lo mismo en cuanto a la película, que además insiste en detalles formales que denotan “autenticidad” (los movimientos de cámara, por ejemplo, o el uso de actores no profesionales).

Cada uno de estos productos culturales es apenas un trasunto, un ovillo, un pretexto emblemático para trazar las ligas entre los distintos niveles de la vida que le dan sentido. Y cada uno recibió, en su momento, una lectura que podríamos llamar optimista, es decir, luminosa: la instalación fotográfica de pronto era muestra inequívoca del carácter progresista, liberal y cosmopolita de la ciudad; las fotografías aéreas eran una notable innovación estética; la novela

penetraba la “geografía espiritual” de la ciudad y ofrecía su mejor cara (la que podía venderse como ruta turística); la película era un testimonio inmejorable, auténtico, de la capital. De ahí su importancia para el análisis, porque lo que en realidad marca el cambio de época es este tratamiento. El momento histórico post-1997 es el que *habilita* la percepción entusiasta. El orgullo y la reivindicación que provocaron estos materiales contrasta con el pesimismo de los años ochenta y noventa. Lo que esta tesis intenta perfilar es esta reconfiguración del sentido hacia un cierto re-encantamiento, ese cambio en lo que Raymond Williams llamó “las estructuras del sentir” (concepto al que volveremos en el capítulo primero), esa transformación de la materia movediza e informe del presente, esa conciencia práctica que organiza los significados y valores cotidianos, esa manera en que asimos y entendemos y actuamos sobre nuestro tiempo y espacio a partir de la emoción y la experiencia.

Algo de ilusión se necesita para despertarse de madrugada y encuerarse en el Zócalo durante un par de horas; para creer que las fotografías aéreas de la ciudad no son ya denuncias ambientales o urbanísticas sino celebraciones de la belleza capitalina; para leer, en una novela sobre los años setenta, una “cartografía espiritual” de esa ciudad de ahora, maravillosa y transformadora; para ver, en una película mundialmente celebrada, un reflejo justificado, representativo, del reconocimiento internacional que merece la ciudad completa.

Cuatro estampas

El primer capítulo, “La hora del mundo: un desnudo masivo en el Zócalo”, cuenta la historia de una instalación fotográfica llevada a cabo el 6 de mayo de 2007, misma que convocó a 18 mil voluntarios a posar desnudos para la cámara del estadounidense Spencer Tunick en la plaza más importante de la Ciudad de México, frente a la catedral metropolitana y el Palacio Nacional. Tunick era un fotógrafo neoyorquino que, a principios del siglo XXI, cobró fama por

organizar y fotografiar desnudos colectivos en espacios públicos de distintas ciudades del mundo: Londres, Roma, Montreal, Buenos Aires. Este tour mundial duró varios años y fue seguido y leído en la Ciudad de México por medio de relatos en la prensa. Parte del capítulo reconstruye ese relato a partir del periódico entonces más innovador e influyente, *Reforma*, y examina la manera en que este diario cumplió el papel de mediador y definidor de la caracterización del acontecimiento.

Dos de las paradas previas del *tour* tuvieron un eco importante en el contexto capitalino. La primera, en Santiago de Chile (2002), supuso el choque entre una sociedad aparentemente conservadora y el carácter “progresista” del suceso. Al final, el entonces alcalde santiaguino otorgó el permiso para la instalación sólo porque otras ciudades del mundo lo habían hecho. La sociedad conservadora habría sido vencida, según el relato, por la fuerza llana de tendencias culturales globales. En segundo lugar, la instalación en Barcelona (2003) fue vista sobre todo a través de la lente de la postdictadura (lo mismo que en Chile): un acto que habría sido impensable durante el franquismo pero que era perfectamente plausible y hasta popular en 2003. No sólo eso: el gobierno socialista de la ciudad condal, que se había acercado a las posiciones nacionalistas catalanas en busca de ganancias electorales, también mostraba así su diferencia esencial con el resto de España, a la que veía como un organismo ajeno. *Sólo aquí podríamos hacer esto*. Estos dos ejemplos habrían de calar y moldear la interpretación del acto en la Ciudad de México: también el Distrito Federal se pensaba, post-1997, como un espacio distinto al resto de México y en plena *movida*, una revolución moral post-priista que incluía la legalización del matrimonio entre personas del mismo sexo y la interrupción legal del embarazo.

Dos veces intentó Tunick llevar su instalación a México: en la primera no consiguió patrocinadores; en la segunda adujo razones “políticas” para retractarse. No quería, dijeron sus

representantes, que el acto fuera utilizado como arma en contra de uno de los contendientes a la presidencia ese verano (2006), el ex Jefe de Gobierno Andrés Manuel López Obrador. En realidad, al año siguiente, el acto Tunick fue considerado una victoria cultural más (en palabras de Carlos Monsiváis) de la izquierda capitalina, representada ahora por el sucesor de López Obrador, Marcelo Ebrard. El acto del 6 de mayo supuso, para ciertas figuras clave de la imaginación cultural chilanga (Monsiváis la primera), una ilustración incontestable del cambio en la ciudad. Un antes y un después: la instalación escenificaba la diferencia, largamente aducida, entre la capital y el país, imagen clara del anhelado divorcio con el PRI (que antes prohibía, por ejemplo, las reuniones masivas en el Zócalo, o los conciertos de rock multitudinarios). El acto tematizaba, o bien le daba forma, al proceso histórico de diferenciación política y progresiva autonomía chilanga frente a la nación. Sólo en “la ciudad de la esperanza”, como la bautizó López Obrador en 2000, podría haberse llevado a cabo una instalación así, pensaron los excepcionalistas. Al mismo tiempo, el acto también supuso para algunos la confirmación de que la Ciudad de México era tan cosmopolita, tan globalizada (un lugar donde tenía lugar “la cultura”) como París, Nueva York o Edimburgo.

Para otros, la instalación del 6 de mayo supuso apenas un ejemplo más del control político ejercido por el Gobierno del Distrito Federal sobre la plancha del Zócalo. Otro mitin, como los que a partir de 1997 el PRD organizaba cada vez con más frecuencia (y con los más variados propósitos) en el primer cuadro de la capital. Lo de Tunick fue visto, también, no como algo vanguardista y cosmopolita, sino provinciano o de plano ridículo. En la batalla por la definición de la experiencia, en el cruce de relatos, versiones y apropiaciones, se encuentra el valor de analizar esta instalación, un ejemplo paradigmático de la dialéctica, de la idea de *oposición*, que impulsa el cambio en la imaginación cultural chilanga contemporánea.

Además, este primer capítulo presenta algunas de las estrategias de análisis que aparecen en los siguientes, entre ellas la idea de que el “significado” del arte también depende de los usos sociales que se le otorgan, de “la función que cumple o puede cumplir”.⁵⁵ El análisis de las fotografías, dice por ejemplo Pierre Bourdieu, “puede legítimamente reducirse, sin caer en el reduccionismo, a la sociología de los grupos que las producen, de las funciones que les asignan y de las significaciones que les confieren, explícita y, sobre todo, implícitamente”.⁵⁶

Esta idea en particular liga al primer capítulo con el segundo. “Un cambio de perspectiva: ordenar la mancha urbana” constituye un intento por contextualizar y trazar las relaciones de otro supuesto salto al futuro: las fotografías aéreas del mexicano Santiago Arau. Así como para entender el entusiasmo que rodeó la visita de Tunick a México había que construir el escenario de la transición democrática, de la “lógica globalizadora”, de los usos políticos del Zócalo, así también el efecto de alivio producido (y pretendido) por las fotos de Arau se presenta como una solución formal a un problema de la ciudad: la irrepresentable mancha urbana. La metáfora, nacida en las observaciones satelitales de topógrafos, geógrafos y demás científicos sociales en los años setenta, describe y evalúa a la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo XX: una extensión incontrolable, un avance contrario a la razón, al medio ambiente y al urbanismo. La idea de “la mancha urbana” condensa, en la literatura mexicana finisecular, aquella versión de la ciudad como enemiga que hemos descrito antes, el pesimismo metafórico de una época.

Lo inabarcable de la ciudad ha estado ahí desde el principio, desde Bernal Díaz del Castillo y sucedáneos, pero la idea de la mancha connota una particular caída en desgracia. La expansión horizontal no es sólo señal del desastre, sino confirmación de que la escritora singular que quisiera enfrentarse al reto de representar la megalópolis está condenada al fracaso. Nadie

⁵⁵ Bourdieu, *Un arte medio*, 153.

⁵⁶ Bourdieu, *Un arte medio*, 166.

puede escribir a la ciudad de fin de siglo, como sí habían podido —supuestamente— Carlos Fuentes en 1958 o Salvador Novo en 1946. La derrota a manos de la escala se convierte en amargura y los escritores, sobre todo hombres, bautizan a la ciudad-manchada con mote condenatorios como “Esmógico City” o “Detrito Funeral”. La mancha sirve a antropólogos, urbanistas, narradores y poetas para significar lo imposible, su aciaga rendición.

Es en ese contexto que aparecen las fotografías de Santiago Arau, que rehúyen de la imaginación caótica y desgraciada de la ciudad y se ofrecen en cambio como marcadores de un nuevo sentido, de cierto orgullo capitalino, a partir de una operación formal: el ángulo elevado desde donde miran el antiguo Distrito Federal. Si lo de Tunick fue visto como un salto simbólico al futuro, lo mismo sucede con estas fotografías, posibles únicamente por la innovación técnica que supone el vuelo no tripulado del dron, el disparo automático desde el cielo. El dron, como agente robótico del mañana, pasa la página del pesimismo porque permite, en primer lugar, hacer aquello que los escritores ya no alcanzan: ofrecer un vistazo más amplio de la ciudad.

La perspectiva novedosa coincide, en el tiempo, con el agotamiento de la metáfora y con la verticalización literal de la ciudad. Cientos de edificios residenciales y de oficinas se levantan en el siglo XXI chilango; en cierta medida es la especulación inmobiliaria, fruto del derrumbe de otros tantos edificios en 1985 y de la relocalización de industrias fuera de la ciudad, lo que transforma el paisaje visual. Pero también en esto jugó un papel el capitalismo internacional, que convirtió a la Ciudad de México post-Tratado de Libre Comercio en un destino financiero y turístico global. No hay ejemplo más visible del cambio que el Paseo de la Reforma, otrora espina dorsal de la ciudad soñada por el Porfiriato a principios de siglo XX, “developed on the model of Champs Élysées”, narración simbólica de la historia nacional con casas ajardinadas a

los costados,⁵⁷ y hoy día “[a] thriving business corridor [...] dominated by skyscrapers of heights unknown in Mexico until recent years”.⁵⁸

El cambio en altura (al que deben agregarse también los segundos pisos de la autopista urbana conocida como el Periférico⁵⁹) ocurre al mismo tiempo que la ciudad cambia legalmente de nombre y gana, finalmente, una constitución propia. De Distrito Federal pasa a Ciudad de México, o CDMX, como se presenta en cientos de anuncios repartidos por la capital desde principios de 2016. Este cambio de nombre es el aspecto más visible, más popular, de la serie de reformas políticas que consiguen una mayor autonomía para la ciudad (control presupuestario, reorganización de las delegaciones en alcaldías, nombramiento propio de su jefe de policía, entre otras). “Adiós DF, Hola CDMX” rezaban cientos de anuncios oficiales repartidos por la capital. La lógica de la renovación, del reordenamiento era clara: esta era una nueva ciudad, despojada de esas siglas que evocaban el súbitamente avejentado “Detrito”. La marca-ciudad buscaba un imaginario diferente; las fotografías de Arau, con su reordenamiento del espacio, con su inocultable orgullo chilango y su vocación cartográfica,⁶⁰ proponían una perspectiva nueva para una ciudad que así se pensaba.

Por último, este capítulo traza también las ligas que unen las panorámicas de Arau con los lienzos del más destacado paisajista mexicano, José María Velasco (1840-1912). Al evocar

⁵⁷ Tenorio Trillo, *I Speak of the City*, 11.

⁵⁸ Gerlofs, *Monstrous Politics*, 107.

⁵⁹ Sobre este tema, conviene ver el espléndido documental *En el hoyo*, dirigido por Juan Carlos Rulfo (2006; Ciudad de México: IMCINE/FOPROCINE/La Media Luna).

⁶⁰ La estampa de la ciudad o el territorio visto desde el aire es uno de los ejemplos paradigmáticos de lo que Fredric Jameson llamó “cartografía cognitiva”: el intento, por parte del sujeto moderno, de imaginarse cuál es su lugar en un espacio irreconocible, inmenso. Una tentativa de entendimiento, una estrategia para lidiar con la ansiedad de sentirse a la deriva. Un eficaz instrumento ideológico: “Basically, the only way we can think our own individual lives in relationship to the collectivity is by making a picture of the relationship. The notion of a map was such an image, or picture, or the image of an airplane from which you can look down and see masses of life, of houses and cities, disposed out below you like a map”. Fredric Jameson, “On Politics and Literature”, *Salmagundi*, vol. 2, no. 3 (Spring-Summer, 1968): 23.

esta figura decimonónica, al imitarla, las fotografías de Arau persiguen la misma sensación de orgullo y posibilidad que los cuadros del pintor que participó en esta y aquella exposición universal en nombre de México. “Territorios”, “Patrimonio”: los nombres de los libros-exposiciones de Arau, en el Antiguo Colegio de San Ildefonso (2020) y en el Museo de Arquitectura del Palacio de Bellas Artes (2023), apuntan a una idea parecida: aquí hay mucho que presumir, un cambio de actitud radical frente a los tiempos de la mancha urbana. “La estremecedora mancha de concreto de la megalópolis”, escribe el poeta y ensayista Luigi Amara, “[...] cuando es vista desde la máquina flotante de Arau se diría que presenta cierta lógica”.⁶¹ El monstruo parece ahora domeñado.

Decía Bourdieu, para volver al inicio, que suele esperarse que la fotografía “encierre todo un simbolismo narrativo y que, a la manera de un signo, o más exactamente, de una alegoría, exprese sin equívoco una significación transcendente”.⁶² Si el dron es visto por algunos como un agente beatífico es porque ahora la imaginación cultural busca redención y no condena de la Ciudad de México.

Esa condena, como hemos visto, solía ser terrible. “A constant tremor seemed to run through the body politic at all levels”, escribía el neoyorquino James Howard Kunstler en 2001:

It accompanied the frightful recognition that a tipping point had been reached in Mexico City’s ability to continue as a viable collective organism. The crime, the pollution, the poverty, the drug abuse, the misery, the decay, the distrust and treachery, the prospective scarcity of civilizational goods and graces, gave every evidence of climbing further up a cataclysmic curve in the years ahead.⁶³

El cataclismo venidero, inevitable, ese “cenicero gigante” que describía Kunstler desde la ventanilla de un avión, sería nombrado, quince años después, el mejor destino turístico del

⁶¹ Amara, “La cámara aérea de Arau”, 26-27.

⁶² Bourdieu, *Un arte medio*, 157.

⁶³ Kunstler, *The City in Mind*, 110.

mundo por *The New York Times*. “A metropolis that has it all”, decía la nota, “[with] some of the world’s best cuisine, museums and forward-thinking design [...] a city that’s ever coming back”.⁶⁴ Un constante renacer: la distinción de 2016 contribuía a una sensación de orgullo (“flourish of pride”) al parecer palpable entre los chilangos.

Este es, en una nuez, el movimiento pendular del que hemos hablado hasta ahora, la sensación de que los peores momentos de la ciudad sólo se agravan y parecen más desdichados por el esplendor de otras épocas (cuando las calles eran todas de agua, cuando cada edificio era un palacio), y lo mismo los instantes luminosos, perlas que parecen brillar más al haber brotado entre el hollín. El tercer capítulo, “Punto de fuga: la ciudad como experiencia en *Los detectives salvajes*”, identifica cómo el interés y el entusiasmo provocados por la novela más famosa del escritor chileno Roberto Bolaño se transfieren a su objeto de representación en la primera parte: la Ciudad de México. Hay, en la novela de 1998, una operación de re-encantamiento de la ciudad (en palabras de Rafael Lemus) que coincide, en la segunda década del siglo XXI, con esa promoción orgullosa del espacio redescubierto.

De ahí que la primera parte del libro, “Mexicanos perdidos en México” haya sido convertida recientemente, de manera simbólica, en guía turística. Periódicos, revistas, lectores de a pie y hasta el Instituto Nacional de Bellas Artes han visto en ese diario ficcional de un poeta adolescente una inspiración para organizar y promover rutas, recorridos, itinerarios y paseos por la Ciudad de México. Esta operación lectora, este efecto de la novela, es el punto de partida para entender qué imagen construye Bolaño de la ciudad y cómo es posible, por tanto, que las páginas de ese diario que transcurre entre noviembre y diciembre de 1975 se hayan convertido ahora en “cartografía espiritual” de la ciudad contemporánea. Este capítulo es por tanto un trabajo que va

⁶⁴ Burnett, “Mexico City”.

de atrás para adelante, un análisis que no presupone o imagina un lector, sino que trabaja a partir de lo que esos lectores, en efecto, han hecho con el texto. El propósito es “dirigir la atención a aquellos factores mediante los que nace una relación entre [unos y otros]”, como propone Wolfgang Iser, y entender cómo esa relación es posible y prospera en un contexto particular.

En el caso de “Mexicanos perdidos en México” propongo, en consonancia con el trabajo de Franco Moretti sobre las novelas urbanas del siglo XIX, que el sentido de la Ciudad de México se manifiesta al nivel de la trama; es decir, como una manera particular de ordenar y vivir el tiempo. No es tanto la descripción de los espacios urbanos (algunos inexistentes, otros ya perdidos en el tiempo) lo que conecta a la novela con esos lectores-turistas que celebran en simultáneo a la ciudad y al libro, sino la sensación de que la capital es “a Latin American megalópolis where everything seems possible”, como escribe Rubén Gallo.⁶⁵ *A metropolis that has it all*. Una ciudad en donde puede pasar cualquier cosa es un espacio abierto a la indeterminación y a la sorpresa, no cerrado a la condena. Si hay lectores que hoy día ven lo luminoso en *Los detectives salvajes* es porque están convencidos, a priori, de que esa es la esencia de la Ciudad de México, y por tanto no es difícil hacer el salto entre 1975 y 2015, como no lo ha sido tampoco, en otros momentos de optimismo, reconocerse nuevamente en la “Ciudad de los Palacios” decimonónica.

La ciudad de la primera parte de *Los detectives salvajes* es una experiencia emocionante, un paraíso que alterna entre lo pueblerino y lo cosmopolita que no se parece nada a su versión horrenda de los años noventa, la misma que el propio Bolaño definía, en un registro distinto al de la ficción, como “un infierno singular en grado extremo”.⁶⁶ En la novela, la ciudad es más bien escenario de una serie de misterios anodinos, intrascendentes; una aventura de continuos

⁶⁵ Gallo, “Mexico City, Paris, and Life versus Art”, 75.

⁶⁶ Bolaño, “Literatura y exilio”, 327.

subibajas construida a través de los recursos formales de la aceleración y la inminencia. Un espacio moldeado por el tiempo; una ciudad cuyo sentido, cuya esencia, es el cambio, las posibilidades abiertas. En nada se parece este encanto, tampoco, a ese otro “infierno”, fuera de la Ciudad de México, hacia donde se dirige la imaginación cultural en las primeras décadas del siglo XXI: el norte, la frontera, ahí donde termina (mal) *Los detectives salvajes* y donde se concentrará el horror en esa otra novela fundamental de Bolaño, *2666* (2004).⁶⁷

El último capítulo, “‘La neta es chida pero inalcanzable’: Netflix, Cuarón y la ciudad auténtica”, hace un recorrido por las películas de este director mexicano que tienen lugar, aunque sea parcialmente, en la Ciudad de México —*Sólo con tu pareja* (1991), *Y tu mamá también* (2001) y *Roma* (2018)— y propone que las tres están animadas por un apetito de autenticidad que, al ser un ideal por necesidad cambiante en términos históricos, transforma también los recursos formales empleados para satisfacer la búsqueda. En *Roma* ese cambio formal supone, entre otras cosas, el uso de la toma larga junto con ciertos encuadres y movimientos de la cámara que sugieren, primero, una estética de la vigilancia (Thomas Y. Levin) para, desde ahí, proponer lo que muestra como imágenes *verdaderas*. En entrevistas alrededor del estreno de la película, en comentarios y reseñas, *Roma* fue descrita como un testimonio, un documento, un esfuerzo objetivo. “Roma presenta una visión de la realidad mexicana de un modo nunca antes realizado. Una mostración directa, sin elevar la nota”, escribió Héctor Ruiz Rivas en un trabajo monográfico sobre la obra.⁶⁸

Cuando se pone tanto énfasis en la honestidad, ¿qué es lo que preocupa? En el caso de *Roma* sugiero que no hay manera de separar la película de la colonia a la que hace referencia el título, y que el empeño y la insistencia en “lo auténtico”, sobre todo a partir de las herramientas

⁶⁷ Difícil creer que el Instituto Nacional de Bellas Artes propondría un recorrido guiado por Juárez/Santa Teresa.

⁶⁸ Ruiz Rivas, *Roma: estudio crítico*, 128.

formales de la cinta, de su lenguaje visual, supone una suerte de respuesta frente a la mercantilización colorida de La Roma como sinécdoque de la ciudad. Esto es, en una operación congruente con su filmografía “mexicana”, Cuarón *formaliza una diferencia valorativa*. La colonia Roma es, al momento del estreno de *Roma*, el epicentro de esa *nueva* Ciudad de México que se define por medio de boutiques, restaurantes y galerías. Es la zona de la capital que aparece nombrada dos veces en las trescientas palabras que componen esa distinción otorgada por la sección de viajes de *The New York Times*; quizá la franja más publicitada, más presumida de la ciudad contemporánea. Bajo la luz intensa de la atención y el dinero todo se deforma. La película de Cuarón, entonces, opta por la fotografía en blanco y negro, la pausa contemplativa y el salto al pasado (1970-1971). Pareciera que, aunque la casa al centro de la película está en la colonia Roma, nada tiene que decirnos la película sobre nuestro tiempo.

Pero, ¿es esto así? En una tesis preocupada sobre todo por la idea de las mediaciones, por la manera en que los productos culturales se ven envueltos en las más diversas tramas, relaciones y resignificaciones, la respuesta es, para sorpresa de nadie, que no es posible la separación. Parte del “éxito” de la colonia se transfirió (feliz o infelizmente) a la película y viceversa: uno era el barrio de moda, excepcional; la otra era la película multipremiada, disponible sólo para unos cuantos (al momento de su estreno limitado en México había muy pocas funciones, muy pocas salas que tuvieran el proyector de última tecnología exigido por Cuarón) y luego tan popular que pudo verse gratis en la antigua residencia presidencial de Los Pinos, en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco y en otros sitios públicos. De pronto la película sobre la colonia singular (tan local, tan global) había ganado un Óscar y se presumía como una historia sin fronteras.

Nadie lo hubiera creído en 1986 o en 1990. La Roma era entonces un lugar donde “nadie quería vivir después del terremoto [...] estaba casi vacía, era sórdida y peligrosa, con muchos

edificios abandonados u ocupados”, como escribe Juan Manuel Servín.⁶⁹ Difícil pensar que habría surgido, ahí y entonces, una película que, como *Roma*, fuera considerada un homenaje, una declaración de amor. Pero esto supone que, como en el caso de *Los detectives salvajes*, hay una conexión *más allá del contenido* entre la ciudad de entonces (1970-1971), representada en la pantalla, y la ciudad de ahora. Esa liga, quiero sugerir de nuevo, se establece precisamente a partir de las decisiones formales que toma la película, que suponen nada más y nada menos su reclamo de contemporaneidad. El estilo distintivo de la cinta, aquello que la separa del resto y de algún modo la “eleva” en la apreciación tanto de la crítica como del público, es la intervención que hace *Roma* en el presente, la manera en que reorganiza nuestra atención sobre un espacio que creíamos demasiado visto.

“The new work that does not resemble cultural models is for that reason recognized as real”, escribe Boris Groys. “The reality-effect or truth-effect of a cultural work consequently originates in a specific way of interacting with tradition”.⁷⁰ Lo que consigue *Roma*, uno de sus efectos notorios, es separarse del resto, presentarse como algo único. Este capítulo muestra que el mismo empeño está presente en *Y tu mamá también* y *Sólo con tu pareja*, esfuerzos por mostrar un México “verdadero” a partir de la diferenciación formal. Lo que cambia en cada caso es *aquello de lo que la película se desmarca*; el gesto mismo revela los valores enfrentados. En 2018 *Roma* insiste en la verdad de sus imágenes, en cierta sobriedad ascética, mientras a su alrededor predominan el ruido y los colores.

Lo posible siempre es movedizo. En la conclusión de esta tesis intento esbozar lo que supone para la imaginación cultural del presente que la Ciudad de México vuelva a ser “la ciudad presidencial”, luego de los sucesivos triunfos de López Obrador en 2018 y de Claudia

⁶⁹ Servín, *Nada que perdonar*, 25, 149.

⁷⁰ Groys, *On the New*, 16.

Sheinbaum en 2024. Al menos uno de esos muñecos de paja contra los cuales se intentó definir a la ciudad post-97, el país que lleva el mismo nombre que la capital, pierde sentido como imagen antagónica si es el mismo grupo político el que controla, una vez más, ambos territorios.

También propongo la idea, quizá útil para los estudios culturales, la geografía literaria, la crítica espacial y sus combinaciones, de pensar a la ciudad *como si fuera un género artístico*, como un constructo social, un código o convención que depende de su tiempo y que explicaría, por tanto, la variación histórica de las expectativas que produce, el movimiento y la constancia del péndulo.

Seleccionamos fragmentos de relatos, decía García Canclini, y los combinamos “en nuestra propia persona, para armar una visión que nos deje poco más tranquilos y ubicados en la ciudad”.⁷¹ Debe resultar obvio, para este punto, que este trabajo es una de esas combinaciones, un intento por responder a la pregunta implícita del antropólogo: ¿dónde estuvimos parados los chilangos entre 1997 y 2018? Mi contribución en las siguientes páginas no pretende ser concluyente, definitiva, sino que busca abrir puertas y mostrar pasillos que conectan una estancia con la otra, un esfuerzo, desde la crítica cultural, por entender mejor aquellas palabras e imágenes con las que, a su vez, se intenta entender el mundo. Al final este es nuestro negocio, nuestros sacos (que no granos) de arena con los cuales puede construirse la historia más amplia de una época. No como ejemplos, decíamos, sino como formas propias de pensamiento, de relación con lo político, lo social, con el tiempo.

Cada capítulo reconoce e intenta hacer visibles las distintas formas en que la producción cultural intenta dirigirse a la grieta que se abre entre el pasado y el futuro, los dos tiempos de los que está preñado de manera inevitable el presente.⁷² La experiencia y las expectativas, sus dos

⁷¹ García Canclini, *Imaginario urbanos*, 92-93.

⁷² Esta fórmula está en deuda con la breve discusión del concepto de “historicidad” que presenta Claudio Lomnitz en *El tejido social roto*, 161.

manifestaciones más obvias, se mueven y se invocan y se descartan y se reappropriatean en esa discusión inagotable que es la esfera cultural. La ciudad puede ser muestrario de “cuatro siglos de eternas destrucciones” (Pacheco), o faro de “siete siglos de historia” luminosa, como celebró el gobierno de Sheinbaum en 2021. Al preguntarnos por la manera en que la imaginación simbólica dialoga con el pasado y propone una versión de lo que significa el futuro, lo que hacemos es perfilar, con mayor detalle, el ahora.

Capítulo 1. La hora del mundo: un desnudo masivo en el Zócalo

Son las seis de la mañana de un domingo y hay 18 mil personas desnudas y acostadas boca arriba sobre los adoquines de concreto del Zócalo de la Ciudad de México. Mientras amanece el 6 de mayo de 2007, un fotógrafo estadounidense se asoma desde un balcón que mira a la plaza más importante del país y grita órdenes a través de un megáfono. Este episodio efímero en la historia cultural mexicana quedó registrado en cientos de fotografías, un documental y una multitud de crónicas y notas periodísticas. Después encontró también su lugar en los libros, en las listas de logros oficiales, y en el archivo inagotable, fantasioso, de los *Récord Guinness*. A la proliferación de imágenes de aquella mañana se sumaron también las sucesivas interpretaciones del acto, la búsqueda de un *sentido* para esos cuerpos en el suelo, la necesidad de entender qué decía esa instalación artística sobre la ciudad en donde había tenido lugar.

Tres actores de la esfera pública mexicana representaron de manera decisiva esta voluntad interpretativa: Carlos Monsiváis (el cronista por antonomasia de la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo XX), el periódico capitalino *Reforma* y el Gobierno del Distrito Federal. Este capítulo examina las lecturas del acontecimiento hechas por estos protagonistas, relatos y explicaciones que comenzaron antes de que el fotógrafo Spencer Tunick llegara a México, y que continuaron después de su partida. En los tres casos, lo sucedido el 6 de mayo se convirtió en la ilustración ideal de una Ciudad de México “nueva”, “diferente”. Pero, ¿nueva con respecto a qué? ¿Diferente comparada con quién?

En las siguientes páginas me propongo ir más allá de las imágenes para entender y contextualizar *el uso* que se hizo de la visita del fotógrafo, eso que George Yúdice ha llamado la

conversión de la cultura en un recurso.¹ Entre otras cosas, sugiero que el acto del 6 de mayo sirvió, en este sentido instrumental, para escenificar una diferencia política entre la Ciudad de México y el país, y para tratar de encontrarle un lugar al antiguo Distrito Federal en el mundo globalizado del siglo XXI. En menor o mayor grado, nuestros tres actores principales —el escritor, el periódico, el gobierno— supusieron que definir lo sucedido ese domingo significaba definir a la ciudad entera en la imaginación capitalina, mexicana e internacional.

Una fotografía, incapaz de explicarse por sí sola, provoca cierta compulsión interpretativa. Un libro cerrado dice nada, o dice lo mismo que una película que no se proyecta. Los intermediarios —lectores, espectadores, participantes de una instalación, editores, agentes, amigos, curadores, comentaristas y exégetas— contribuyen decisivamente a la constitución de la obra de arte. “These mediations”, escribe Rita Felski, “are not extraneous to a work, to be yanked off like pesky vines encroaching on a pristine house wall. They form an essential part of it, shaping what we perceive and why it comes to matter in the first place”.² Las intervenciones, las apropiaciones, los encuadres y lecturas son más que una mera lucha por el pie de foto. Son la creación de un “espacio de lo posible” donde la obra halla su sentido. Las mediaciones crean significado y contribuyen, de manera decisiva, a encontrarle un lugar al producto cultural en la jerarquía cambiante, caprichosa, de los bienes simbólicos de una sociedad.

¿Qué nos dice, por tanto, la visita de Spencer Tunick a la Ciudad de México? ¿Cómo contribuye a nuestro conocimiento de la sociedad, la cultura y los valores capitalinos alrededor del año 2007? En este capítulo sugiero que un análisis detallado del contexto, de la toma de

¹ Es decir, en una herramienta, generalmente utilizada en una negociación política. En *The Expediency of Culture* (2003), Yúdice habla de todas aquellas estrategias “implied in any invocation of culture, any invention of tradition, in relation to some purpose or goal. That there is an end is what makes it possible to speak of culture as a resource”. Ver Yúdice, *The Expediency of Culture*, 38.

² Felski, *Hooked*, 7.

posturas con respecto al acto del 6 de mayo y de la lectura atenta de las crónicas de Monsiváis y otros testigos, nos permite entender cómo el sentido más difundido de la instalación (un ejemplo vivo de la diferencia política entre la ciudad y el país, y de las credenciales cosmopolitas, globales, de la capital) surge de las relaciones, espacios, brechas y coincidencias de diferentes sistemas e instituciones culturales. De ahí la importancia de incluir, por ejemplo, declaraciones oficiales y las notas de prensa.

La visita de Tunick fue en realidad un proceso, anunciado y pospuesto durante años. Durante la espera, el terreno de la interpretación futura fue preparado por tres elementos principales: 1) la entusiasta cobertura periodística que seguía al fotógrafo por el mundo (cada escala del tour emprendido por Tunick se convertía automáticamente en noticia, eslabón de una cadena teleológica); 2) la retórica naif del fotógrafo, expresada en entrevistas y documentales, acerca de “la liberación” que suponía desnudarse en público; y 3) la lectura política que se les había dado a sus instalaciones en otras latitudes, notablemente Santiago de Chile y Barcelona, tomadas en México como ejemplos de lo que supondría la experiencia en el Zócalo.

Un mundo en cueros

La primera vez que el nombre del fotógrafo Spencer Tunick apareció en el periódico mexicano *Reforma* fue en el verano de 1999, en una nota que daba cuenta de su supuesto carácter transgresor. “[L]a ciudad de Nueva York niega un permiso para que el fotógrafo Spencer Tunick realice una más de sus masivas fotografías de desnudos por las que ha sido arrestado con anterioridad”, escribió Mauricio Velázquez de León (“Tiempos difíciles para el desnudo, *Reforma*, 27 de julio de 1999). Este es el mito fundador de Tunick, el comienzo de casi todos sus perfiles biográficos o apreciaciones críticas: la idea de un artista perseguido por las autoridades, objeto de censura.

Tunick, nacido en 1967 en Middletown, un pequeño pueblo del estado de Nueva York, se presentaba siempre como un “fotógrafo neoyorquino”, con el atractivo que supone ser de la gran ciudad. El origen jugaba a su favor tanto como la historia de sus arrestos: entre 1994 (cuando tomó sus primeras fotografías de desnudos individuales o grupos pequeños) y 2000, Tunick fue detenido cinco veces por la policía, hasta que consiguió un amparo de la Corte Suprema de los Estados Unidos. He aquí una escena típica de sus inicios: una mujer camina por Times Square y de pronto arroja al suelo su gabardina, lo único que la cubre. Tunick dispara y la gente se junta. La congregación atrae a su vez a la policía, que detiene en consecuencia el acto “indecente”.



Ilustración 1. Connections, Brooklyn Bridge. Spencer Tunick, 1996. Spencer Tunick.
<https://www.spencertunick.com/installations/reaction-zone/view/387191/1/387201>

Estos encuentros con la ley supusieron, para Tunick, el salto a cierto estrellato mediático: la primera mención de su nombre en el *New York Times* es la noticia de uno de ellos.³ Su trabajo pasó entonces de los *happenings* modestos, de la provocación como gambeta, a las sesiones fotográficas de decenas o cientos de desnudos en las calles de Londres o Nueva York; de exhibirse en galerías locales a ser objeto de interés nacional y, más tarde, mundial.⁴ Tunick se convirtió entonces en un *artista*, y más aún, en un artista conocido, identificado tanto por el público de las bienales como por la gente que miraba distraídamente la portada de un periódico.

En México, uno de esos diarios podía ser *Reforma*, que a partir de esa primera nota sobre arte y nudismo empezó a seguirle la pista a Tunick por el

³ Lambert, “Artist Says Setting’s Revealing, Nudity Isn’t”.

⁴ Entre 2000 y 2002, la cadena HBO grabó dos documentales protagonizados por Spencer Tunick. El primero, que seguía al fotógrafo en las sesiones de nudismo colectivo a lo largo del país, se llamó *Naked States*. El segundo, reveladoramente, se llamó *Naked World*.

mundo. Las siguientes páginas de este capítulo hacen un recuento de la cobertura previa a la llegada del fotógrafo a la Ciudad de México, y se basan en *Reforma* por esa razón: la atención decidida, casi diríamos *entusiasta*, del sujeto. A ello habríamos de sumar la historia particular de este periódico capitalino, fundado en 1993, que se pretendía nuevo y moderno, dirigido sobre todo a las clases medias y altas de la ciudad y, crucialmente, a sus representantes políticos. *Reforma* fue, también, el periódico que dio a conocer la primicia de la visita de Tunick a México.

El *modus operandi* del fotógrafo se refinaría a razón de repetirlo durante años. Primero, una campaña mediática anunciaba su llegada a la ciudad en turno. Enseguida se activaba una página web donde los voluntarios podían registrarse y recibir instrucciones. El número de asistentes era variable; las convocatorias eran casi siempre de madrugada. La instalación duraba al menos un par de horas y tenía lugar en algún sitio icónico (una plaza, tal o cual monumento). Los medios reproducían de manera masiva las imágenes del acto en televisión, en internet y en las portadas de los periódicos al día siguiente. Es interesante notar que esas fotografías, con las que el público empieza a asociar el nombre de Tunick, no eran propiamente capturas del artista, sino imágenes tomadas por reporteros locales o agencias internacionales. Es decir: la popularidad de Tunick crecía mientras su “trabajo”, en el sentido más estricto, pasaba más bien desapercibido, o por lo menos quedaba relegado. Sus fotografías podían aparecer en una galería o en un museo meses después, mientras que las otras imágenes del acto, mucho más populares, se reproducían y consumían de inmediato. La obra, como sugerimos al principio, estaba en otra parte, más allá de su registro gráfico.

El 27 de mayo de 2001 la sección Internacional de *Reforma* presentaba las imágenes de un desnudo masivo en Montreal, donde dos mil personas habían atendido el llamado. “Tocó ayer el turno a la ciudad de Montreal”, arrancaba la nota. Tunick, decía, “ha realizado ya una decena de

fotografías colectivas en ciudades de Estados Unidos, Australia, Roma [sic] y Escocia”. La redacción sugiere, desde 2001, cierta inevitabilidad: el mundo empieza a dividirse entre los lugares por los que *ya ha pasado* Tunick y aquellos a los que todavía no les llega el turno. En esos primeros años del siglo, Tunick dijo que tenía por ilusión fotografiar desnudos “on all seven continents [sic]”.⁵ Después de Canadá apareció en Argentina: 450 personas se reunieron en abril de 2002 para desnudarse frente al Obelisco de Buenos Aires. Unos días más tarde (28/04/02) *Reforma* avisaba: “Tunick llega a Brasil”. El vocabulario es propio de un espectáculo itinerante, un tour extraño —o un contagio— que podía seguirse por el mundo.

En junio de ese año, pleno invierno austral, Tunick convocó a los chilenos a encuerarse de madrugada en las calles de Santiago. Joaquín Lavín, el excandidato presidencial conservador, alcalde de la ciudad en ese entonces, se mostró inicialmente reacio a otorgar el permiso. Cientos de evangélicos salieron a las calles a protestar. Un hombre presentó una demanda judicial para evitar la concentración. Al final Lavín cedió con un argumento curioso. “Atendiendo a lo que ha pasado en otras ciudades del mundo”, dijo, “nos parece lógico que Santiago también respete esta muestra artística” (“Corte de Apelaciones no ve problemas para el desnudo colectivo de Tunick”, *Radio Cooperativa*, 27 de junio de 2002). Había, pues, un elemento de competencia —en su doble acepción, como aptitud pero también como contienda— en traer a casa el circo. ¿Qué decía de una ciudad, de sus habitantes, el negarle a Tunick el permiso que habían concedido ya Nueva York, Roma, Londres o Montreal? ¿Qué pintaban las experiencias previas de Tunick en su instalación santiaguina? ¿Por qué iría “contra la lógica” negarse a acoger este espectáculo?

Las respuestas, creo, tienen que ver con lo que John Tomlinson ha llamado la “conectividad

⁵ En una escena introductoria y más bien patética de *Naked World*, su segundo documental en HBO, Tunick desenrolla un mapamundi de papelería y, con el dedo, dibuja un itinerario poco práctico: París, Londres, San Petersburgo y Sudáfrica; como un turista ingenuo, como un niño.

compleja” de un mundo que se piensa globalizado. Se trata de una condición empírica moderna: el modo en que la *idea* de la globalización altera nuestro contexto cotidiano y delinea aquello que nos parece que tiene sentido. Ciertas prácticas locales, de pronto, adquieren un significado mundial: no se trata sólo de lo que suceda en Santiago, sino de cómo se interpreta en otros lados, casi al instante, la actualidad santiaguina. En esto Tomlinson sigue a Anthony Giddens, para quien la globalización supone “the intensification of worldwide social relations which link distant localities in such a way that local happenings are shaped by events occurring many miles away and viceversa”.⁶

Este es el componente cultural de una globalización específica, la que surge no sólo del libre mercado y la mundialización del capital y la industria, sino de la inmediatez y simultaneidad producto de la revolución tecnológica de fines de siglo XX; un espejo, en cuanto a reflejo casi instantáneo, en el que se manifiestan formas y modas cosmopolitas. Un proceso, por tanto, que no se agota en lo económico-financiero, sino que toca también a la experiencia y a la construcción simbólica de su significado. Si entendemos lo “cultural” como toda práctica simbólica de la cual derivamos un sentido o significado de nuestra cotidianidad (Tomlinson), entonces la globalización supone un ensanchamiento del campo mental al que acudimos en busca de fuentes de interpretación de esas prácticas. La globalización trastoca los valores, deseos, mitos, expectativas, miedos y conocimientos desarrollados a nivel local y, en consecuencia, construye un marco de interpretación propio, una “lógica”.

El sujeto cosmopolita que presupone la globalización está consciente de la pluralidad cultural del mundo —ese es su nuevo marco interpretativo—, pero a ello Tomlinson le agrega una

⁶ Giddens, *The Consequences of Modernity*, 64. Se dirá que esa relación entre lugares remotos existe desde que el mundo es mundo, pero tanto Tomlinson como Giddens colocan el acento en la *intensificación* del proceso en nuestro tiempo, en “the rapidly developing and ever-densening network of interconnections and interdependences”, que diría Tomlinson en *Globalization and Culture*, 1-2.

condición fundamental: “this awareness must be reflexive— it must make people open to questioning their *own* cultural assumptions, myths and so on” (énfasis en el original).⁷ En otras palabras, esta suerte de consciencia al mismo tiempo internacional y cotidiana, el preguntarse *cómo nos verá el resto del mundo*, el saberse actor mientras se actúa, transforma el comportamiento, introduce un elemento de duda. Ver que otros, miles, se encueran para Tunick en Montreal o Londres invita a los chilenos (o a los mexicanos) a preguntarse: ¿Cómo son *ellos* distintos a *nosotros*? ¿Haríamos nosotros lo mismo?

Este pequeño excursus resulta necesario por dos razones. La primera: llegado el momento, el Gobierno del Distrito Federal invocará *la lógica chilena* para otorgarle a Tunick el permiso necesario para el acto. La segunda: el caso Santiago ilustra claramente el imaginario globalizador embebido en la práctica misma del fotógrafo y que explica, también, buena parte de su éxito.

Después de la sesión en el Parque Forestal, Tunick fue nombrado “Hombre del año” por el periódico chileno *La Tercera*. Para algunos el acto supuso “el momento que Chile completó su proceso de transición a la democracia plena”, como escribió Cecilia García-Huidobro (en *Reforma*, nada menos).⁸ “Given the particular political circumstances of the end of the dictatorship of Augusto Pinochet and the fact that part of the shoot took place adjacent to the Presidential Palace”, escribió Louis Kaplan, “Tunick’s photographic practice and its rhetoric of liberation struck a chord”. Los chilenos estaban “ready to leave artistic, religious, and political repression behind with such a symbolic gesture”, y el fotógrafo “emerged from the photo-happening as a hero of democracy and as a defender of personal freedom”.⁹

⁷ Tomlinson, *Globalization and Culture*, 194-195.

⁸ García Huidobro, Cecilia. “Una vida cultural reflejada en titulares”.

⁹ Kaplan, “Being exposed”, 138. Esta lectura política de Tunick como *héroe de la democracia* no es la única que podía hacerse del acto, ni tampoco es *consustancial* al proyecto. La mejor y más breve manera de demostrar esto, por ahora, es a través de un contraejemplo. Con un par de años de distancia, en Cleveland y no en Santiago, el

Democracia y libertad individual. Tunick, el fotógrafo neoyorquino, se convertía así en un extraño embajador de la idea estadounidense en general, un pope de la globalización a la norteamericana en un momento histórico donde esa versión estaba bajo amenaza, en gran medida como consecuencia del ataque a las Torres Gemelas en 2001 y la invasión a Irak en 2003. Frente a ese supuesto enemigo de Occidente representado por las sociedades islámicas —cerradas metafóricamente, tapadas literalmente—, ahí estaban los encuerados de Tunick, hombres y mujeres “liberales”, liberados, como ejemplo gráfico *del otro bando*. En ese sentido, parte del encanto globalizador del proyecto residía en la ilusión de unidad que creaba la desnudez masiva. Una y otra vez en las sesiones alrededor del mundo los sujetos eran puestos de espaldas, o boca abajo, y los cuerpos eran —o parecían por un momento— sólo cuerpos, para dejar de ser chilenos, ingleses o australianos y refrendar, cual anuncio de Coca-Cola, *aquello que nos une*.

La posibilidad de replicar ciertas prácticas que otorgan un sentido parecido en contextos diferentes, es, en esencia, el componente cultural de la globalización. Tunick, como una película de Hollywood que se estrena escalonadamente por el mundo, ofrecía con su acto el vehículo necesario para una práctica idéntica, el encueramiento colectivo en la calle. Resulta comprensible entonces que al final de la sesión los participantes invocaran la dimensión global para darle sentido a su experiencia. “Lo recomiendo que lo hagan”, sugirió una participante mexicana tras el acto del 6 de mayo, “sí ves a la *humanidad* diferente” (énfasis propio).¹⁰

La instalación se volvió un emblema, un sello de progreso, modernidad y cosmopolitismo deseado por ciudades a las que la función globalizadora ponía en competencia. En este sentido,

debate sobre una instalación similar no giró alrededor de la libertad individual y la democracia, sino que notaba el extraño parecido de las imágenes con aquellas tomadas en los campos alemanes de concentración. Tunick como *agente del fascismo*. Como escribió Kaplan: “The Chilean case study provides a perfect example of how particular political circumstances have shaped and informed Tunick’s work and its reception in radically different ways” (“Being exposed”, 138).

¹⁰ García Rivera, *Spencer Tunick en México*.

el de la ciudad como un *sujeto* —que desea y compite— el fenómeno Tunick seguía la lógica del turismo contemporáneo, aquel que Boris Groys ha definido como “post-romántico”. No estamos ya frente a las andanzas de un viajero solitario en busca de la diferencia cultural, sino del movimiento masivo e internacional de objetos, signos e imágenes. Las ciudades mismas no esperan al turista: “they too are starting to join global circulation, to reproduce themselves on a world scale and to expand in all directions”.¹¹ De ahí la sensación actual de que una esquina de Tokio y París se parezcan; de ahí también, dice Groys, el éxito de las estrategias artísticas “capable of producing art that achieves the same degree of success regardless of the cultural context and conditions in which it is viewed”.¹²

La reproducibilidad del proyecto Tunick en los ambientes más disímiles comportaba un atractivo doble. Al artista le confirmaba lo coherente de su visión, la solidez de una idea capaz de adaptarse a cualquier plaza. A las ciudades les hacía sentir, por un momento, que no había diferencias entre ellas. Que, como muestra el caso chileno, bastaba con que apareciera “el artista neoyorquino” para que los relojes locales se ajustaran a la hora del mundo. El proyecto de Tunick *tematizaba* la globalización, al mismo tiempo que su forma (los miles de cuerpos desnudos, anónimos e intercambiables, con las metrópolis del mundo como fondo) estaba definida decisivamente por ella.

‘Tunickizar’, el verbo

Un año después de Santiago, en junio de 2003, *Reforma* daba cuenta de una nueva instalación en Barcelona, donde el fotógrafo había roto, con siete mil desnudos sobre la Avenida de la Reina María Cristina, su propio récord de asistencia. “Barcelona *se unió* a Londres, Lisboa, Buenos Aires, Santiago y a otras ciudades europeas y de América del Sur en las que ha trabajado

¹¹ Groys, *Art Power*, 105.

¹² Groys, *Art Power*, 107.

Tunick” (“Posan para Spencer Tunick en España”, *Reforma*, 8 de junio de 2003). El énfasis es propio, pero la retórica pertenece a la semántica globalizadora: la alianza mundial, la experiencia compartida, la práctica en común de espacios por definición heterogéneos.

Al año siguiente, 2004, Tunick visitó la primera edición de la feria de arte contemporáneo Maco en la Ciudad de México. Quizá fue ahí cuando se convenció de agregar un capítulo chilango a su proyecto. Maco aún no era, como hoy, el encuentro de galerías más grande de América Latina, pero ya era un ejemplo notable del papel que jugaba México en la globalización del mercado del arte. Como demuestra Daniel Montero, desde los años noventa el país se había convertido en un lugar “interesante” para el arte contemporáneo, tanto a nivel de los artistas que despuntaban internacionalmente (Gabriel Orozco, Abraham Cruzvillegas), como de los nuevos espacios de exhibición (y comunidades de espectadores; es decir, de compradores), sobre todo en la capital y en la ciudad de Monterrey.¹³ La galería Kurimanzutto, por ejemplo, abrió en 1999; la Colección Jumex en 2001. En esos primeros años del siglo XXI había apetito y había mercado; Tunick —o su representante— tuvieron que haberse dado cuenta.

En 2005 Tunick volvió a México, interesado en hacer algo para “estremecer a la ciudad entera” (“Tunick: cuestión de gusto”, *Reforma*, 23 de abril de 2005). Sin embargo, ningún museo o galería se mostró dispuesto a respaldar financieramente el proyecto. La nota de *Reforma* sobre la posibilidad del acto en la Ciudad de México recurría de nuevo a la prosopopeya. “[E]l interés de las ciudades por ‘tunickizarse’ es cada vez mayor”, escribió María Eugenia Sevilla, para después listar (una vez más) las ciudades que ya habían sido retratadas por el fotógrafo. Es interesante notar cómo las ciudades se vuelven, de a poco, el sujeto principal en la obra de Tunick, tanto en la visión del fotógrafo (en entrevistas habla de París o Barcelona, no de los

¹³ Montero, *El cubo de Rubik*, 248.

parisinos o los barceloneses), como en el discurso de la crítica y el periodismo que lo sigue por el mundo. Los cuerpos, curiosamente, quedaban relegados; mero ornamento del espacio, materia urbana como el asfalto o los edificios.

Las ciudades, entonces, cobran vida y tienen intereses; entre ellos “tunickizarse”. Con el verbo venía la publicidad gratuita, el anuncio llamativo de un destino turístico o de inversión que figuraba en los periódicos y televisiones del planeta. El encueramiento masivo podía ser, al mismo tiempo, el vehículo democrático que remataba a la dictadura chilena o un costoso ardid publicitario de la industria turística inglesa.¹⁴ La obra, en cada caso, no existía sin el contexto que, para usar los términos de Felski, la activaba. En el caso de la Ciudad de México, sugiero que el interés por “tunickizarse” (promovido por algunos de sus ciudadanos y gobernantes) radicaba en la posibilidad de convertir el acto en promoción de una idea de la ciudad. Lo de Tunick era entendido como una polea para elevar al Distrito Federal “al nivel” de Nueva York o Londres, y así marcar una diferencia política esencial con el resto del país. A través de un ejemplo visual — en apariencia inmediato e incontestable— la ciudad habría de definirse frente a sus habitantes, frente al resto de los mexicanos y frente al mundo.

En abril de 2006 *Reforma* anunciaba que la instalación volvía a postergarse, ahora a cuenta de las elecciones presidenciales a celebrarse ese verano. El vocero de uno de los patrocinadores declaraba que el acto “se prestaba para mucha controversia” (“Aplazan por comicios foto de Tunick en DF”, *Reforma*, 10 de abril de 2006). La creación de la polémica, lo sabemos, era el primer paso de la instalación. En una elección muy competida, decía el vocero, “[el acto] se presta para pegarle a un candidato muy específico. De hecho, Spencer dice: ‘Qué bueno que no

¹⁴ En 2005, el mismo año que buscaba capital para su instalación mexicana, Tunick recibió una comisión de parte del gobierno local de Newcastle upon Tyne. Un trato que para Louis Kaplan ejemplificaba “the unholy alliance between high-minded public art making and the blatant promotion of the region’s tourist industry via a not-so-cheap publicity stunt”. Kaplan, “Being exposed”, 125.

se hace en esas fechas porque *lo último que yo quiero es que se politice esto*” (énfasis propio). Ese candidato era Andrés Manuel López Obrador, que recién había dejado de ser Jefe de Gobierno de la ciudad (2000-2005) para buscar la presidencia. Que su figura fuera parte de las negociaciones para organizar el acto deja entrever la importancia del contexto, la autoría compartida. En 2006, organizar en el centro de la Ciudad de México una actividad masiva, “cultural” y gratuita llevaba, casi ineludiblemente, una marca de agua: la del Gobierno del Distrito Federal (GDF). Lo de Tunick sería leído en una clave partidista. Así pues, el GDF calculaba la ecuación: Tunick + Zócalo = ?

La cultura en el Zócalo, el Zócalo en la cultura

Como ha estudiado Violeta Rodríguez Becerril, el gobierno capitalino de Cuauhtémoc Cárdenas (1997-1999) decidió utilizar “la cultura” como herramienta política para marcar distancia con las administraciones previas, pre-democráticas, de la ciudad.¹⁵ Cárdenas, líder de la izquierda mexicana representada por el Partido de la Revolución Democrática (PRD), fue el primer Jefe de Gobierno elegido mediante el voto popular. El nuevo GDF, sediento de legitimidad, recurrió a la cultura como un recurso político para navegar el cambio histórico.¹⁶ Si en 1995, por ejemplo, el regente priista había prohibido los conciertos masivos de rock en la capital (luego de una tocada de Caifanes que se había salido de control), el gobierno de Cárdenas organizaría en 1998 “Las siete tocaditas capitales”, una serie de conciertos de rock en espacios públicos del Distrito Federal.

La institución encargada de esto fue el Instituto de Cultura de la Ciudad de México (luego Secretaría de Cultura), creado en 1998 e integrado por ocho consejeros: los escritores Carlos Fuentes, Paco Ignacio Taibo II, Cristina Pacheco y Juan Villoro; el arquitecto Teodoro González

¹⁵ Rodríguez Becerril, “El Zócalo de la ciudad de México”, 182.

¹⁶ Sobre el sentido instrumental de la cultura ver Yúdice, *The Expediency of Culture*, 276.

de León; el pintor Vicente Rojo; el músico Carlos Prieto; y el connotado cronista de la ciudad Carlos Monsiváis. La apuesta “era marcar un antes y después en torno a la actividad cultural”, como escribe Rodríguez Becerril, y acompañar el nuevo impulso en la programación (conciertos, festivales, exposiciones, obras de teatro) con un discurso político que insistía en la gratuidad de los espectáculos, en valores como “lo colectivo” y “lo plural”, y que se enorgullecía de la asistencia masiva a sus eventos.¹⁷

De acuerdo con George Yúdice, la “administración” de la cultura como recurso en contextos latinoamericanos “neoliberales”, como lo era el México que estrenaba Tratado de Libre Comercio de América del Norte, suponía un desplazamiento de la responsabilidad política: “culture as a resource is seen as a way of providing social welfare and quality of life in the context of diminishing public resources and the withdrawal of the state from the guarantees of the good life”.¹⁸ Sin embargo, lo que sucedió en el Distrito Federal entre siglos fue un caso opuesto: el impulso y los capitales otorgados a “la cultura” a través del Instituto recién creado buscaban convertirse en una señal de *presencia* del gobierno, una inversión más que hacía por el bien de la ciudadanía y que, como veremos enseguida, pronto habría de unirse simbólicamente a los otros recursos brindados por el GDF (becas, “apoyos”, seguros, “tarjetas de beneficiarios”).

No pasó mucho tiempo antes de que el GDF descubriera que el Zócalo, con su enorme capital simbólico, con su inveterado *horror vacui*, era el escenario ideal para su cartelera cultural. Pero, ¿quién tenía derecho a controlar la agenda de ese espacio? En la reconfiguración de autonomías que supuso la elección de Cárdenas, el Zócalo pasa a ser “sede privilegiada” de la política local, sobre todo gracias a una política cultural que “masivamente densifica la ocupación

¹⁷ Rodríguez Becerril, “El Zócalo de la ciudad de México”, 181-182.

¹⁸ Yúdice, *The Expediency of Culture*, 279.

del corazón del Centro Histórico”.¹⁹ Una vez obtenido el control de facto del Zócalo, y a través del creciente número de espectáculos organizados (o co-organizados) por el GDF, las autoridades locales también consiguieron la reducción de los eventos no programados. Es decir, menos marchas, menos mítines no-oficiales, menos reclamos.²⁰

Andrés Manuel López Obrador (2000-2005) siguió la ruta marcada por Cárdenas (Caifanes, ahora Jaguares, tocaría en el Zócalo frente a 55 mil personas en 2002), pero le agregó un componente propio: menos conciertos y más “ferias” (de los derechos humanos, de los derechos de las mujeres, de la vivienda), en donde el acto central era la entrega de apoyos de programas sociales con la presencia del Jefe de Gobierno. La repartición de becas a estudiantes o de pensiones a adultos mayores en el Zócalo era acompañada de algún concierto o ingrediente “cultural”. “[M]uchas de las acciones culturales en el periodo de 2000 a 2006 derivaron en propaganda política”, escribe Rodríguez Becerril, “focalizándose en la población que simpatizaba con el PRD”.²¹ El Zócalo se convirtió en el nodo tanto de “los apoyos” otorgados por el gobierno de López Obrador, como del apoyo ciudadano que recibía: en la plaza se concentraron, por ejemplo, las manifestaciones en contra de su desafuero (2005), en contra de los resultados de la elección presidencial (2006), y en favor de su toma de protesta como “presidente legítimo” de México (2006).

Lo nuevo no era el uso político del Zócalo, sino la difuminación de las fronteras entre el mitin oficialista, la protesta y el acto cultural. Lo nuevo también era el uso sostenido de la plaza (en 2006, por ejemplo, hubo 129 eventos en la plancha del Zócalo; casi uno cada tercer día) y la voluntad del gobierno local de imprimirle un sello partidista a un espacio, en principio, nacional

¹⁹ Romero Ruiz, “El Zócalo de la Ciudad de México y su control socioespacial”, 87.

²⁰ Romero Ruiz, “El Zócalo de la Ciudad de México y su control socioespacial”, 104.

²¹ Rodríguez Becerril, “El Zócalo de la ciudad de México”, 191.

(de esos 129, 97 fueron organizados o coorganizados por el GDF; más del 75%).²² La repetición creaba significado. Lo de Tunick, entonces, ponía a debate el rol del espacio más icónico de la Ciudad de México en la producción de sentido de una obra. ¿En nombre de quién hablarían los cuerpos del acto? ¿Y qué dirían?

El turno del Distrito

En marzo de 2007, tres meses después del inicio del gobierno de Marcelo Ebrard (el tercero consecutivo del PRD), se confirmó la noticia largamente anticipada. “Llega Tunick a romper récord”, anunció *Reforma* (20/03/2007). La mitad del costo del proyecto (un millón y medio de pesos) sería absorbido por dos coleccionistas privados; el resto se dividiría entre la UNAM, la Fundación Murrieta y la ahora Secretaría de Cultura del GDF. Tunick contaba así no sólo con la anuencia del gobierno local, sino con algo más determinante: su dinero. Se decidió que la sesión tendría lugar el primer domingo de mayo. El lugar elegido, para sorpresa de nadie, fue el Zócalo.

Tres semanas antes del acto *Reforma* publicó una nota titulada “Desata Tunick liberación” (16/04/07), donde daba cuenta una vez más de las sesiones en Santiago y Barcelona: “la experiencia en Chile y España se liga a la historia de la represión”, aseguraba Julieta Riveroll. No había que ir muy lejos para inferir el subtexto: ahora “tocaba el turno” mexicano de liberarse. En entrevista el propio Tunick contribuía a adelantarle a la ciudad su devenir histórico: “En Estados Unidos piensan que son más libres que en México, pero lo que haré aquí no lo podría hacer en Texas, Mississippi, Virginia o incluso Washington” (“No me importa desnudarme”, *Reforma*, 28 de abril de 2007). Simbólicamente, el gesto era notable: *un gringo* venía a avisarles a los mexicanos que, en una competencia imaginaria de libertad (disciplina estadounidense por excelencia), la Ciudad de México había rebasado a su vecino.

²² Romero Ruiz, “El Zócalo de la Ciudad de México y su control socioespacial”, 104.

Una semana antes del acto le preguntaron a Ebrard por su postura. En su respuesta se escuchan ecos de la que ofreció su homólogo chileno cinco años atrás: “Simplemente es que no vamos a poner a la Ciudad de México como la primera ciudad del mundo en la que se prohíbe este evento artístico” (“Apoya Ebrard a Tunick”, *Reforma*, 01/05/2007). De nuevo la retórica de la competencia (“la primera”), la lógica llana de ese “simplemente”, el deseo de colocar a la capital a la par de esas otras metrópolis. Dos días antes del acto, Tunick aseguraba: “La pieza en el Zócalo será el grito con el que México expresará su deseo de *formar parte del arte*. Una afirmación de que *algo ha cambiado* en cuanto a la libertad, la vida, y una mayor conciencia del cuerpo humano” (“Simplemente soy tímido”, *Reforma*, 2 de mayo de 2007). El énfasis es propio, porque propio es el asombro ante tamaña desfachatez. ¿México no había “formado parte del arte” antes de Spencer Tunick?

En el México globalizado, escribe Yúdice: “cultural difference expressed by means of art was no longer used to take a nationalist, defensive position vis-à-vis the dominant models of Western modernity (as in the case of the muralists), particularly the United States, but for staging showcases demonstrating that Mexico was the civilizational par of its trading partner to the north”.²³ Esta era la señal, la muestra incontestable: nada hay que envidiarle a Nueva York. Este era el rédito no tan secreto que esperaba el GDF con su inversión, con el préstamo del Zócalo. Algo ha cambiado, decía Tunick; ellos llevaban diez años diciéndolo desde la misma plaza.

El mitin es el mensaje

El acto de Tunick en la Ciudad de México, la mañana del 6 de mayo de 2007, supuso un récord mundial: nunca tanta gente desnuda —18 mil personas— se había juntado para una foto. La cifra se convirtió en la noticia. La alta participación fue interpretada como sinónimo de un

²³ Yúdice, *The Expediency of Culture*, 93.

entusiasmo generalizado, representativo; una especie de respaldo cívico, en su acepción latina: *de la ciudad*. Pero exactamente qué se respaldaba al colocarse desnudo y en posición fetal sobre la plancha del Zócalo estaba aún por verse, por escribirse. En la definición de la experiencia residía el sentido de la obra.

La sesión fotográfica duró alrededor de una hora y media, entre las 7:00 y las 8:30 de la mañana. Participantes y organizadores vieron en el acto una suerte de barómetro, índice del entusiasmo político y de los niveles de sofisticación capitalinos. Una prueba doble: hacia dentro y hacia afuera. “Nos comportamos a la altura de cualquier país civilizado y europeo”, declaró uno de los organizadores (“No entran, pero sí se desnudan”, *Reforma*, 7 de mayo de 2007). Había, pues, algo salvífico en la presencia de Tunick, que elevaba grácilmente a la sociedad chilanga a los estratos superiores de la civilización occidental.



Ilustración 2. Mexico City 4. Spencer Tunick, 2007 (Zócalo, MUCA/UNAM).
<https://www.spencertunick.com/installations/selected-works-1/view/387255/2/387256>

Estas dos escalas, la local y la internacional, dominaron el debate sobre la instalación en la esfera pública mexicana. Por un lado, el desnudo masivo en la plaza principal de la ciudad suponía, para algunos intérpretes, un reflejo nítido de la particularidad de la capital, su singularidad en comparación con el resto del país. Tanto el fotógrafo como algunos chilangos suponían, o querían suponer, que habría sido imposible organizar un acto similar en cualquier

otra ciudad de México, no sólo por el tamaño de la plaza y de la convocatoria, sino por el carácter en teoría tradicional y conservador de esos *otros* mexicanos frente a los cosmopolitas y

globalizados capitalinos. El 6 de mayo fue visto como uno más en una serie de acontecimientos que confirmaban que la cultura política local marchaba a un ritmo diferente del resto del país. El GDF no tardó ni un día en respaldar y promover esta lectura partidista. “(La Ciudad de México) es la más desinhibida de todo el país, sin lugar a dudas. Desde antes vamos mucho más adelante que el resto del país, incluso en sus reformas legislativas, en su desenvolvimiento cultural”, dijo Martí Batres, entonces secretario de desarrollo social del Distrito Federal (“La ciudad más desinhibida”, *Reforma*, 8 de mayo de 2007).²⁴ Por el otro, el acto aseguraba el boleto de entrada a un club imaginario de metrópolis cosmopolitas, ciudades globales “dignas” de acoger una instalación del estilo. Y lo hacía de una manera notable, con todo y récord mundial.

Al día siguiente, lunes, las imágenes del acto coparon las portadas de *Reforma*, *La Jornada*, *El Universal* y *Excélsior*. “La sesión fotográfica que realizó ayer Spencer Tunick en el corazón de la ciudad fue un retrato sin retoques de la sociedad mexicana”, decía *La Jornada* en el pie de foto. A esto habría que sumar la cantidad de notas que circularon en internet o los segmentos de televisión para dar cuenta del alcance de la noticia.²⁵



Ilustración 3. Primeras planas de *La Jornada* y *Reforma* el lunes 8 de mayo de 2007.

Reforma le dedicó cuatro planas. El subdirector editorial del diario, Roberto Zamarripa, respaldó en su editorial la hipótesis del acto como una “marca del territorio”, algo que no podía entenderse sin tomar en cuenta al menos tres luchas políticas simultáneas en la capital mexicana:

²⁴ Batres sería, años después, Jefe de Gobierno interino de la Ciudad de México (2023-2024).

²⁵ Había, de acuerdo con los organizadores, 256 reporteros de 101 medios de comunicación de todo el mundo. Ver: Notimex, “México es abierto y cosmopolita: Tunick”. *Expansión*, 6 de mayo de 2007. <https://expansion.mx/actualidad/2007/5/6/mexico-abierto-y-cosmopolita-tunick>

la disputa por los resultados de la elección presidencial del 2006, la despenalización del aborto, y el reconocimiento de las uniones civiles entre parejas del mismo sexo. “La Ciudad de México se ha visto inmersa en polémicas alrededor de los derechos de mujeres, de minorías, del reconocimiento de formas de convivencia, de integración diversa de núcleos familiares”, escribió Zamarripa. “El desnudo colectivo en el Zócalo tuvo un sentido de protesta, de reclamo, también de solidaridad y entendimiento” (“El retrato”, *Reforma*, 7 de mayo de 2007).

La narrativa maestra, freudiana, del arte como condensación de un estado subyacente de las cosas también encontró eco en la instalación del Zócalo. Ayudaba que los sujetos del análisis estuvieran desnudos, como si la ropa fuera siempre engaño y la barriga al aire declaración transparente de intenciones. En el documental que produjo sobre la visita de Tunick, TVUNAM reclutó, además de profesores de estética y críticos de arte, a un sexólogo y a un psicoterapeuta para develar el significado del 6 de mayo.²⁶ Fuera del país, la radio pública estadounidense (NPR) explicaba, en un reportaje aparecido apenas dos días después de la sesión, que Tunick había “tapped into something that Mexico City residents have been feeling lately”. El lenguaje del acceso (*tap into*) es el mismo que utilizaría un analista para hablar del inconsciente. El acto entonces había descubierto una energía colectiva, cruda. “Mexico Bares Its Liberal Side, and More”, tituló la NPR su nota. La ciudad era el sujeto; Tunick el pretexto. “There’s a new political and social vibe in Mexico City,” decía NPR, “the local government there has recently passed measures allowing abortion and gay civil unions. The very fact that these laws can pass shows that attitudes in Mexico City are not what they used to be”.²⁷

Entrevistada por TVUNAM, la crítica de arte Raquel Tibol aseguraba que la concentración debía leerse como “un mitin poético, digamos, un mitin espiritual, pero a final de cuentas [...] un

²⁶ *Spencer Tunick en México*, que el canal presume como “semifinalista de los premios internacionales Emmy”.

²⁷ García Navarro, “Mexico Bares Its Liberal Side, and More”.

mitin”.²⁸ La multitud en el Zócalo, dijo, “tenía encima la discusión del aborto, la represión en muchos sentidos, la nueva mojigatería, los nuevos sentidos, los nuevos prejuicios, etcétera. Y fue un momento contestatario por ese lado y liberador”. Con aquello de la “nueva mojigatería”, Tibol se refería a la oposición entre la sociedad capitalina (presumiblemente de izquierda y progresista, si se atendían los resultados electorales desde los comicios de 1997) y el gobierno federal, en manos del conservador Partido Acción Nacional (PAN) desde el año 2000. Tunick, para Tibol, fungió como líder de un mitin contestatario y, por implicación, chilango.

“Fue un éxito para la idea artística y para la ciudad”, declaró Marcelo Ebrard un día después. (“La ciudad más desinhibida”, *Reforma*, 8 de mayo de 2007). Lo que el Jefe de Gobierno no dijo entonces, pero diría luego, es que también lo consideraba un éxito de su administración, un aporte decisivo a la idea de la ciudad que él había tratado de impulsar. Cuatro años después del acto, en un libro de autopromoción, Ebrard se colgaría la medalla Tunick entre sus logros: “En 2007, la Ciudad de México acaparó la atención artística del mundo cuando el fotógrafo estadounidense Spencer Tunick fotografió en el Zócalo a más de 20 mil personas desnudas”.²⁹ En el prólogo del volumen, Ebrard defendía el “irreversible [...] camino de la internacionalización de la Ciudad de México”, una capital que “no podía quedarse atrás [en] un mundo cada día más globalizado”.³⁰ El desnudo masivo confirmaba, de algún modo, el destino al que Ebrard creía haber guiado a la ciudad.

Una reivindicación distinta apareció en *Debate feminista*, la revista publicada por el Centro de Investigaciones y Estudios de Género de la UNAM. En el volumen número 36, de octubre de 2007, dos ensayos se ocupaban del acto en el Zócalo: “México quiere ser libre: Spencer Tunick

²⁸ García Rivera, *Spencer Tunick en México*.

²⁹ Zapata Garesché, *Ciudad de México, ciudad global*, 58.

³⁰ Ebrard, “Prólogo”, 7.

en el Zócalo”, de Marisa Belausteguigoitia, y “El Zócalo en cueros: imágenes de la reconciliación entre cuerpos y almas, si ambas partes se comprometen a ir al mismo gimnasio”, de Carlos Monsiváis.

El texto de Belausteguigoitia incorpora una serie de voces anónimas que la autora escucha en la fila rumbo al acto. Es, como la de Monsiváis, la crónica-ensayo de alguien que estuvo ahí esa madrugada, un observador participante. Una de las voces dice: “Me alentó que fuera en el Zócalo. Aquí viene la gente a protestar, a apoyar un México más libre”.³¹ No era grande el salto que había que hacer entre las protestas de antes y la “protesta” de ahora: una concentración masiva de gente, en esa plaza, en esos meses, habría de convertirse también en un mensaje. El espacio significaba. La propia Belausteguigoitia empataba el acto con una exigencia política, con la “serie de leyes que sin duda [la] colocan [a la ciudad] como un espacio que demanda modernización, democracia y apertura”.³² Es la ciudad misma la que toma forma y se manifiesta en el evento.

En la crónica, las votantes que demandan se contraponen al artista que exige, un hombre que grita instrucciones a través de un megáfono. Un hombre al que no se le entiende, que se enoja y pide que la gente no se mueva. “Esto no es una celebración”, les informa en un punto un exasperado Tunick a los mexicanos. Pero el acto, como sus intenciones, escapa de las manos del fotógrafo. “Yo pienso”, escribe Belausteguigoitia, “que tenemos una ciudad deseosa de manifestar su hartazgo y su alegría, su deseo de ser considerados primer mundo”.³³ Hay una diferencia sutil pero importante entre *ser* y *ser considerados*. En el segundo caso, el énfasis está puesto en la percepción ajena. El acto Tunick, capturado a través de esa cámara extranjera,

³¹ Belausteguigoitia, “México quiere ser libre. Spencer Tunick en el Zócalo”, 131.

³² Belausteguigoitia, “México quiere ser libre. Spencer Tunick en el Zócalo”, 132.

³³ Belausteguigoitia, “México quiere ser libre. Spencer Tunick en el Zócalo”, 133.

legitimadora, le daba cuerpo a ese deseo compartido entre algunos burócratas, feministas, organizadores, periódicos y ciudadanos: una voluntad exhibicionista, de *hacerse ver* por el resto del mundo, de gritar hacia afuera lo que quiere decirse para adentro. En otras palabras: si el 6 de mayo había puesto en juicio qué o quién era la Ciudad de México, el veredicto rendido por los 18 mil cuerpos en el Zócalo parecía inapelable, por el volumen, por la centralidad del escenario.

Todos los intérpretes del acto sintieron la necesidad de reconstruir el contexto —las disputas políticas, las marchas y las leyes— como el analista recurre a la memoria del paciente. Todo exégeta, de acuerdo con Fredric Jameson, tiene por delante la labor de reconstruir la realidad que le da sentido a la obra. El acto simbólico produce su propio contexto: “the cultural object, as though for the first time, brings into being that very situation to which it is also, at one and the same time, a reaction [...] encouraging and perpetuating the illusion that the situation itself did not exist before it.”³⁴ El acto Tunick participa de esa mística: buena parte de sus intérpretes sostiene que algo había ahí, latente, que la sesión fotográfica había traído a la superficie.

En realidad, la transformación paulatina y literalmente subterránea de la Ciudad de México, de sus costumbres morales, llevaba décadas ocurriendo. Guillermo Osorno, por ejemplo, ofrece una crónica del cambio en *Tengo que morir todas las noches* (2014), la historia de El Nueve, uno de los primeros bares gay de la ciudad. A fines de los años ochenta, escribe Osorno, “[e]l Nueve se agregó a una pequeña explosión de cultura joven, que el país y la ciudad no experimentaban desde 1968 [...] las prohibiciones comenzaron a diluirse”.³⁵ Entonces se prohibían, por ejemplo, las estaciones de rock, los sitios con música en vivo y las grandes concentraciones públicas (para el oficialismo de entonces, toda aglomeración era un mitin opositor en potencia; para el oficialismo de 2007, toda concentración era un voto de respaldo). De acuerdo con Osorno, el

³⁴ Jameson, *The Political Unconscious*, 82.

³⁵ Osorno, *Tengo que morir todas las noches*, 21.

empuje contracultural de bares como El Nueve, o de sitios como el Tianguis Cultural del Chopo (1980) o la sala de conciertos Rockotitlán (1985), propiciaron tanto la apertura política como la transformación de la moral pública; la misma que no se escandalizaría después con los miles de cuerpos desnudos en la plaza.

A finales de los ochenta había en la Ciudad de México “un fenómeno parecido al de la *movida* madrileña”, escribe Osorno, convencido de que sitios como El Nueve contribuyeron “a la democratización de la cultura y las costumbres del país; lo hizo más plural, más tolerante [...] más interesante”.³⁶ Donde dice país debería decir ciudad, el verdadero foco y objeto de análisis del libro. “Las ciudades son una obra colectiva y cada quien contribuye con lo que le gusta y le toca hacer”, concluye Osorno, a la manera de Henri Lefebvre. El Nueve, escribe Osorno, representa un proyecto cultural que “triunfó” en la capital. Ese mismo “proyecto” contaría luego entre sus victorias la aprobación del matrimonio homosexual en la ciudad, una legislación que, como señala el autor, “precedió a la discusiones en Argentina, Uruguay y Francia” y frente a la que se oponían “más de setenta por ciento de los mexicanos”.³⁷

En este relato, la ciudad aparece de nuevo regida por una velocidad distinta a la del resto del país, por una lógica opositora, o de identidades en negativo. El motor detrás de ese impulso estaría compuesto por una serie de prácticas culturales y sociales; lo que Raymond Williams llamó “changes in structures of feeling”.³⁸ una experiencia social en marcha, un cambio en los significados y valores compartidos, en las relaciones personales, en la consciencia práctica, cotidiana. Un desplazamiento en común de lo posible, que se vive sin embargo como una experiencia privada, idiosincrática.

³⁶ Osorno, *Tengo que morir todas las noches*, 162, 24.

³⁷ Osorno, *Tengo que morir todas las noches*, 221-222.

³⁸ Ver Raymond Williams, “Structures of Feeling” en *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977), 128-135.

No es este el trabajo que analiza esa transformación moral y política de la ciudad, pero la idea de Williams sirve aquí para explicar algo muy sencillo. Spencer Tunick no fue, como sugirieron algunos, un agente fundamental de la transformación de la ciudad, sino más bien un epifenómeno. Es imposible fechar o adjudicar personalmente el cambio en las costumbres morales de la capital, pero el desplazamiento es manifiesto: de ahí la aprobación del matrimonio entre personas del mismo sexo o la despenalización del aborto; de ahí también que ningún abogado mexicano interpusiera una demanda contra el acto del 6 de mayo, como en Santiago de Chile. Mientras que el fotógrafo creía utilizar a la ciudad, la ciudad utilizó al fotógrafo.

Carlos Monsiváis sube desnudo al cuadrilátero

“¿Qué fotos tomaría usted de la ciudad interminable?”, se preguntaba Carlos Monsiváis al arranque de *Los rituales del caos* (1995). Monsiváis era el exégeta chilango por excelencia, mitógrafo profesional y guardián de la memoria viva de la ciudad, como lo describió Christopher Domínguez Michael. En crónicas, ensayos, libros y entrevistas, Monsiváis se encargaba de explicarle la ciudad a sus vecinos, de trazar los límites del sentido alrededor de los acontecimientos históricos o cotidianos. Así es, por ejemplo, *Los rituales del caos*, donde Monsiváis responde que, para ser fiel a la “obsesión permanente” de la ciudad, las mejores fotos serían aquellas que documentaran el “gran hacinamiento” diario: una estación de metro atiborrada, la Basílica de Guadalupe llena de peregrinos, las aceras desbordadas por la economía subterránea. “En el terreno visual”, escribió Monsiváis, “la Ciudad de México es, sobre todo, la demasiada gente [...] la multitud que rodea a la multitud”.³⁹

Una foto de “el Zócalo a cualquier hora” serviría también como botón de muestra del “tema insoslayable” en la ciudad: el amontonamiento de los cuerpos que la habitan.⁴⁰ Era inevitable

³⁹ Monsiváis, *Los rituales del caos*, 17.

⁴⁰ Monsiváis, *Los rituales del caos*, 18.

entonces que cronista y tema se unieran a una hora concreta: las seis de la mañana del domingo 6 de mayo de 2007. Monsiváis participó en la convocatoria de Spencer Tunick y escribió una crónica que se publicaría al séptimo día del evento (coincidencia feliz para un escritor siempre atento a las alusiones bíblicas), en el número 1593 de la revista *Proceso*, un referente de la izquierda local. Monsiváis fue, además, el único cronista al que Tunick dio entrada en su instalación en la Casa Azul de Frida Kahlo, un día después del acto en el centro histórico.

“El Zócalo en cueros”, apareció también en aquel número de *Debate feminista* del que hemos hablado y más tarde, levemente corregido, como un capítulo de su último libro, *Apocalipstick* (2009), que tiene como portada la imagen de los cuerpos desnudos sobre la plancha del Zócalo (il. 4). No es, sintomáticamente, una fotografía de Tunick la que aparece en la tapa, sino una de Juan Ignacio Ortega, fotógrafo de *Reforma*. La crónica fue reeditada también en el volumen póstumo *Maravillas que son, sombras que fueron: la fotografía en México* (2012), y volvería a imprimirse en 2021 en la reedición de *Apocalipstick* que el gobierno del exalcalde y ahora presidente Andrés Manuel López Obrador incluyó en una colección popular, “21 para el 21”, editada por el Fondo de Cultura Económica. La crónica de Monsiváis sobre el acto Tunick convive así con clásicos de la literatura mexicana como *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, *Pueblo en vilo* de Luis González, o *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán.

Nada más arrancar la crónica Monsiváis identifica a la grey de la que forma parte esa madrugada: “un conjunto animoso presumiblemente de tendencia izquierdista”.⁴¹ La deducción no sólo es posible, en la lógica del escritor, por la equivalencia más bien simple entre desnudo y progresista, sino también por la idea de que “las buenas conciencias” —el conservadurismo aburguesado con el que Monsiváis se batió o creía batirse, cual *bête noire*, hasta su muerte—

⁴¹ Monsiváis, *Apocalipstick*, 282.

jamás habrían de despertarse tan temprano para participar en un *encueratón*. Menos aún en el Zócalo, que como hemos visto acercaba peligrosamente el evento a la estética y modos de una protesta o un mitin perredista.

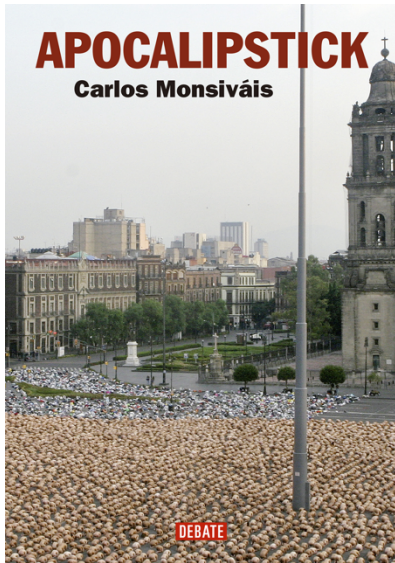


Ilustración 4. Portada de *Apocalipstick*, Carlos Monsiváis. Debate, 2009.

Monsiváis camina ese domingo hacia el primer cuadro de la ciudad y anuncia: “El 6 de mayo de 2007, patrocinadas por la UNAM y bien recibidas por el Gobierno del DF, tienen lugar las instalaciones del artista Spencer Tunick”.⁴² Las razones detrás de ese *buen recibimiento* las hemos explorado ya; la principal entre ellas la manera en que el acto calzaba con la agenda cultural del GDF en el Zócalo, y también con su doble narrativa sobre la ciudad: única en el país, notable en el resto del mundo.

Debería agregarse que Monsiváis *también* acoge de buena gana la llegada de Tunick, porque, para entonces, el amasiato entre GDF y cronista era pleno. Lo resume así, desde una esquina ideológica opuesta (es decir, en el argot intelectual mexicano de fines de siglo XX, *el otro bando*) Christopher Domínguez Michael:

A partir de 1997, Monsiváis disfrutó la legítima satisfacción de ver gobernar en el Distrito Federal al Partido de la Revolución Democrática (PRD), no sólo el partido más cercano a su corazón ideológico, sino aquel que hizo suya su agenda (matrimonio entre homosexuales, despenalización del aborto, discusión de la eutanasia). Es decir: Monsiváis, con las reservas y los matices obligatorios en un intelectual, fue un ideólogo en el poder [...] una imagen de la hegemonía de la izquierda en una de las ciudades más grandes del mundo.⁴³

Podría decirse que el 6 de mayo Monsiváis, con un doble rol en la instalación (primero encuerado sobre la plancha, después sentado, frente a la página), *encarnó* esa imagen

⁴² Monsiváis, *Apocalipstick*, 282.

⁴³ Domínguez Michael, *Diccionario crítico de la literatura mexicana*, 397.

hegemónica. Si consideramos la hegemonía, a la manera de Raymond Williams, como “a set of meanings and values which as they are experienced as practices appear as reciprocally confirming”,⁴⁴ entonces hablamos de una manera de *ver y entender lo visto*, una comprensión ordinaria de la realidad que, al materializarse en ciertas prácticas, da la impresión de confirmar ese entendimiento. Una suerte de bucle en donde lo que uno hace sólo cobra sentido dentro de un horizonte particular de valores y símbolos y, al mismo tiempo, ese sentido o significado confirma su existencia y validez a través de la práctica. Ese domingo de mayo Monsiváis vivió, en la praxis de acudir al Zócalo, quitarse la ropa y pegar la cabeza al suelo, la confirmación visual de una serie de valores, de una manera de entender el mundo. Estaba rodeado de ese “conjunto animoso” de izquierda; todo le decía que estaba entre los suyos.

“¡Ah, cómo se indignarían los abuelos ante el espectáculo!”, escribe un Monsiváis de sesenta y nueve años desde un *nosotros* que no depende de la edad. “¡Ah, lo que diría uno mismo o una misma si hace diez años se hubiese vislumbrado en la plancha desprovisto(a) de cualquier producto textil!”.⁴⁵ La alusión a la década no puede ser gratuita: quién imaginaba, parece preguntarse el cronista, que a esto iba a llevar el triunfo de Cárdenas en 1997, que a esto llegaría la ciudad. Ha cambiado ella, nosotros, los horizontes desde donde nos imaginamos ambos. Si la prosa desprende una sensación de júbilo es porque el acto representa, para Monsiváis, una celebración colectiva, un triunfo más de la izquierda perredista en una serie de luchas recientes por “ganar la calle” (es decir las elecciones). El conservadurismo, escribe el cronista, “ya nada más emprende batallas culturales por el deleite de verse derrotado, y está harto de medir fuerzas en vano con la modernidad”.⁴⁶ Monsiváis reporta también un par de “frases rigurosamente

⁴⁴ Williams, “Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory”, 9.

⁴⁵ Monsiváis, *Apocalipstick*, 283-284.

⁴⁶ Monsiváis, *Apocalipstick*, 284-285.

epidérmicas”, voces escuchadas entre la multitud. “De esta no se repone la derecha”, dice un encuerado. “¡Aquí no hay panistas!”, grita otro. El 6 de mayo se interpreta como *nocaut* para la derecha, identificada con el PAN y el gobierno federal, el México-país que sería cardinalmente distinto al México-ciudad.

Entre una foto y otra, la gente grita en el Zócalo: “Voto por voto, casilla por casilla”. “¿Oí bien?”, se pregunta Monsiváis. El grito es eco de un reclamo nacido el verano anterior: en julio de 2006, el ex Jefe de Gobierno López Obrador había alegado fraude en la elección presidencial, y la consigna del recuento prendió entre sus seguidores. Lo que sorprende a Monsiváis, entonces, no es el grito —referencia al mismo tiempo ubicua y personal, dado que en agosto de 2006 él había firmado, junto a otros intelectuales mexicanos, un desplegado para pedir el recuento de los votos— sino su aparición en ese momento, diez meses después de los comicios.

La explicación que ofrece Monsiváis de su extrañeza es doble. Primero concede que la esperanza puesta en un recuento, casi un año después de la elección, se ha quebrado; dado que ya no hay nada que hacer —el panista Felipe Calderón es presidente desde diciembre de 2006— el grito es improcedente. Pero también es innecesario, alega, porque el acto Tunick debería evocar entre sus participantes los triunfos políticos recientes; lo venidero, no lo pasado. “El 2 de julio de 2006 sucedió hace mucho”, escribe, “[...] cuando aún no surgían las victorias culturales notables (sociedades de convivencia, despenalización del aborto, proyecto de eutanasia o muerte digna, desnudo masivo en el Zócalo).”⁴⁷ En la lista de victorias, el desnudo masivo destaca por ser el único punto que no es una ley; que no parecería, por tanto, tener la misma trascendencia pública, política. No es lo mismo la gimnasia que la magnesias, el *performance* que la reforma. Que Monsiváis coloque ambos al mismo nivel habla no sólo de la importancia que le confiere a la

⁴⁷ Monsiváis, *Apocalipstick*, 292.

instalación, sino también de la manera en que lo concibe como el eslabón final de una cadena. La teleología culmina en el acto Tunick. Las otras “victorias culturales”, batallas de una sola guerra, allanan el camino.

Era difícil, en ese primer semestre de 2007, evitar la tentación de pensar que todo estaba relacionado —los encuerados, el matrimonio homosexual, el aborto, y el supuesto fraude electoral— porque todo estaba demasiado cerca, los protagonistas y el escenario eran parecidos, y los cambios legales, durante décadas impensables, se materializaban de pronto como urgencias. Apenas en noviembre de 2006, López Obrador se declaraba “presidente legítimo” en el Zócalo, pero también en ese mes se aprobaba la ley de sociedades de convivencia, que permitía a las parejas homosexuales (“los convivientes”) adquirir derechos de herencia, reclamar una pensión alimenticia y otros beneficios. Un mes más tarde, diciembre de 2006, iniciaba el gobierno capitalino de Marcelo Ebrard, quien se negaba a reconocer la legitimidad del presidente Calderón, o a siquiera saludarlo en eventos públicos. En marzo, al tiempo que *Reforma* daba noticia de la llegada de Spencer Tunick, Ebrard anunciaba un proyecto de ley para despenalizar la eutanasia.⁴⁸ A finales de abril, el Zócalo se llenaba con 185 quinceañeras y sus respectivos chambelanes, en un intento del GDF por alcanzar un récord Guinness, mientras los diputados locales votaban a favor de una iniciativa que legalizaba la interrupción del embarazo.

En la reconstrucción del contexto inmediato, acometida lo mismo por Monsiváis que por NPR, el acto del 6 de mayo aparece como piedra de toque: un remate simbólico, más inmediato y visible que la promulgación, por ejemplo, de una “ley de convivencia”. La interpretación, la amalgama, es lo que dota de sentido a la obra, lo que la completa. “Es demasiado pronto para extraer conclusiones”, sugiere Monsiváis al final de su relato. “Es demasiado tarde para vestir de

⁴⁸ En enero de 2008 la ciudad se volvió la primera entidad mexicana en aprobar una Ley de Voluntad Anticipada.

nuevo y como si nada a la sociedad”.⁴⁹ La segunda idea es, por supuesto, una conclusión.

De lentes y lecturas

Once días después del 6 de mayo, el escritor José De la Colina publicó “¿Desnudos o desvestidos?”, un artículo breve donde ofrecía una interpretación distinta del acto Tunick. El texto era parte de sus “Cartas de Esmóxico City”, columna de opinión albergada en la edición digital de la revista *Letras Libres*.⁵⁰ Tanto la revista como De la Colina partían de una orilla ideológica distinta a la de Monsiváis. En su primer número de 2007, por ejemplo, la edición mexicana de la revista llevaba por título temático “La ciudad de la desesperanza”, en alusión al eslogan con el que López Obrador había presentado su candidatura a Jefe de Gobierno en el 2000.⁵¹ Esa edición incluía ensayos sobre el miedo en la ciudad, el problema de los ambulantes y la pregunta, à la Vargas Llosa, de cuándo se había jodido la Ciudad de México. De la Colina, por su parte, era “un incansable polemista contra [...] la religión de la izquierda”, según lo definió también Domínguez Michael.⁵² Hijo de un capitán de la infantería republicana, nacido en Santander y exiliado en México desde los siete años, De la Colina había quedado “desengañado” de la revolución cubana pocos después de su triunfo, de acuerdo con su propio testimonio. Un escritor contemporáneo a Monsiváis que sin embargo mira la concentración en cueros desde el horizonte opuesto al de esa “izquierda hegemónica” en la capital.

De la Colina no participa del acto. Lo suyo es un comentario basado en las imágenes reproducidas por los medios. Y lo primero que ve en esas fotos es la ausencia de rostros felices.⁵³

⁴⁹ Monsiváis, *Apocalipstick*, 293.

⁵⁰ De la Colina, “¿Desnudos o desvestidos?”.

⁵¹ “La ciudad de la esperanza” sería, también, el primero en una serie de lemas propagandísticos, sexenales, que buscan definir el “carácter” de la ciudad. Seguirían “Capital en movimiento” (Ebrard), “Decidiendo juntos” (Miguel Ángel Mancera), “Ciudad innovadora y de derechos” (Claudia Sheinbaum).

⁵² Domínguez Michael, *Diccionario crítico de la literatura mexicana 1955-2011*, 112.

⁵³ Cosa que no debería sorprender a nadie: las cinco de la mañana nunca han sido la mejor hora para encuerrarse en el Valle de México, donde no es infrecuente amanecer con rocío helado sobre el pasto o el cofre de los coches.

Un detalle “muy contrastante dentro de la sobreentendida alegría del momento”. Estamos ya, de entrada, frente a un grupo distinto del “conjunto animoso” de Monsiváis. A De la Colina le interesa la brecha entre esa alegría sobreentendida —el récord mundial, el club cosmopolita, la “liberación” de la capital, a la manera de Barcelona y Santiago, la victoria cultural progresista— y la seriedad exhibida. La brecha, podría decirse, entre la narrativa y la experiencia.⁵⁴

Más bien, dice De la Colina, es como si la muchedumbre de “ceño fruncido” estuviera “cumpliendo con un deber cívico de los que obligan a desmañanarse, a formar en filas, a ponerse en actitud de firmes y aun a hacer gestos solemnes”. Aquello, concluye, “me pareció menos una fiesta que un acto cívico”. El escritor advierte el uso político de la masa —encuerada o no— y la coincidencia entre un acto cualquiera del GDF y la instalación supuestamente subversiva. “[L]a memorable mañana del 6 de mayo de 2007”, escribe con ironía, “fue un *show* cívico como tantos que se dan en el Zócalo”.⁵⁵ Cabe notar que en las múltiples interpretaciones del evento, los voluntarios —con sus deseos, voluntad y reivindicaciones personales— son siempre considerados mera *masa*, una expresión unificada cuyo sentido cambiaba sólo según la intención del escritor en turno.

Guillermo Sheridan, columnista también de *Letras Libres* y lejos, asimismo, del proyecto político del GDF, le dedicó a su vez un breve ensayo al acto.⁵⁶ Para volver a la clasificación de Domínguez Michael, útil en cuanto parte interesada en esta clasificación de bandos ideológicos, Sheridan es “el principal escritor satírico mexicano”; un misántropo à la Molière que apunta cotidianamente contra “los capitalinos lo mismo que los provincianos en sus rutinarios hábitos

⁵⁴ Está claro que De la Colina buscaba, más que pruebas documentales de la realidad, señales que confirmaran su sospecha, *su* narrativa: que la supuesta “victoria de la izquierda” en realidad no lo era. Estamos, pues, en las trincheras de esa batalla cultural, es decir política, por el significado del dichoso 6 de mayo.

⁵⁵ Después de Tunick vinieron más mega eventos en el Zócalo: en 2008 el GDF instaló ahí “la pista de hielo más grande del mundo”; en 2009 organizó un “mega beso” en San Valentín (40 mil personas se besuquearon al mismo tiempo); un año después horneó y repartió una “mega rosca de Reyes”.

⁵⁶ Guillermo Sheridan, “Encuerados”, en *Viaje al centro de mi tierra* (Oaxaca de Juárez: Almadía, 2011), 51-54.

bárbaros y delicuescencias estéticas”, y “[contra] la izquierda local”.⁵⁷ El acto del 6 de mayo, por tanto, reunía a sus dos blancos predilectos.

De acuerdo con Sheridan, “todo esto de la foto de los 18 mil encuerados” resultaba “bobalicón y provinciano”. Ese *todo esto* apunta de nuevo a la idea del *sobreentendido* en De la Colina, a la maraña de significados superficiales y profundos que rodeaba al evento. “Sólo para un provinciano hay osadía en *encuerarse*, y más en el año 2007” (énfasis en el original).⁵⁸ Frente a la retórica incansable del acto “de talla mundial”, de la globalización y el cosmopolitismo, Sheridan lanza el adjetivo odiado, antitético: provincianos. Lo novedoso, dice en cambio, es la demostración de que los mexicanos “pueden llegar a tiempo a una cita, encuerarse cuando se les ordene, callarse cuando se les exija, moverse a donde se les demande, adoptar la postura en que se les comunique a ponerse y, en suma, hacer exactamente lo que un individuo desea que hagan”. Gracias a esa obediencia, “encuerarse quedó ya integrado al sistema de manera oficial [...] un comportamiento sancionado y fomentado por las instituciones”. En el acto, sugiere el autor, la mano más visible es la del GDF y no la del fotógrafo. “El sistema” se apropia del gesto artístico del desnudo masivo y lo convierte en un mitin oficialista. “Agotado así su ‘potencial subversivo’, todo encuerado es desde ahora un conservador”.⁵⁹

Sheridan va más allá y duda, incluso, sobre cómo etiquetar lo sucedido en la plancha del Zócalo, con las comillas simples que envuelven a la palabra ‘evento’ en su texto. De manera consistente, es el mismo signo que usa para ceñir a la palabra ‘izquierda’: la intención es socavar la legitimidad de uno y otro de llamarse así, sugerir que son infieles o insuficientes para representar el concepto. La supuesta importancia del desnudo colectivo habría sido exagerada, de

⁵⁷ Domínguez Michael, *Diccionario crítico de la literatura mexicana 1955-2011*, 610-611.

⁵⁸ Sheridan, “Encuerados”, 52.

⁵⁹ Sheridan, “Encuerados”, 54

acuerdo con Sheridan, por “la reacción de la prensa religiosa de (por así decirle) ‘izquierda’ [...] [que] escribió que 18 mil encuerados en el Zócalo de la Ciudad de México significaban *un potencial subversivo*” (cursivas en el original).⁶⁰ Agrupada bajo lo que Sheridan llama “el sentimentalismo radical”, la izquierda perredista habría leído el espectáculo de los cuerpos “desde la evidencia de una ‘ciudad progresista’ hasta un anhelo ‘revolucionario’ de libertad”.⁶¹ De nuevo las comillas, de nuevo el escepticismo frente al potencial “revolucionario” de algo para lo cual se cuenta con la anuencia absoluta del gobierno.⁶²

Entre las variopintas escenas del 6 de mayo hay una que Sheridan destaca como “prueba final de la índole equívoca del entusiasmo ‘subversivo’”. Sabemos que, más allá de quitarse la ropa, los asistentes no tenían una idea clara de qué iba a pedirles Tunick esa mañana. Sabemos también (por la crónica de Monsiváis, la de Belausteguigoitia y los testimonios en los diarios) que hacia el final del acto el fotógrafo pidió que los hombres abandonaran la plancha para hacer un retrato sólo con mujeres. Los hombres tomaron sus cosas, sus celulares y su ropa, pero se quedaron mirando. “Con la ropa de intermedio”, escribió Cynthia Ramírez en otra crónica, “ellos recuperaron la libido y nosotras el recato. A nuestro regreso, miles de ellos nos fotografiaban con sus celulares e insinuaban erecciones”.⁶³ Ese momento en que los hombres estaban “vestidos de machitos y desvestidos de teorías” (Sheridan), reflejaría la farsa de la “utopía” celebrada desde la

⁶⁰ Sheridan, “Encuerados”, 53.

⁶¹ Sheridan, “Encuerados”, 53.

⁶² Aquí habría que señalar un presupuesto ideológico relativamente fácil de falsificar. La sospecha de “el partido”, “el oficialismo”, “el gobierno”, o “el Estado” como inhibidores de toda transformación responde inevitablemente al contexto histórico mexicano (los casi setenta años de gobierno del partido único, el PRI) y a lo que Fernando Escalante ha llamado “la cultura antagónica” nacional: “el descrédito de la autoridad pública, de las instituciones representativas, los partidos, el gobierno, sobre todo en comparación con otras formas de autoridad, como la iglesia católica o la familia”. Ver Escalante & Canseco, “De Iguala a Ayotzinapa”. Habría que añadir, en el caso de Sheridan y De la Colina y de *Letras Libres* (heredera, a su vez, del mismo espíritu presente en *Vuelta*), la autoridad moral encarnada en el concepto de “sociedad civil”, misma que se resistiría a participar en un “mitin” como el del GDF/Tunick. Sin embargo, se trata de una falsa oposición: en muchos casos un partido o movimiento en el poder (Solidaridad en Polonia, el Congreso Nacional Africano en Sudáfrica, los bolcheviques soviéticos, por supuesto) acompaña o impulsa la lucha revolucionaria misma.

⁶³ Ramírez, “Dieciocho mil bultitos de ropa”.

izquierda. Decir “teorías” es decir interpretaciones, es hablar de esa manera común de entender el 6 de mayo que hasta ahora hemos analizado.

En sintonía con De la Colina, Sheridan sugiere que el acto *subvierte* a la narrativa. La lectura —*de los otros*— sería entonces traicionada por la contingencia. Pero lo mismo sucede con la propia. No hay una versión final, objetiva, del significado del acto porque el destino de toda obra es “[to] get twisted up, misconstrued, repurposed, compromised, or revised”, como sugiere Rita Felski.⁶⁴ Esas apropiaciones no esconden o empañan el sentido del acto, lo constituyen. Todo producto cultural, incluida una instalación como la de Tunick, tiene fronteras permeables. “The meaning of a work is not behind it”, escribe Felski, “it does not precede it temporally or spatially, as the expression of an individual or the masked voice of a conglomerate author (a social structure or system). Rather, any meaning can be activated only by its audiences— though [...] not under conditions entirely of their own making”.⁶⁵ Quince años después del acto este espectador, apenas un adolescente entonces, ve las cosas de otra manera.

La gente atendió el llamado de Tunick por las más variadas razones, e incluso, quizá, sin razón alguna. “México es la ciudad en donde lo insólito sería que un acto, el que fuera, fracasase por inasistencia,” había escrito Monsiváis en *Los rituales del caos*. “Público es lo que abunda.”⁶⁶ El récord de asistencia, presumido como signo de respaldo político, de entusiasmo cívico, bien podría representar solamente la condición inalienable de la Ciudad de México: la demasiada gente, el *mitote* como norma. La condición masiva del acto lo vuelve por definición incontrolable. En este sentido, la pregunta que despierta la instalación del 6 de mayo de 2007 es

⁶⁴ Felski, *Hooked*, 140.

⁶⁵ Felski, *Hooked*, 157.

⁶⁶ Monsiváis, *Los rituales del caos*, 19.

anima en cierto modo a toda esta tesis: ¿cómo intenta el arte dar forma a lo inasible (del tiempo y sus costumbres), a lo inmenso (del espacio)?

Este capítulo ha intentado trazar las ligas que unen eventos históricos, temporales, como la transición democrática de la ciudad y la emergencia de una lógica o consciencia globalizadora, con la forma específica y los debates e interpretaciones alrededor de una instalación artística, sin asumir subordinaciones o causalidades inevitables, esquemáticas. La idea es trazar una red, un patrón de sentidos que nos permiten sugerir que el acto Tunick supone una ventana privilegiada para entender mejor a una sociedad que se preguntaba, en los primeros años del siglo XXI, por el lugar de la Ciudad de México con respecto al país y al mundo. En 2007 ese lugar era inestable, incierto, y de ahí la intensidad de la atención puesta a la instalación en el Zócalo, el uso instrumental de la cultura y la variedad de comentarios e interpretaciones que intentaban orientar, definir, ceñir el significado y establecer, hasta donde fuera posible, una jerarquía de valores.

Alquimia urbana

Las crónicas del 6 de mayo coinciden en otro desencuentro pasajero pero clave: en algún punto Spencer Tunick pidió a los participantes levantar el brazo a la altura del pecho para hacer el saludo mexicano a la bandera. La reacción inicial fue de rechazo, rechifla y reticencia. El malestar, me parece, no tiene que ver con el hecho de que esa mañana *no había bandera* a la cual saludar, sino con la irrupción de un gesto demasiado real en un momento casi onírico, de ensoñación colectiva. Quizá por un minuto los voluntarios habían olvidado que estar desnudo es impensable en la ciudad (toda urbe exige de sus habitantes un código de vestimenta, presa de criterios variados como la clase, edad o el género), y más todavía en la Ciudad de México, con su pudor inveterado, con el miedo católico al cuerpo, con sus condiciones geográficas (un valle elevado donde siempre hace frío en las mañanas). Los encuerados habrían logrado ignorar ese

contexto y la falta de práctica (no hay, por ejemplo, un cuerpo de agua en la ciudad donde los chilangos se reconozcan cotidianamente sin ropa). Encuerarse en el Zócalo traía consigo, pues, una sensación de desplazamiento, de hallarse en un no-lugar: la ciudad “global”, es decir, no mexicana, que se presumía como parte inevitable del futuro.



Ilustración 5. Mexico City 5 (Zócalo), Spencer Tunick, 2007. Mutual Art.
<https://shorturl.at/ikENR>

El Zócalo favorecía la ensoñación, no sólo por ser un lugar para el espectáculo, para lo inédito y acaso lo imposible (¿un “presidente legítimo”?, ¿la pista de hielo más grande del mundo a 25 grados centígrados?), sino también por ser un sitio donde se le facilita a todo mundo la labor de ser invisible, la alquimia urbana de desaparecer entre la multitud. La instrucción de saludar a la bandera sacaba a los participantes del sueño y los regresaba a la condición mundana de la plaza: el sitio, frente al Palacio Nacional, donde normalmente se iza la bandera más icónica de México. El rechazo al gesto identitario puede leerse bajo esos términos, la idea de

que los encuerados no estaban ahí *como mexicanos*, en representación patria, sino en nombre de otra cosa, quizá esa Ciudad de México del futuro, quizá la ciudad como utopía. De acuerdo con las ideas de Fredric Jameson, la cultura de masas o masificada, de la que participa ejemplarmente el acto Tunick, construye narrativamente “soluciones imaginarias” a los problemas o ansiedades colectivas y proyecta “an optical illusion of social harmony”.⁶⁷ Una fantasía donde hombres y

⁶⁷ Jameson, “Reification and Utopia in Mass Culture”, 141.

mujeres despojados de ropa y prejuicios, “liberados”, se abrazan de los hombros y viven “as we feel in our bones [life] ought rather to be lived”.⁶⁸

La izquierda local —el PRD, el GDF, Monsiváis, *Debate feminista* y demás— quiso creer en la fantasía. Quiso creer que la ciudad había hablado claramente y que así debía quedar registrado. El acto Tunick debía formar parte de un archivo cultural que le diera una dimensión simbólica, histórica, a las luchas políticas que tenían lugar en otros frentes, como el legislativo o el electoral. Para contar la historia de su éxito la izquierda local necesitaba ilustraciones. Necesitaba producir memoria, dibujar un contraste entre el antes (lo viejo) y el ahora (lo nuevo). Esa oposición es también la que distingue, de acuerdo con Boris Groys, al arte contemporáneo.⁶⁹ La lucha cultural consistió en convertir al 6 de mayo en algo *representativo*, valioso más allá del gesto inédito y del morbo. Los encuerados —una expresión del ámbito vulgar, profano, que diría Groys— fueron legitimados como “cultura” por una serie de actores (el GDF, la UNAM, *Reforma*, Monsiváis), y esa operación de intercambio produjo la sensación de novedad, de *valor* en la lógica económica del arte.⁷⁰ Según argumenta Groys, ese valor cultural funge como prerequisite del interés y la interpretación. En otras palabras: para que el acto fuera relevante había que construirle, primero, cierta trascendencia cultural. Este capítulo no ha sido otra cosa sino análisis del bricolaje.

Clave en aquella operación fue lo que Groys llama la lógica del *otro*. Supuesto responsable del cambio histórico, el otro aparece en el discurso como una fuerza externa a la cultura (llámese deseo, historia, lucha de clases o, en el caso del Distrito Federal a inicios del siglo XXI, globalización y transición democrática), que, precisamente por estar fuera de ella, la

⁶⁸ Jameson, “Reification and Utopia in Mass Culture”, 147.

⁶⁹ Ver Boris Groys, *On the New* (Londres: Verso Books, 2014), 47.

⁷⁰ “The source of the new is, therefore, the valorizing comparison between cultural values and things in the profane realm”, escribe Boris Groys, en *On the New*, 64.

determina. Cuando en una sociedad el otro adquiere la condición de realidad independiente, incuestionable, adquiere con ello también la capacidad de gobernar la expresión cultural, de determinarla. En ese punto, aceptada la idea de una transformación producida por una fuerza invisible, todos los discursos y las prácticas artísticas que apelen a ese otro alcanzarán un lugar prominente —profético, ejemplar— dentro de dicha cultura.⁷¹ En el caso que nos interesa, tanto el fotógrafo como los burócratas que lo respaldaron y los cronistas-participantes hablaban en términos de esa fuerza ulterior a la que la instalación le había dado cuerpo. La sesión en el Zócalo trascendía entonces el registro meramente cultural para volverse un signo en apariencia incontestable de los tiempos nuevos.

Un acto como el del 6 de mayo es necesariamente colectivo. Involucra no sólo al fotógrafo, sino también a la persona que hizo el depósito para pagarle el vuelo y a quien firmó el permiso para ocupar el Zócalo (sin contar, por supuesto, a los famosos 18 mil voluntarios, sin los cuales habría sucedido nada). Por tanto, frente a tantos intereses, frente a tantas decisiones presupuestales, políticas, administrativas, Groys afirma que es imposible hablar de la obra de un único artista. La instalación contemporánea, sugiere el filósofo, deriva en “multiple, disparate, heterogeneous authorships that combine, overlap, and intersect, without it being possible to reduce them to an individual, sovereign authorship.”⁷² Debemos deshacernos, pues, de la idea de la responsabilidad única de Tunick, de su condición excepcional y su acceso privilegiado a la *identidad verdadera* de la Ciudad de México, para pensar el acto del Zócalo, mejor, como una serie de decisiones autorales diversas y más o menos exitosas.

⁷¹ “Regardless of the way these discourses and practices invoke the other”, escribe Groys, “they define themselves as, basically, meta-cultural and dominating the future. They appeal to time itself and consequently regard themselves as immune to the historical change that occurs in time”. Groys, *On the New*, 27.

⁷² Groys, *Art Power*, 97

El desnudo masivo no fue una manifestación espontánea y disruptiva, sino un acto orquestado, una puesta en escena donde colaboraron los más variados tramoyistas. Una instalación, decía el propio Monsiváis en otro contexto, “es un hecho artístico pero también una profecía, el cumplimiento de un recuerdo de la memoria próxima, la propuesta (el método de lectura) que convierte un hallazgo de las formas en reconsideración estética de lo urbano”.⁷³ Un ordenamiento del tiempo (el pasado como memoria, el futuro como promesa, el presente como algarabía) a partir de la forma; es decir, una historia de la ciudad. La representación del 6 de mayo, como toda representación, no supuso un reflejo de las relaciones sociales existentes, sino una refracción oblicua, una hipótesis dramatizada. La instalación selecciona, aísla y pone en diálogo aquello que circula de manera informe en la sociedad. Es un subrayado en busca de un efecto, curaduría en pos de una idea. Si observamos el 6 de mayo bajo esa luz, entonces Spencer Tunick pierde su condición de catalizador excepcional y se convierte en una tuerca más de esa maquinaria enorme, fascinante e imposible que es la imaginación cultural urbana, la forma mutante y caprichosa que adquiere nuestra relación con el tiempo y el espacio de la ciudad.

⁷³ Carlos Monsiváis & Francis Alÿs, *The Historic Centre of Mexico City* (Madrid: Turner, 2006), 101.

Capítulo 2. Un cambio de perspectiva: ordenar la mancha urbana

El 17 de octubre de 1996, en la calle Donceles del centro de la Ciudad de México, los miembros de la Academia Mexicana de la Lengua toman asiento y se disponen a escuchar un nuevo discurso de ingreso. El micrófono se abre para el escritor y académico Gonzalo Celorio, que antes que nada invita a los oyentes a acompañarlo hasta su casa. Para llegar, indica, “sube usted por la avenida [...] atraviesa el fraccionamiento [...] toma la calle [...] llega a un cementerio [...] sigue por la calzada [...] da con un segundo panteón [...] da vuelta a la derecha [...] pasa un altar guadalupano [...] da usted vuelta a mano izquierda y sube por una callecita empinada y llena de baches”. La narración asciende hasta las faldas del volcán Ajusco y culmina en la habitación del escritor, una pieza de dos ventanas encontradas desde donde Celorio puede “adivinar toda la ciudad de México”.¹

Como una calculada analogía del narrador, Celorio ha guiado al auditorio por una cadena de supuestos accidentes que conducen, en realidad, a una epifanía: el “lago de luces palpitantes”, las “pequeñas embarcaciones en una gigantesca laguna” de súbito reveladas, la visión sublime del Distrito Federal entero. Si la casa, como ha propuesto Gaston Bachelard, es un instrumento para enfrentar al cosmos, la habitación es su núcleo íntimo: el lugar desde donde se imagina y conversa con lo inmenso.² Celorio le ha dado cuerpo así a una metáfora: su habitación con vistas notables es *el lugar del escritor*, la atalaya desde donde la literatura juzga, observa, describe, ordena. Desde ahí se dirige ahora a sus colegas para defender el rol y la importancia social de la literatura, a partir, precisamente, de la relación que establece con la ciudad.

La perspectiva elevada le facilita a Celorio ligar su intervención con las primeras descripciones de la Ciudad de México en castellano, la lengua a la que se le rinde tributo:

¹ Celorio, *México, ciudad de papel*, 17-18.

² Bachelard, *La poética del espacio*, 59.

“También desde las alturas [...] vieron los españoles por primera vez el entonces luminoso valle de Anáhuac y el prodigio de una ciudad anfibia, construida sobre la laguna y a sus riberas”.³ De las *Cartas de relación* de Hernán Cortés hasta *La región más transparente* de Carlos Fuentes, Celorio pasa revista a las continuas descripciones que se han hecho de este espacio. La constante que descubre es sombría. “La historia de la ciudad de México”, dice, “es la historia de sus sucesivas destrucciones”.⁴ Un antiguo claustro, advierte, ha devenido pastelería, una fachada neoclásica “se mudó de casa”, una iglesia ha sido atropellada por el periférico y una casa porfiriana ha quedado asfixiada por dos edificios nuevos. El espacio en el Distrito Federal, a finales del siglo XX, resulta “irreconocible”. He aquí una ciudad “en la que no se pueden recargar los recuerdos [...] desconocida por sus habitantes”.⁵

“Si volvieran los muertos/no te conocerían”, le dice José Emilio Pacheco a la ciudad en un poema posterior al gran terremoto de 1985.⁶ Diez años antes del discurso de Celorio, la consonancia con “Las ruinas de México (Elegía del retorno)” de Pacheco es notable. “La ciudad ya estaba herida de muerte”, escribe el poeta. “El terremoto vino a consumir/cuatro siglos de eternas destrucciones”.⁷ Celorio propone que en esa ciudad irreconocible y atroz la literatura tiene por misión levantarse como refugio, una “ciudad de papel” todavía habitable. El escritor, pertrechado en la atalaya desde donde imagina a la ciudad completa, debe también ser guía y orientar en la vorágine de la expansión urbana, los desastres naturales, el crecimiento demográfico y las incontables mudanzas. Parte de la labor literaria, aventura Celorio, consiste en oponerse a esta destrucción; en mantener viva, así sea únicamente en los libros, la ciudad antigua

³ Celorio, *México, ciudad de papel*, 19.

⁴ Celorio, *México, ciudad de papel*, 20.

⁵ Celorio, *México, ciudad de papel*, 48-49.

⁶ Pacheco, “Las ruinas de México (Elegía del retorno)”, 29.

⁷ Pacheco, “Las ruinas de México (Elegía del retorno)”, 22.

o ideal, imaginada. A esto lo llama “la realidad perseverante de la literatura”.⁸ Si a finales de siglo los chilangos habitan “la ciudad perdida por antonomasia”, la literatura es quien la encuentra y “la construye día a día, la restaura, la revela, la cuida, la reta”.⁹

La propuesta, por tanto, es que la literatura urbana restaure o corrija aquello que el Distrito Federal de finales de siglo XX ofrece como un espectáculo caótico, torcido. Para desgracia de Celorio, la idea no fue muy exitosa. Lo que uno descubre en las letras mexicanas que se ocupan de la ciudad entre los años noventa y los primeros del siglo XXI es un pesimismo generalizado, una derrota provocada sobre todo por el tamaño. Nuevamente, como en el capítulo anterior, el gran reto es la escala: la escritora enfrentada a mil quinientos kilómetros cuadrados y casi diez millones de personas no puede sino lanzar los brazos al cielo. “Escribir sobre la ciudad de México es una empresa destinada al fracaso”, asegura sintomáticamente Valeria Luiselli en su primer libro de ensayos (2012).¹⁰ “[T]here is no great work of literature about the Mexico City of today”, sostiene a su vez el crítico Rubén Gallo (2005), nada parecido a la ambición totalizante de *La región más transparente* (1958).¹¹ En este momento histórico, el aire es turbio y la ciudad parece más bien una enemiga, un problema irresoluble. No pocos epítetos contemporáneos son de inclinación escatológica: ciudad monstruo, ciudad apocalíptica, caos, extinción, basurero.¹² Otros apodos acuñados desde la literatura en el fin del milenio son igualmente condenatorios: el “Esmógico City” de José de la Colina, o el “Detritus Federal” de Homero Aridjis, similar al “Detrito Funeral”, de De la Colina. “Defequense por necesidad”, canta con precisa vulgaridad Álex Lora en “Chilango incomprendido”, de 1992.

⁸ Celorio, *México, ciudad de papel*, 22.

⁹ Celorio, *México, ciudad de papel*, 49.

¹⁰ Luiselli, *Papeles falsos*, 30.

¹¹ Gallo, *The Mexico City Reader*, 20.

¹² Véase en este sentido el trabajo de Boris Muñoz “La ciudad de México en la imaginación apocalíptica”, o de Liesbeth François, “Beyond the Ruins of the Organized City”, citados en la bibliografía.

De a poco, la literatura mexicana entre siglos encuentra una de sus imágenes preferidas para hablar de la ciudad: “la mancha urbana”. Epítome de lo caótico e inasible, la mancha — símbolo al que recurren antropólogos, urbanistas, narradores, poetas y paseantes— se configura como enemiga de la representación escrita, y condensa así una sensación de pesimismo literario, la dificultad en apariencia cada vez mayor de “restaurar” a la urbe o dar cuenta cabal de ella desde las letras. No es, por supuesto, la única fórmula con que la Ciudad de México aparece en la literatura mexicana contemporánea, pero es sin duda representativa.¹³ La escuchamos en el discurso de Celorio: la ciudad es “una mancha expansiva que se trepa por los cerros”.¹⁴ A la manera de un insecto o una enredadera siniestra, la mancha avanza y arrincona al escritor en ese espacio liminal que es su casa: dentro de la ciudad pero en la orilla, parte de la megalópolis pero todavía en el pueblo, “donde se acaba la ciudad de México por el suroeste”. Relegado a un margen a punto de borrarse, acorralado por las horas, Celorio mira un monte peinado de magueyes “[aunque] no creo que por mucho tiempo”.¹⁵ La pregunta es morbosa pero se impone ambiguamente: ¿quién desaparecerá primero?

Este capítulo sostiene que el pesimismo condensado en la metáfora de “la mancha” fomenta el anhelo de *otras perspectivas*, de soluciones formales capaces de representar y darle orden y sentido —de “restaurar”— a la ciudad del siglo XXI. Es en ese contexto en que aparecen las fotografías de Santiago Arau, imágenes aéreas de la Ciudad de México que rehúyen del imaginario caótico y fragmentario de la capital y se ofrecen como nuevos marcadores de unidad y significado. Me interesa analizar cómo confluyen en un momento histórico concreto el agotamiento de la metáfora, la verticalización de la ciudad, y cierto *telos* del arte contemporáneo

¹³ Condición adquirida al ser repetida y transversal. Una imagen paradigmática es necesariamente compartida y, por lo general, como en nuestro caso, asoma la cabeza en diferentes discursos.

¹⁴ Celorio, *México ciudad de papel*, 48-49.

¹⁵ Celorio, *México, ciudad de papel*, 18.

que apunta hacia lo documental, lo mecánico, como depósito de lo verdadero, opuesto a la falible y limitada subjetividad (del escritor, por ejemplo). A partir de una operación que combina lo inédito (la innovación técnica de un dron que sobrevuela la ciudad con una cámara) con lo clásico (la evocación de la figura decimonónica de José María Velasco y sus paisajes del Valle de México), las imágenes de Arau “ordenan” desde el aire lo que a ras de suelo se creía desordenado, y satisfacen en simultáneo una pulsión científica (mostrar la ciudad *como verdaderamente es*) y la ilusión del artista-demiurgo, capaz de domeñar al monstruo.

En resumen, frente a la convención literaria de la “mancha urbana”, lugar común que aspira a condensar el sentido (negativo) de la ciudad, las fotografías aéreas de Arau se erigen como contrapunto, como reacción —entre romántica y optimista— al discurso del caos y la desorientación. Como veremos, algunos de sus comentaristas o mediadores —para recuperar el vocabulario del capítulo anterior— llegan incluso a celebrar que las imágenes son capaces de lo impensable: conquistar la mancha. La recepción de las fotografías sugiere el reencuentro con una megalópolis que se creía perdida. La nueva “CDMX” retratada por Arau no es más un espacio caótico y monstruoso, como el finisecular “D.F.”, sino una ciudad funcional y aun bella, objeto de exhibición en el Colegio de San Ildefonso, algún pabellón nacional de la Bienal de Venecia y el Palacio de Bellas Artes. Si en el capítulo anterior leímos la instalación de Spencer Tunick como una forma más de ordenar el tiempo, de tematizar la posición de la ciudad en una línea histórica, imaginaria, con respecto al país y al mundo, aquí pretendo mostrar que el agotamiento de la metáfora literaria de la mancha urbana, unido a la recepción entusiasta de las fotografías de Arau, forma parte de un proceso de ordenamiento del espacio, que incluye a los procesos de verticalización de la Ciudad de México y hasta de cambio de nombre.

En un lugar de la mancha

Un tropo literario puede abarcar y condensar la ciudad entera. La tarea es entender la idea del espacio y la escala axiológica que la figura sintetiza. Porque las metáforas, como sostiene Franco Moretti, suponen ejercicios fantásticos de compresión: “unrivalled mechanisms for welding into an indivisible whole description and evaluation”.¹⁶ Cualquier chilango reconoce la expresión “mancha urbana”; es un lugar común y, por tanto, una metáfora persuasiva, exitosa; un presupuesto, un juicio compartido que parece simplemente verdadero: un hecho. Cualquier metáfora, en el fondo, persigue el consenso, especialmente en el terreno de lo inefable: el amor, el odio, el tiempo, una ciudad tan grande como la de México.

Otras metáforas, en otros siglos, han servido para condensar lo que una época imagina sobre la capital del país: de mujer voluptuosa a monstruo voraz; de “ciudad de los palacios” a “región más transparente”. Si bien la noción de lo inabarcable ha estado ahí desde las primeras crónicas españolas del siglo XVI, la fórmula de la “mancha urbana” es hija inconfundible de la segunda mitad del siglo XX, de la transformación de la ciudad en megalópolis.¹⁷ Es sobre todo mediante tecnología satelital que urbanistas, geógrafos, demógrafos y demás científicos sociales acuñaron el término de “dispersión urbana”, “expansión urbana” o “mancha urbana” para nombrar lo que observaban: el crecimiento de las ciudades hacia tierras rurales en la periferia, la expansión del concreto. En el caso de la Ciudad de México, aunque la mancha “empieza a ser observable a nivel de los datos [...] en los años cincuenta”, y “se intensifica [...] en el siguiente decenio”, la figura como tal aparece en la literatura académica a partir de los años setenta.¹⁸

¹⁶ “[J]udgments of fact’, and ‘judgements of value’”, como parafrasea Moretti a *La Logique du Port-Royal* en *Signs Taken for Wonders*, 4.

¹⁷ Pensemos en el ejemplo clásico del ensanchamiento de la proporción: en 1930 la ciudad ocupaba 633 kilómetros cuadrados; en 1995 alcanza mil 213; en otras palabras, se duplica. Ver Terrazas, “La centralidad metropolitana en la Ciudad de México”, 240.

¹⁸ Winnie, “Componentes del crecimiento y redistribución de la población mexicana”, 365. Ver también: Schteingart & Torres, “Procesos Sociales y Estructuración Metropolitana En América Latina”, citado en la bibliografía.

La metáfora es visual e inmediata. Se dice “mancha urbana” y se conjuran imágenes del caos; una ciudad descontrolada, ajena a todo límite. Nadie habla de la mancha para dar buenas noticias. Es más bien motivo de preocupación ambiental, administrativa, política. La mancha crece y en sus límites desaparece el bosque, falta el agua; no llegan tampoco la policía ni el metro. Y no llegarán, porque está en la naturaleza de la mancha expandirse de manera continua e incontestada. Por eso es mancha: porque parece obedecer, como un virus, una lógica propia, una voluntad de crecer y no quedarse quieta. Además del miedo a su expansión acelerada, la mancha provoca también el terror de lo indeleble. Una vez que algo está manchado puede que la sombra jamás desaparezca. La mancha es distintiva e inocultable; por eso también es sinónimo de deshonra o de vergüenza. Es en sí misma un problema, pero también es señal de que anda mal *otra cosa*, aquello que de algún modo la produjo.

La acepción citadina no escapa a esta semántica. La mancha es la analogía preferida de quienes lamentan la pérdida de forma y ven en la expansión la seña del desastre. Si la mancha urbana es monstruosa es porque confirma la tesis premonitoria del escritor José Joaquín Blanco en los años setenta: la ciudad prescinde de nuestros designios, tiene vida propia. “El ciudadano va delegando en la ciudad todas las capacidades del cuerpo humano, y ella piensa, siente, decide, pone y quita en su lugar. No vivimos. *La ciudad nos vive*, y a su modo —un modo que, por supuesto, no conocemos, porque es ella quien conoce las cosas por nosotros” (énfasis en el original).¹⁹ Ese desplazamiento de la responsabilidad provoca también que la solución de ciertos problemas urbanos (la “explosión demográfica”, o el “avance de la mancha”) se vuelva incognoscible. Somos ínfimos ante el misterio. Capaces de vislumbrar sólo partes y nunca el todo, nos declaramos sin los recursos ni la injerencia suficientes para resolverlos.

¹⁹ Blanco, *Función de medianoche*, 59.

“[L]as metrópolis de mediados de siglo [XX] se extendían como un sueño”, escribe Juan Villoro, “confuso y desmesurado, pero interpretable”. En cambio, para finales del milenio, nos encontramos frente a una “ciudad sin forma, que los topógrafos aéreos llaman ‘mancha urbana’ y que existe bajo los nombres de Tokio, Los Ángeles, São Paulo o México DF”. La ciudad convertida en mancha pierde su carácter: es intercambiable. Su “informe vastedad”, agrega Villoro, “sugiere que todo eso existe por azar o por error, no por un empeño voluntario”.²⁰ La ciudad diluye la autoridad humana. Nuestra mirada oscila, como cuando hablamos de los dioses, entre el terror y el asombro.

La cita de Villoro es de un ensayo de 1995 (“El vértigo horizontal”). En ese entonces el autor sentía la necesidad de aclarar el origen de una expresión que después, de tan común, no necesitará presentación. Para 2018, cuando Villoro publica su libro definitivo sobre la Ciudad de México (con el mismo título de aquel ensayo), la mancha sigue ahí, indómita: “Vista desde las alturas, la Ciudad de México es una mancha urbana; vista desde la cercanía más próxima, un muestrario de destrozos”.²¹ Desde arriba o desde abajo, el panorama desalienta. Permanece también la referencia al punto de vista aéreo para tratar de nombrar a la ciudad sin forma; un impulso vertical que aparece una y otra vez entre los escritores asediados por la mancha.

La mancha es tenaz y persigue a los escritores mexicanos aun fuera de México. En el ensayo que abre *También Berlín se olvida*, Fabio Morábito intenta escribir sobre la capital alemana pero el Spree lo regresa al Distrito Federal, una ciudad que desconoce todo límite:

La expresión ‘mancha urbana’, que ignoro si se inventó en México pero ha tenido una aceptación inmediata entre nosotros, puede deberse en parte a la ausencia de un río en esta ciudad. Un río tiende a contener la ciudad que atraviesa y a frenar sus ambiciones, recordándole su rostro; sin río, o sea sin rostro, una ciudad está abandonada a sí misma y puede convertirse, como la ciudad de México, en una mancha.²²

²⁰ Villoro, “El vértigo horizontal. La ciudad de México como texto”, 46-47.

²¹ Villoro, *El vértigo horizontal*, 252.

²² Morábito, *También Berlín se olvida*, 9-10.

El tropo ha sido tan exitoso (“una aceptación inmediata”) que para 2004 Morábito lo cuenta ya como metáfora nacional, o por lo menos chilanga: de ahí el “nosotros” que se invoca, parte de un vocabulario común. Resulta paradójico esta expresión funja como aglutinante, dado que, según señalaba unos años antes el antropólogo Néstor García Canclini, “[lo que significa ser chilango] ha cambiado radicalmente en las últimas generaciones como consecuencia, entre otras razones, de esta diseminación de la mancha urbana”.²³ Quizá el “nosotros” sólo se refiera a quienes escriben sobre la capital mexicana.

La ciudad sin rostro de Morábito es la ciudad desconocida o irreconocible, carente de identidad. Peor aún, de confirmarse la hipótesis ancestral sobre el rostro como espejo del alma, la Ciudad de México se revelaría como una desalmada y, para colmo de los barthesianos, ilegible.²⁴ “[S]abemos bien”, escribió Roland Barthes, “que las ciudades que ofrecen mayor resistencia a la significación [...] son precisamente las ciudades que no tienen costa marítima, plano acuático, sin lago, sin río, sin curso de agua; todas estas ciudades presentan dificultades de vida, de legibilidad”.²⁵ En el caso de la Ciudad de México, el drama es mayor por su mítico origen lacustre, al haber sido fundada sobre agua, y por el destino de sus ríos, existentes pero en su mayoría entubados desde mediados del siglo XX. ¿Qué pensar, entonces, de una ciudad que tenía agua —es decir rostro— y la perdió? Lo que se suponía legible ahora es garabato. La figura otrora reconocible, halagada, se vuelve ajena.

Si la mancha opera como recordatorio del accidente o problema que la origina, lo informe de la ciudad supone un problema de fondo. En “Mancha de agua”, el ensayo central y más

²³ García Canclini, *Imaginarios urbanos*, 82. Cuatro años después, cuando le preguntaron a García Canclini por tendencias futuras que avizoraba para la ciudad, el antropólogo respondió que “la diseminación de la mancha urbana en todas direcciones” era la que advertía antes que todas. Ver *México D.F.: cultura y sociedad en el 2010*, 305.

²⁴ “La ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla”, escribe Roland Barthes en *La aventura semiológica*, 260-261.

²⁵ Barthes, *La aventura semiológica*, 265.

representativo de *Papeles falsos* (2010), el primer libro de Valeria Luiselli, la escritora observa un mapa del Distrito Federal y concluye que la ciudad “no se parece a nada —a nada, al menos, que no sea una mancha, lejana reminiscencia de otra cosa”. Lo único que la silueta le trae a la mente es una pera, que Luiselli propone como mote chilango análogo al de la Gran Manzana. Sin embargo “basta con mirar más de cerca para advertir que [...] la pulpa de la fruta se desborda mucho más allá de su perímetro”.²⁶ La incapacidad de rebautizar a la ciudad es puro síntoma; no se sabe *qué es* la Ciudad de México, ni siquiera para ponerle un apodo. La ausencia de límites no libera, desorienta.²⁷

La mancha presupone una cronología, un antes *no-manchado*. A ese tiempo mítico, como el que sugieren todas las ruinas, es adonde mira Carlos Monsiváis, decano de la exégesis chilanga. Al final de *Apocalipstick*, ese último libro publicado en vida del que hablamos en el capítulo anterior, Monsiváis se pregunta “si es que la capital tiene *todavía* un centro” (es decir: lo tenía), y si acaso “¿Habría *todavía* aspirantes a cronistas de la Ciudad de México? A un perímetro de diez manzanas, puede ser” (*id est*: los había; el énfasis es propio).²⁸ En Monsiváis la mancha urbana apunta también hacia el futuro, el tiempo de lo inevitable. La Ciudad de México, escribe, es una “mancha urbana que en un descuido llega a la Frontera Norte con aspiraciones de migrante ilegal”.²⁹ La analogía se establece con ese otro problema contemporáneo y en apariencia irresoluble: el movimiento incontrolable de la migración.

²⁶ Luiselli, *Papeles falsos*, 32-33.

²⁷ “[N]o es posible extraer ninguna idea comprehensiva de la ciudad de México con sólo caminarla”, escribe Luiselli, “[los chicanos] carecen de todo punto de referencia”. Luiselli, *Papeles falsos*, 33. Lo más interesante es que una escritora joven busque al mismo tiempo su lugar en la ciudad y en la tradición literaria y, a diferencia de Celorio, que lo intentó y apenas pudo conseguirlo en ese discurso famoso quince años antes, sea incapaz de encontrarlo. Aun separados como están por biografías, estilo e inclinaciones, ambos ofrecen una estampa parecida.

²⁸ Monsiváis, *Apocalipstick*, 167, 397.

²⁹ Monsiváis, *Apocalipstick*, 21.

El miedo último que inspira la mancha entre los escritores es la supuesta imposibilidad de su representación literaria. Para Villoro, “captar al D.F: en su conjunto” es hoy día un propósito “imposible”, o que en todo caso “requeriría de una asamblea de escritores”.³⁰ Monsiváis, al preguntarse por los cronistas urbanos del futuro, exuda fatalismo: duda si siquiera habrá interesados, y luego sugiere que en todo caso estos sólo podrían dominar diez cuadras (y ni siquiera eso es seguro). “[L]a mancha urbana”, concluye Guillermo Fadanelli, otro decidido cronista y fabulador chilango, “ha crecido hasta ahorcar y acabar con una ciudad de dimensiones comprensibles y habitables”.³¹ “[C]iudad/manchada por el desastre”, escribe José Emilio Pacheco en ese poema sobre el terremoto, “capital del vacío”, de lo que no puede hablarse.³²

Gonzalo Celorio mismo, en ese discurso frente a la Academia, dramatizaba la condición periférica del escritor a la hora de representar la ciudad contemporánea: el inicio de su alocución describe el camino hasta *las afueras* del Distrito Federal, el rincón de su casa en uno de esos pueblos (San Nicolás Totolapan) devorados por la mancha. En *The Mexico City Reader*, una antología de textos sobre la vida cotidiana en la ciudad entre 1975 y 2005, Rubén Gallo, editor del volumen, hace explícito también el presupuesto: “Urban theorists have argued that one of the key aspects of the modern city is that it cannot be represented in its totality [...] Given the impossibility of creating an anthology to represent Mexico City in its entirety, I aimed for a book that would take the reader through a series of fragments”.³³ El mismo Gallo, al que citamos hace algunas páginas, había afirmado aquello de que no existe una gran obra literaria sobre la ciudad de nuestros días. En esta cita reconoce de manera implícita que *no puede* haberla.

³⁰ Villoro, “¿Ya nos perdimos? La ciudad y su representación”.

³¹ Fadanelli, *Meditaciones desde el subsuelo*, 97.

³² Pacheco, “Las ruinas de México (Elegía del retorno)”, 29.

³³ Gallo, *The Mexico City Reader*, 21.

Esa circunscripción de la mirada, la imposibilidad de la abstracción, aparece también en *A pie* (2010), un poema largo de Luigi Amara sobre caminar la Ciudad de México. “En esta ciudad sin límites/sobre esta topografía ilegible/tachada/sólo es posible descifrar cada rincón/mientras se avanza”, escribe.³⁴ Y también: “La ciudad no termina aquí/porque *sabemos*/que no se acaba nunca”.³⁵ Hay, en ese *sabemos*, cuyo énfasis pertenece al original, una nueva invocación de la experiencia compartida, la ciudad imaginada a partir de un sentido común en el que se reconocen los chilangos o los escritores chilangos, en todo caso círculos concéntricos. La incompreensión no se discute, *es*, y sobre certezas similares se construye una versión de ciudad paradigmática: la ciudad enemiga, la ciudad-mancha, un adversario formidable frente al cual la literatura (subjativa, circunscrita) se encuentra arrinconada.³⁶

Apetito de realidad

En paralelo al pesimismo que habita detrás de esta imagen literaria, la producción cultural entre siglos, más allá de México, se ve arrastrada por la “aceleración de la retórica audiovisual”, en palabras de Beatriz Sarlo; un fenómeno que otorga una nueva importancia y centralidad a medios como el video o la fotografía.³⁷ Estos medios devienen en una suerte de *telos* en la historia del arte moderno, según apunta Boris Groys: “In tracking the art history of the last decades, one observes that it has been the goal of almost all influential art movements of this period to avoid, dissolve, or transcend artistic individuality so as to get to the things

³⁴ Amara, *A pie*, 61.

³⁵ Amara, *A pie*, 106

³⁶ Por si no quedara suficientemente clara la dimensión valorativa, en negativo, de la mancha urbana, sirva de ejemplo lo que de ellas decía Bolívar Echeverría, al referirse a las ciudades de América Latina: “Estas manchas urbanas son receptáculos de una migración desesperada, inmensas balsas de naufragos, campos de concentración y refugio de la fuerza de trabajo expulsada por la devastación del campo tradicional y por la incapacidad económica estructural de sustituir este campo por el campo tecnologizado mediante subsidios que es el campo de la globalización”. Ver: Echeverría, *Modelos elementales de la oposición campo-ciudad*, 84.

³⁷ Sarlo, *Escenas de la vida posmoderna*, 194.

themselves—that is, to an unconscious, automatic, quasi-mechanical, or machinelike art”.³⁸ Lo intentó el surrealismo y la escritura automática; lo intentó Duchamp con los *readymades*. “I want to be a machine”, repetía el insistente Andy Warhol; la voluntad del sujeto en blanco, pura superficie impersonal.³⁹ Trascender la consciencia subjetiva supone el rechazo posmoderno a las representaciones individuales. No más esa “Ciudad de México de Carlos Fuentes”, sino el afán de alcanzar “a deeper truth of reality itself”.⁴⁰ Un apetito o retorno de lo real, donde el impulso documental “[calls] into question the realm of the literary”, según ha estudiado Alison James. El documento, como índice de realidad, “functions as a counter-idea to the notion of literature”.⁴¹

No hay documento de realidad más común y aceptado en nuestro tiempo que la fotografía.⁴² De acuerdo con Groys, “[it] is photography that stands at the end of this development [...] overcoming the individual style of painting or the individual way of seeing [de la escritura, por ejemplo] as a distortion of reality, and producing an imprint of the world itself”.⁴³ De tal modo, la creencia contemporánea en la imposibilidad de representar literariamente a la megalópolis, el refugio en la fragmentación y en descripciones en apariencia subjetivas pero en realidad sólo vagas (“caos”, “mancha”), habrían originado, sugiero, una rara reacción: el deseo de autenticidad, de mostrar a la ciudad *tal como es*, un modo distinto de ver.

La pregunta es cómo, en un mundo saturado de imágenes, algunas consiguen volverse *más verdaderas* que otras. Hablamos de un mundo donde “verdad” se entrecomilla, donde aquello que ofrece la imagen misma está en entredicho. Un mundo, pues, de verdades no-esencialistas,

³⁸ Groys, “Truth in Photography”, 125-126.

³⁹ Foster, *The Return of the Real*, 130.

⁴⁰ Groys, “Truth in Photography”, 126.

⁴¹ James, *The Documentary Imagination in Twentieth-Century French Literature*, 17.

⁴² “Es así que existe un acuerdo”, escribe Pierre Bourdieu, “para ver en la fotografía el modelo de la veracidad y de la objetividad”. Aunque se trata de “la falsa evidencia de los prejuicios”, si la fotografía “se consider[a] un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible [es porque] se le han atribuido (desde su origen) *usos sociales* considerados ‘realistas’ y ‘objetivos’”. Ver Bourdieu, *Un arte medio*, 135-136.

⁴³ Groys, “Truth in Photography”, 126.

incapaces de trascender las apariencias.⁴⁴ “How do we make a meaningful selection of significant photograph from this flood of images”, se pregunta Groys, “if we no longer have criteria to differentiate among them according to their importance—that is, their proximity to what is essential?”.⁴⁵ Ahí, en la necesaria *construcción* de esa relevancia, es donde interviene la interpretación, la lectura de las imágenes. Y más: no es sólo lo que se diga o escriba sobre las fotografías (en un libro, en una reseña, en un ensayo), sino también la manera en que son utilizadas, en que circulan materialmente (en exhibición en una galería, colgadas en la pared de una embajada, en la portada de algún periódico, en una bienal de arte).⁴⁶ Pero es sin duda la interpretación o lectura lo que informa de manera decisiva esos usos. De ahí la importancia de analizar las imágenes pero también, como hace este capítulo, de criticar las lecturas que de ellas se han hecho, de entender cómo las fotografías y sus mediadores construyen cierta autoridad.

Una cuestión de altura

Un tercer elemento por considerar, a la par del apetito de realidad y el pesimismo inspirado por la mancha, es el proceso de verticalización de la Ciudad de México en los últimos veinte años, un cambio de perspectiva literal que ha transformado la manera en que la capital se observa a sí misma. “Visto desde aquí el paisaje es insólito. Los edificios son cuadrados, uniformes como ficheros humanos”, escribió Elena Poniatowska desde el mirador recién inaugurado de la Torre Latinoamericana en 1957. “¡Es como si nosotros también fuéramos en avión!”, dice una voz anónima en la crónica: la voz de la ciudad.⁴⁷ El texto es testimonio de la emoción que produjeron, en su momento, las vistas aéreas, inéditas, desde los rascacielos. Durante treinta años no había otro edificio más alto desde donde contemplar la urbe. “La Torre Latinoamericana se

⁴⁴ La idea, por ejemplo, de que todo lo que una imagen puede hacer es referir a otra imagen, *ad infinitum*.

⁴⁵ Groys, “Truth in Photography”, 129.

⁴⁶ Cada uno de estos ejemplos se cumple en el caso de las imágenes de Santiago Arau.

⁴⁷ Poniatowska, *Todo empezó el domingo*, 157.

mantenía como la solitaria afirmación de que la verticalidad era posible, aunque poco aconsejable”, escribe Juan Villoro. La ciudad del siglo XX “tuvo una expansión claramente horizontal, una marea de casas bajas”.⁴⁸

“Un mar de concreto se extendía por todo el valle”, recuerda el neoyorquino Kurt Hollander sobre la Ciudad de México de los años ochenta y noventa, “con apenas un puñado de estructuras de metal y vidrio que osaban elevarse por encima del resto, la mayoría de ellas apiñadas en nuevas ciudades corporativas a las afueras de la ciudad”.⁴⁹ La Torre Ejecutiva Pemex rebasó en altura a la Torre Latino en 1984 y parecía inaugurar una nueva época de desarrollo vertical en la ciudad, pero el terremoto del año siguiente volvió desaconsejables (e ilegales) las construcciones elevadas. Hasta que el olvido y la especulación transformaron por completo el paisaje urbano entre finales del siglo XX y principios del XXI.⁵⁰

En 2024 había ya dieciséis edificios con una altura mayor a la de la Torre Latinoamericana en la Ciudad de México.⁵¹ El más alto de todos, la Torre Mítikah, la supera por cien metros. De los veinticinco rascacielos más altos en la ciudad, veintitrés han sido construidos después de 1994. Se trata de un cambio radical, una explosión inmobiliaria vertical que no se limita a los edificios de oficinas, sino que incluye también rascacielos residenciales. “Incluso la vialidad se define [hoy] por obras elevadas”, apunta Villoro, “como las supervías y el segundo piso del Periférico”.⁵² Los chilangos del siglo XXI ven e imaginan la ciudad desde un ángulo inédito. La

⁴⁸ Villoro, *El vértigo horizontal*, 29.

⁴⁹ Hollander, Kurt. *Desde las entrañas. Ensayos autobiográficos de dos ciudades: NYC/CDMX*. Ciudad de México: Editorial Turner de México, 2022.

⁵⁰ Ver el caso emblemático de la Torre Mayor (2003) en Parnreiter, “Formación de la ciudad global, economía inmobiliaria y transnacionalización de espacios urbanos. El caso de Ciudad de México”.

⁵¹ “Tall Building Database”, Council on Tall Buildings and Urban Habitat, consultado el 8 de febrero de 2024, <https://www.skyscrapercenter.com/buildings>

⁵² Villoro, *El vértigo horizontal*, 31.

metáfora de la mancha pierde algo de su condición incuestionable cuando la ciudad crece hacia arriba en vez de hacia los lados.

El fenómeno de verticalización no es sólo mexicano, por supuesto. Las concentraciones urbanas del siglo XXI, según argumenta Stephen Graham, “are increasingly dense and stacked societies, in which uses of space are built upwards and downwards with ever-greater intensity within geographical volumes”.⁵³ Similar a la “lógica de la globalización” que exploramos en el capítulo anterior (relativa al “deseo” de las ciudades por “tunickizarse”), Graham sugiere que, además de la dimensión financiera, especulativa, en el mercado inmobiliario, existe también una sensación de competencia urbana que impulsa la construcción en vertical: “[l]ocal planners and politicians [...] support the increased development of super-tall structures as necessary so that they are not left behind in some putative ‘race’ between global cities”.⁵⁴

Desde muy arriba: acaso sobrevolando la ciudad de México...

Para alguien que nació en la Ciudad de México en los años ochenta, estas dos inclinaciones que hemos esbozado (el impulso vertical en el paisaje urbano, el giro documental en el arte), sumadas a la visión compartida, a la metáfora vuelta lugar común de la “mancha urbana”, construyen en parte el espacio de lo posible, como diría la sociología cultural que sigue a Pierre Bourdieu: el repertorio de formas culturales, géneros y convenciones disponibles para los creadores en una configuración social particular. Los artistas, escribe Gisèle Sapiro, “inscribe themselves in the space of representations and social discourses, and also in a structured space of possibles, which offers them genres, models, ways of acting [...] which vary in time and

⁵³ Graham, *Vertical*, 4.

⁵⁴ Graham, *Vertical*, 165.

space”.⁵⁵ Al hablar, escribir, o retratar a la Ciudad de México contemporánea, este es el abanico que se abre, frente al cual uno se define, debate, reta, interioriza.

Quiero creer que esto ayuda a entender mejor el momento en que Valeria Luiselli (nacida en la Ciudad de México en 1983) sugiere, al final de su ensayo “Mancha de agua”, la necesidad de una perspectiva al mismo tiempo mecánica y vertical para dar cuenta verdadera de la ciudad, ese ideal imposible:

[La ciudad] tiene que ser vista desde arriba [...] Desde muy arriba: acaso sobrevolando la ciudad de México, se puede, de alguna manera, volver a observarla [...] visto desde lo alto, el valle recupera su pasado líquido [...] desde la ventanilla de un avión, la ciudad de México es casi comprensible, como una representación más sencilla de sí misma, a escala de la imaginación humana.⁵⁶

Si a lo largo de *Papeles falsos* se sostiene una idea falaz pero consistente de la ciudad *de antes* como fuente de certezas y sentido, y de la ciudad de ahora como una vorágine informe, la propuesta del método aéreo incorpora también este paradigma. Mirar la ciudad desde el cielo permitiría “*volver a observarla*”, hacer algo que ya se hacía. La operación es eminentemente conservadora. “When we see a city as ‘lacking order’”, escribe Liesbeth François, “we are, mostly unconsciously, imposing a normative vision that is far from neutral”.⁵⁷ La imagen manchada, caótica de la ciudad se basa en el presupuesto de que *debería* ser ordenada.⁵⁸ Desde lo alto, escribe Luiselli, el valle “*recupera su pasado líquido*”, es decir, su identidad perdida, enterrada. La ciudad vuelve a ser y por ende nosotros podríamos volver a mirarla con suficiente claridad como para poder hablar de ella. Este retorno de lo real puede entenderse como otro intento “to rethink literature’s relationship to facts in a world saturated by both information and

⁵⁵ Sapiro, *The Sociology of Literature*, 75.

⁵⁶ Luiselli, *Papeles falsos*, 33-34.

⁵⁷ François, “Beyond the Ruins of the Organized City”, 21.

⁵⁸ Esta es la base, recuerda François, de ese proyecto que Ángel Rama llamara “la ciudad letrada”, ese ideal de coherencia. Ver François, “Beyond the Ruins of the Organized City”, 20.

noise”.⁵⁹ El deseo se lanza como un guante en busca de alguien que lo recoja. Alguien que, desde el aire, consiga que la ciudad se vuelva nuevamente asequible.

Ese alguien se llama Santiago Arau Pontones. Este fotógrafo, contemporáneo de Luiselli, nació en la Ciudad de México en 1980 y se dio a conocer al gran público con un video de dos minutos y medio llamado “La Ciudad”. El clip apareció en internet un 15 de septiembre de 2015, una dimensión simbólico-nacional (por aquello del Día de la Independencia mexicana) que será importante tener en cuenta para entender su trabajo posterior. En un texto breve que acompaña al video, Arau escribe: “Es imposible describir a la Ciudad de México, este video es una mezcla de time lapses con tomas de drones que intentan darle una perspectiva distinta”.⁶⁰ El comentario respira el aire de la época: no hay quien pueda dar cuenta de la Ciudad de México. La idea contingente de “lo imposible” se presenta como hecho incuestionable.⁶¹



Ilustración 6. La Ciudad [min. 0:06]. Santiago Arau, 2015. Vimeo. <https://vimeo.com/139416145>.

Una perspectiva distinta. El impulso de la novedad presupone el agotamiento de las viejas formas (podríamos suponer las literarias, abocadas a esa tarea imposible de la descripción). Las etiquetas que categorizan el contenido del video

(“#Mexico City, #México, #CDMX, #México D.F., #México DF, #Ciudad de México) participan en una apuesta similar por lo nuevo. La acción se ubica al mismo tiempo en “Mexico City” (el público imaginado no es sólo mexicano) y en “CDMX”, topónimo que sólo hasta febrero de

⁵⁹ James, *The Documentary Imagination in Twentieth-Century French Literature*, 20.

⁶⁰ Arau, “La Ciudad”.

⁶¹ Decir que algo es imposible y después mostrar que uno *lo ha hecho* siempre sirve para darle lustre al resultado.

2016 se convertirá en el nombre oficial de la ciudad, pero que ya en 2015 algunos usaban para sustituir al súbitamente envejecido “Distrito Federal”. Si este resultaba inenarrable, ¿podía decirse algo, en cambio, de la CDMX?

“El Distrito Federal ha muerto. Ha nacido la Ciudad de México”, anunciaba el periódico español *El País* el 30 de enero de 2016.⁶² Un día antes el presidente Enrique Peña Nieto había promulgado la reforma política mediante la cual la ciudad cambiaba oficialmente de nombre (de Distrito Federal, apelativo que se remontaba a 1824, a Ciudad de México), el más vistoso entre otros reacomodos burocráticos. Ahora la CDMX sería una entidad federativa más, con la autonomía necesaria para tener una constitución y un congreso local, con la capacidad de nombrar a su propio jefe de policía y decidir por cuenta propia el destino de algunas partidas presupuestales que, hasta entonces, controlaba el gobierno federal. El proceso jurídico había empezado hacía años, en 2010, por iniciativa del entonces Jefe de Gobierno Marcelo Ebrard. Pero fue al inicio del gobierno de Miguel Ángel Mancera (2012-2018) que la propuesta tomó un impulso mayor. De acuerdo con el relato que hiciera Irene Muñoz a *BBC News*, Mancera habría encargado a su gabinete “un cambio de imagen a la capital, para que sus habitantes revaloraran el lugar donde vivían, pero también para la promoción turística nacional e internacional”. Muñoz era entonces directora del Fondo Mixto de Promoción Turística de la ciudad y, junto con dos colegas, “pensábamos en [crear] una marca, pero a la vez ya teníamos problemas de pertenencia, y teníamos que regresar y recuperar la identidad de la ciudad”, dijo al medio británico. La manera en que Muñoz presenta la idea detrás del cambio de nombre es transparente: “Se empezaba a sentir un rechazo a la identidad”, recordaba la funcionaria sobre la ciudad de 2012, “ya no estás a gusto en la ciudad y nos quejábamos todo el tiempo por el tráfico, por las

⁶² Jan Martínez Ahrens, “Nace la Ciudad de México y desaparece el Distrito Federal”, *El País*, 30 de enero de 2016, https://elpais.com/internacional/2016/01/29/mexico/1454046375_598768.html

manifestaciones, porque no llegas a tiempo al trabajo”. La marca-ciudad, por tanto, no era una solución de esos problemas, o de aquello que los originaba, sino un eficiente atajo cognitivo.⁶³

De acuerdo con Alejandro Puga y Carmen Patricia Tovar, el cambio de nombre de la ciudad supuso “a renewed cultural, political, and geographic demarcation that excludes the space of the megalopolis surrounding the city proper”; una especie de acotamiento de la dispersión informe, el trazo de nuevas fronteras si no geográficas, al menos discursivas.⁶⁴ “[A] destabilization in the constructed understandings of the city”, según escriben Puga y Glen David Kuecker.⁶⁵ Para Guillermo Fadanelli, por su parte, el rebautizo le endosaba a la capital “iniciales a la manera de la URSS: las siglas y los números en vez de las letras, presagio de un futuro si no funcional, al menos sí tecnócrata”, un extraño pragmatismo.⁶⁶ A partir del nombre se intentaba actualizar la identidad urbana, el imaginario asociado a las abreviaturas.

Arau propone entonces una “perspectiva distinta” para una ciudad que así se imagina: desde arriba y con otro nombre. Los dos minutos y medio de “La Ciudad” transcurren en un montaje acelerado que combina efectos de *time-lapse*, planos fijos (de la Central de Abastos, de la porra en un estadio de fútbol y otras varias estampas cotidianas) y tomas aéreas, capturadas desde un dron que sobrevuela la CDMX. Lo pretendidamente novedoso no lo era tanto: ya en 2010 el Gobierno del Distrito Federal había presentado “24 Hours in Mexico City”, un cortometraje producido por el Fondo de Promoción Turística que respondía a una idea parecida (*todo lo que la ciudad tiene para ofrecer*) y con recursos audiovisuales similares.⁶⁷ En el caso de “La Ciudad”, la música incidental es de una banda de Monterrey, una pista a la que se le suman

⁶³ Darío Brooks, “CDMX: el origen de las cuatro letras que rebautizaron a Ciudad de México”, *BBC News Mundo*, 17 de septiembre de 2018, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-45165760>.

⁶⁴ Puga & Tovar, “Novelistic Cartographies of the Mexico City Flâneur”, 66.

⁶⁵ Puga & Kuecker, “Conclusion - From DF to CDMX: The (Dis)order of Becoming a World City”, 233-234.

⁶⁶ Fadanelli, *Meditaciones desde el subsuelo*, 88.

⁶⁷ Mandoki, Luis & Rodríguez, Mariana. *24 hours in Mexico City*. 3 de noviembre de 2010. Video. https://youtu.be/YqO8g_pvMf8

sonidos que intentan recrear el paisaje auditivo urbano (un claxon, gritos en una marcha, la voz del presidente). Aparecen también, como texto superpuesto sobre las imágenes, datos sobre la ciudad: su temperatura promedio, el PIB per cápita, la altura, la cantidad de habitantes. De manera sintomática —por aquello de la desorientación contemporánea producida por la mancha— Arau ofrece también las coordenadas exactas donde puede encontrarse la ciudad (que son, cosa rara, las de Palacio Nacional).

El ritmo del video es frenético: el atardecer dura dos segundos, el metro avanza a la velocidad del astronauta Bowman en esa secuencia famosa de Kubrick. Si la ciudad es esto, con razón es indescriptible: una oración sería demasiado torpe; el paseo a pie, cansino. Pasan tantas cosas en tan pocos segundos que parece sugerirse que sólo los medios técnicos, acelerados mecánicamente, pueden intentar lo imposible. Suena novedoso; hace cien años Dziga Vertov ya pensaba lo mismo.



Ilustración 7. La Ciudad [min. 2:14], Santiago Arau, 2015. Vimeo: <https://vimeo.com/139416145>

El último cuadro del video muestra un paisaje nocturno desde el aire, donde destacan sobre todo la extensión eléctrica de la ciudad y la oscuridad de los cerros (il. 7). Arau volverá a una composición similar en fotos posteriores, como también a ciertos motivos que “La Ciudad” inaugura: la fascinación casi orgullosa

con la demasiada gente, la centralidad de lo chilango en la idea de lo nacional, y el uso del dron como vehículo de la anhelada “perspectiva distinta”.

Tras la popularidad relativa alcanzada por el video, medios nacionales (*Milenio*, *El Universal*, *Reforma*) e internacionales (*El País*, *The New York Times*, *The Guardian*) empezaron

a publicar las fotos aéreas conseguidas con el dron de Arau que vigilaba la capital; algunas de ellas, incluso, formaron parte del pabellón mexicano en la Bienal de Venecia de 2018. Ese mismo año se estrenó “Ciudad herida”, un cortometraje documental dirigido por Arau y Diego Rabasa que mostraba desde las alturas los efectos del temblor de septiembre de 2017 en la Ciudad de México. La capital estaba puesta el centro de su obra, y también de la semblanza con la que el fotógrafo se presentaba al mundo: “Durante los últimos años, [Arau] ha documentado desde el aire la vida en Ciudad de México, donde ha fotografiado paisajes, conciertos masivos al aire libre, marchas y protestas, la periferia y también los volcanes que la rodean”.⁶⁸

Muy siglo diecinueve y muy antiguo y muy moderno

Documentar desde el aire la vida urbana. La meta guarda el aroma inconfundible del siglo XIX. Una mezcla de ambición y confianza en las más variadas empresas humanas: la capacidad de una ópera para aprehender el alma de un pueblo, de una revolución para cambiar el rumbo de la historia. Subir al cielo para, desde ahí, retratar con fidelidad documental las desventuras del conjunto. Lo habrían querido Clarín o Pérez Galdós; lo intentaron por escrito Víctor Hugo, Michelet y Stendhal. Bien dice Barthes que la vista de pájaro como recurso literario presentaba entonces una ventaja inédita: “al maravilloso alivio de la altura, la visión panorámica le añadía un poder incomparable de *intelección* [...] ofrece un mundo *legible*, y no solamente perceptible”.

Barthes sugiere que a mediados del XIX existía cierto apetito estructural, intelectualista, que era satisfecho por la visión aérea de la ciudad. La literatura se adelantaba a los aviones y a los rascacielos y ofrecía “una sensibilidad nueva de la visión”, liberada del horizonte de los sentidos, que permitía “ver las cosas en su estructura”. Desde las alturas, uno percibe y reconoce puntos diversos de la ciudad, formas inteligentes que pertenecen a un mismo cuerpo. La mente,

⁶⁸ Santiago Arau, “Bio”. Consultado el 16 de agosto de 2022. <https://santiagoarau.com/info-2/>

dominada por su “naturaleza preguntona”, se esfuerza por relacionar los varios elementos del “gran espacio funcional”. La ciudad está ahí, frente a nuestros ojos, convertida ahora en objeto de la inteligencia. El saber lucha contra la percepción, y como resultado aparece lo que Barthes llama un “simulacro”, una ciudad reconstruida a partir de la memoria y la sensación que pide, como cualquier panorama, su desciframiento.⁶⁹

“Desde el piso 110 del World Trade Center, *ver* Manhattan”, escribió Michel de Certeau. El énfasis en el original sugiere la novedad súbita del verbo. Desde arriba el mundo parece no sólo diferente sino también más verdadero, libre de las constantes distracciones (“La agitación está detenida, un instante, por la visión”), y del volumen ingente del mundo (“La masa gigantesca se inmoviliza bajo la mirada”).⁷⁰ Desde terrazas distintas, ambos autores llegan a conclusiones similares: la ciudad moderna, desde el aire, se convierte en un texto humano, legible. Una ficción: el observador que imagina dominar lo desmesurado. La vista desde la torre, escribe Barthes, “convierte el hormigueo de los hombres en paisaje, añade al mito urbano, a menudo sombrío, una dimensión romántica, una armonía, un alivio”.⁷¹

El siglo XIX ofrece la aceleración de los medios técnicos para satisfacer el deseo del ojo totalizador: a la novela de Hugo o la Torre Eiffel habría que sumarle también los primeros rascacielos en Chicago, la popularización del paseo en globo aerostático o la invención de la fotografía. Pocas cosas como la nitidez de las fechas para ilustrar la confluencia. En 1858, Gaspard-Félix Tournachon (alias Nadar) se asoma desde un globo que sobrevuela París y toma las primeras fotografías de una ciudad desde el aire. El mismo año el pintor mexicano Casimiro Castro presenta las primeras litografías de la Ciudad de México “tomadas en globo” (il. 8).

⁶⁹ Barthes, *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, 62-63.

⁷⁰ De Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, 103.

⁷¹ Barthes, *La Torre Eiffel*, 61.



Ilustración 8. La Alameda de México tomada en globo. Casimiro Castro, 1869. The New York Public Library. <https://digitalcollections.nypl.org>

Esas imágenes se anunciaban como vistas aéreas —aun si Castro no las pintase desde ahí—porque había un mercado para ellas, es decir consumidores; una fascinación contemporánea por un cielo conquistado de a poco.⁷² La estampa “grata e idílica” que ofrecía la Ciudad de México en esas litografías también era congruente

“con la vocación comercial de los álbumes de vistas”, y con su condición como “lectura ligera y recreativa”, un deleite para las mujeres o los niños de la época.⁷³ Las litografías, aparecidas en el último cuarto del agitado siglo XIX mexicano, sugerían la posibilidad de una capital armónica, bella y bien trazada. Las cualidades estéticas admiradas en la litografía se transferían, de manera alquímica, a su objeto de representación.⁷⁴

Este fenómeno habría de repetirse en los paisajes icónicos de José María Velasco (1840-1912) y, dos siglos más tarde, en las fotografías de Santiago Arau. La perspectiva privilegiada de la altura hace posible un ordenamiento que transforma a la ciudad en aspiración, un lugar posible. Si las panorámicas de Castro desde el aire llevaban al espectador “a un lapsus de tranquilidad”, según escribe Juan Alfonso Milán López, ese estado de ánimo sería “similar” al que más tarde producirían “las pinturas sobre el Valle de México de José María Velasco”.⁷⁵

⁷² Sobre el origen terrestre de las litografías, ver Bonilla Reyna, “La Ciudad de México desde globo hacia 1858”.

⁷³ De manera análoga, el soporte material más popular para las fotos de Arau son las redes sociales (Twitter, Instagram), que, sin estirar la liga demasiado, podrían considerarse también álbumes de “lectura ligera y recreativa”.

⁷⁴ Para abonar a la comparación entre imagen y texto, Castro fue el ilustrador de *Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México*, de 1851, “la primera novela donde la Ciudad de México actúa como personaje”, de acuerdo con Vicente Quirarte. Inspirada en la obra homónima de Eugenio Sue sobre París, la novela daba cuenta de los tipos sociales y la vida urbana producida por la revolución industrial. Ver: Quirarte, *Amor de ciudad grande*, 50.

⁷⁵ Milán López, Juan Alfonso. “Casimiro Castro y su visión aérea de la Ciudad de México, crónica de una urbe en expansión”. *Antropología*, año 2, no. 4 (enero-junio 2018): 99-104.

Fueron sus lienzos del Valle de México los que convirtieron a Velasco en el principal paisajista mexicano. Sus estampas de la capital también refieren, como en Castro, la elevación que las hace posibles (“desde el cerro”), y que produce los mismos efectos: un paisaje en calma, una visión armónica. Si el siglo XIX en México había sido un periodo de “fuertes y constantes rompimientos, cruentas batallas y terribles desacuerdos internos”, a partir de 1870 Velasco se erige como el pintor nacional porque su visión del país empata con la del nuevo régimen de Porfirio Díaz.⁷⁶ Tanto la *pax porfiriana* como los paisajes de Velasco aseguraban que la nación era posible pese a la convulsa historia que les antecedió. Los mexicanos del siglo XIX, escribe Amaya Larrucea Garritz, recurrieron a paisajes como los de Velasco como “consuelo, espacio de convergencia, motivo de unidad y forma de gozo e inspiración”.⁷⁷

Sus cuadros se convirtieron “en una visión utópica de armonía”, escribe a su vez Andrés Reséndiz Rodea, “una ficción que aprovechó el Porfiriato para captar la mirada de capitalistas en las exposiciones internacionales”.⁷⁸ Las pinturas se exhibieron en Filadelfia (1876), París (1889) y Chicago (1893), entre otras, con una doble intención, como escribe Mauricio Tenorio Trillo:

First [to showcase] a bucolic scenario with a tropical mixture that could furnish a contrast with the newly industrialized world. But it was also a symbolic, flashlike and easily learnable report on the state of the nation expressed in a common cosmopolitan language. It wooed emigration, investment, and international confidence through the depiction of nature, progress, and history.⁷⁹

En otras palabras, sus paisajes representaban no sólo una reconciliación entre el progreso humano y la naturaleza, sino que también ofrecían al mundo y a los mexicanos una imagen metonímica y fácil de aprehender; un testimonio al mismo tiempo de modernidad y tradición que refutaba la idea de México como territorio bárbaro (aunque con sus pinceladas tropicales), y que

⁷⁶ Larrucea Garritz, *País y paisaje*, 207.

⁷⁷ Larrucea Garritz, *País y paisaje*, 207.

⁷⁸ Velasco, *José María Velasco: 1840-1912*, 33.

⁷⁹ Tenorio Trillo, *Mexico at the World's Fairs: Crafting a Modern Nation*, 114-115.

reflejaba claramente la idea contemporánea de que todo gran pueblo era fruto de un gran paisaje.

Un camino de vuelta

La relación entre el principal paisajista mexicano y el fotógrafo de drones está compuesta por alusiones, apreciaciones críticas, imitaciones compositivas.⁸⁰ Una toma de postura, que diría la sociología cultural, frente a la cual se intenta definir el carácter de la obra. Cada quien se arrima al árbol que le conviene. Mi pregunta es por qué elige Santiago Arau a José María Velasco, y qué consecuencias (pretendidas o no) tiene esta asociación. ¿Qué nos dice que un fotógrafo contemporáneo tome por modelo de representación del valle de México a un paisajista decimonónico? Dicho de otro modo, ¿por qué aquí, por qué ahora este retorno al referente? ¿Qué tipo de relación establecen las fotografías entre estos dos momentos históricos?



Ilustración 9. Valle de México desde el cerro de Atzacualco. José María Velasco, 1873. Museo Nacional de Arte. X.com/MUNALmx



Ilustración 10. Parte de la Alcaldía Gustavo A. Madero desde el cerro del Chiquihuite. Santiago Arau, 2020. X.com/Santiago_Arau

Estas imágenes son, me parece, las que guardan una relación visual más directa con las

⁸⁰ “Tal vez al Doctor Atl o a José María Velasco les hubiera gustado tener un dron y tomar estas fotografías”, dijo una vez Arau en entrevista, refiriéndose a las suyas. Ver Vizzuett Olvera, “Territorios: México desde sus cielos”.

pinturas de Velasco, pero no son las únicas (ils. 9-10). Al observar el Valle de México desde sus cerros, las imágenes imitan la composición por regla de tercios que propone Velasco: arriba el cielo, en medio la ciudad, abajo las piedras y esos nopales que en ambos casos casi hablan para decirnos *México*. En un apunte sobre el trabajo de Arau, Jesús Silva-Herzog Márquez escribió: “Encuentro [...] curiosas correspondencias artísticas: se asoman de pronto los microscopios de Felguérez o el horizonte turquesa de Joy Laville; la transparencia de José María Velasco”.⁸¹ Transparencia, la cualidad por antonomasia del pintor que destacaron, entre otros, Octavio Paz, Adolfo Castañón y Xavier Villaurrutia.⁸² La antítesis de la oleaginosa mancha (il. 11).



Ilustración 11. Ciudad de México.
Santiago Arau, 2024.
X.com/Santiago_Arau

En uno de los ensayos que acompañan el primer libro de fotografías de Arau (*Territorios*, 2019), Luigi Amara sugiere a su vez que el fotógrafo se ha “[f]amiliarizado con las obras de José María Velasco [...] hasta incorporarlas con naturalidad a su mirada”.⁸³ Este texto (“La cámara aérea de Arau”) supone un ejemplo luminoso de la operación que promueven las imágenes. Cuando Amara se sienta a escribir sobre el trabajo de Arau han pasado casi diez años desde la publicación de *A pie*, aquel poema donde la voz hablaba de esa “ciudad sin límites” que “*sabemos/que no se acaba nunca*”.⁸⁴ Ahora, sin embargo, las fotografías le permiten a

Amara reconocer a la ciudad sin rostro y desarmar incluso al más temible de sus enemigos:

La estremecedora mancha de concreto de la megalópolis del Valle de México, que crece como una pesadilla cuadrículada y gris, con pocos visos de esperanza, desbordándose

⁸¹ Silva-Herzog Márquez, “El lente de las nubes”.

⁸² Ver Paz, “Pinturas de José María Velasco”, y Castañón, “José María Velasco: el arquitecto del aire”.

⁸³ Amara, “La cámara aérea de Arau”, 28.

⁸⁴ Amara, *A pie*, 61, 106.

sobre lo que fuera el campo y tendiéndose a las faldas de los volcanes, cuando es vista desde la máquina flotante de Arau se diría que presenta cierta lógica y que responde a algún plan no del todo reconocido.⁸⁵

La mancha misma ha devenido inofensiva, ordenada. Desde las alturas, concluye el otrora poeta confundido, ahora ensayista aliviado, las avenidas se cargan “de una inusitada cualidad plástica, de una belleza y armonía imprevistas”. Las fotografías desde el dron nos permiten discernir “patrones, reflejos, concordancias [...] ordenamientos que no podríamos apreciar de otra forma”, cierta racionalidad de la que la urbe resulta no estar exenta (il. 12).⁸⁶ Hasta el culmen de lo indescifrable, la Ciudad de México en el siglo XXI, resulta tener solución. Como en el álgebra, todo depende de la simplificación de los términos. El ojo de pájaro, reconoce Amara, elude la complejidad. Podría decirse que lo ofrecido por las fotos de Arau es lo mismo que prometen tantas cosas vistas desde el teléfono: la reducción absoluta del esfuerzo.

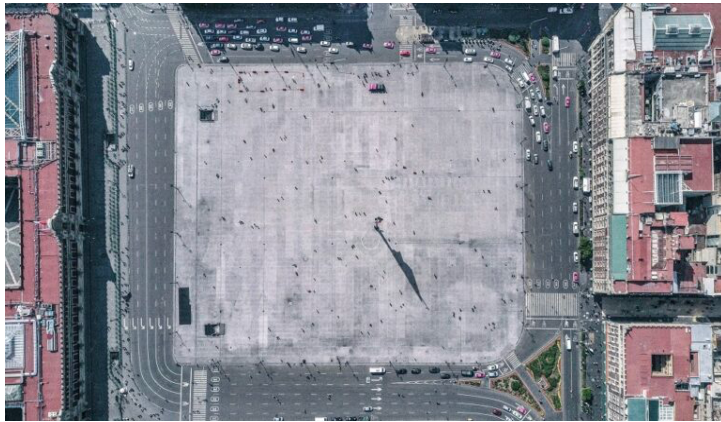


Ilustración 12. Sin título. Santiago Arau, 2019. Territorios.

Parte del éxito de Arau debe atribuirse a esta sensación de un equilibrio restituido. De reencuentro con esa ciudad a la que el “nosotros” invocado por Morábito, Villoro, Amara y compañía había renunciado.

El maravilloso alivio de la altura

(Barthes) tiene una vertiente terapéutica: sugiere que no hemos torcido tanto el rumbo. Desde arriba contemplamos el trazado de calles y avenidas que creíamos borrado, el orden que no experimenta nadie que viva a ras de suelo. Las imágenes de la ciudad desde el dron nos devuelven una sensación de control y dominio. Incluso la mancha responde a un plan,

⁸⁵ Amara, “La cámara aérea de Arau”, 26-27.

⁸⁶ Amara, “La cámara aérea de Arau”, 26.

necesariamente trazado por nosotros.

Esas fotografías que buscan acercarse a la transparencia de Velasco alejan a Arau, a su vez, de aquellas imágenes aéreas de la capital que circulaban a principios del siglo XXI. Podríamos pensar, por ejemplo, en *Spiral City* (2002), obra de la artista británica Melanie Smith, que retrató desde un helicóptero el damero en apariencia infinito del antiguo Distrito; casi seis minutos en video de la ciudad en blanco y negro, pura entropía hipnótica.⁸⁷ Un fotograma de ese proyecto adorna la portada de la antología de Rubén Gallo sobre la ciudad incapturable (il. 13), del mismo modo que una imagen parecida, de Pablo López Luz (2006), aparece como tapa de *El vértigo horizontal*, de Juan Villoro (il. 14). A diferencia de la recepción del trabajo de Arau, la lectura de esas imágenes suele ser de denuncia (urbanística, ambiental): *Spiral City*, por ejemplo, como muestra del irreversible estado de descomposición de una ciudad sin centro, orden o límites, o las fotos de López Luz, con esa nata gris y ubicua que cubre a la ciudad, como “[una] mirada crítica del impacto de la población [del] crecimiento incontrolado y sin planificación” de la ciudad.⁸⁸ Imágenes, pues, de la mancha.

La evocación constante de la figura de Velasco, la imitación formal del modelo y su auto adscripción como heredero le permiten a Arau encontrar en ese meta-símbolo un atajo hacia la tradición; es decir, a otro tiempo. El dron, por su parte, simboliza el futuro, y subraya el empeño puesto en una pretendida *trascendencia*: ir más allá de la fotografía para codearse con Velasco, Diego Rivera o el Dr. Atl, más allá de los límites de la mirada humana, y más allá, por supuesto,

⁸⁷ Krieger, “The image of the megalopolis—understanding the complex visual construction of Mexico City”, 59.

⁸⁸ De Jaeger, *Mexico Megalopolis: Picturing Mexico Today*, 15.

del discurso de la ciudad informe y caótica.

Ante la idea de la complejidad creciente de la Ciudad de México, popularizada a través de fórmulas retóricas como la de la “mancha urbana”, el camino que ofrecen las fotos de Arau es de vuelta, un retorno a los modos y modelos conocidos.⁸⁹ En un momento de desorientación capitalina, provocado entre otras cosas por el cambio de nombre, el crecimiento material y



Ilustración 13. Spiral City, Melanie Smith, 2002.
<http://melaniesmith.site/spiral.html>

vertical de la ciudad, y la sensación de que es imposible representarla o encontrarle un sentido, sus imágenes suponen un eficaz instrumento cognitivo que ofrece, entre otras cosas, el alivio de los referentes familiares. “Creo que mi experiencia es común”, sostiene Arau en uno de los textos que acompañaban la exhibición “Patrimonio” en el Museo Nacional de Arquitectura del Palacio de Bellas Artes.⁹⁰ “Muchos habitantes de Ciudad de México somos incapaces de ver el horizonte. Viviendo



Ilustración 14. Vista aérea de la Ciudad de México, XIII. Pablo López Luz, 2006.
Mexico Megalopolis

a ras del suelo, en una vasta mancha urbana, es fácil desorientarse y desconectarse del paisaje sobre el cual está construida la ciudad [...] si bien estas fuerzas no siempre son visibles desde el suelo, sus efectos pueden observarse desde el aire”.

Más allá de los ecos compositivos, por tanto, encuentro una voluntad política similar entre

⁸⁹ Es llamativo, en todo caso, que Arau abandonara la producción de videos como “La Ciudad”, donde superponía música, sonidos, datos e imágenes manipuladas temporalmente, para concentrarse en los paisajes quietos.

⁹⁰ Exposición abierta del 6 de octubre de 2023 al 31 de marzo de 2024. Visitada el 19 de diciembre de 2023.

pintor y fotógrafo. Ambos pretenden evocar la paz de las alturas sobre un territorio convulso. Ambos anhelan, también, la síntesis, la totalidad, el consuelo del contorno y la armonía. Las fotografías de Arau beben de la fuente estética del paisajismo, pero también de su aljibe ideológico, como representación visual de una relación imaginaria entre quienes lo contemplan y la ciudad en la que viven.

Cada paisaje es un relato cultural que dota de sentido a la mirada. Al recordar a Velasco, Arau sugiere que “darle una perspectiva distinta” a la ciudad supone mirarla como aquel. Ante el caos de lo moderno, la apuesta conservadora es por la solidez de la tradición. El vino nuevo del dron en el odre viejo del paisaje; relectura de un mapa antiguo en busca de rumbo presente, de “volver a observar” la ciudad completa. “Gracias a una fotografía aérea”, ha dicho también Arau, “podemos dimensionar dónde estamos parados”.⁹¹ Bien dice Fredric Jameson que la condición posmoderna conlleva una ansiedad cartográfica: ante los cambios dramáticos y acelerados en el espacio cotidiano —el acecho inmisericorde de la mancha, la verticalización incesante— el individuo intenta encontrar su lugar en el mundo, orientarse, a partir de ciertos productos culturales que fungen como mapas, instrumentos ideológicos en cuanto que cierran la brecha entre el conocimiento y la experiencia.⁹²

Testigo de la transformación

En una frase memorable, Roland Barthes sugiere que la elevación provoca soñar con las mutaciones de lo observado desde el aire: “a través del asombro del espacio [la mente] se sumerge en el misterio del tiempo”.⁹³ El paisaje permite entonces la ilusión de leer la historia inscrita en las vistas; imaginar cómo era ese lugar en otras épocas. Al contemplar los lienzos de

⁹¹ “Los drones pueden ser como pequeños espías”, *RT en Español*, consultado el 10 de junio de 2019, a través de: <https://www.youtube.com/watch?v=IXkDSWQFXsk>

⁹² Jameson, *Postmodernism*, 51.

⁹³ Barthes, *La Torre Eiffel*, 64.

Velasco, por ejemplo, es imposible no pensar en aquel pasado —ni tan remoto— cuando las laderas de esos montes no estaban tapizadas de concreto, cuando en vez de casas crecían los matorrales. Un antes, un después; el espacio donde los edificios crecen o se derrumban.⁹⁴ El presupuesto del que participan también las fotografías de Arau es el de la *transformación*: la idea de que la perspectiva aérea permite observar el cambio de manera incontestable.



Ilustración 15. La Ciudad de México. Juan O'Gorman, 1949. Fundación ICA. <https://g.co/arts/3iTdV6J5NEQURhzb9>

De ahí, por ejemplo, la dimensión paradigmática de “La Ciudad de México” (il. 15), el cuadro de Juan O’Gorman que ofrece, desde la altura del monumento a la Revolución, una comparación entre la ciudad del siglo XVI —el mapa sostenido por las manos del arquitecto en primer

plano— y la ciudad de 1949 que, más que ser, *está siendo*, siempre en construcción, un *ethos* al que apunta ese obrero que sostiene otro plano y una espátula frente a una pared levantada a medias. El cambio es sancionado por la presencia flotante de una serpiente emplumada, un águila y la república, desdoblada en una mujer indígena y otra blanca. La ciudad muda, pero México permanece.

Además de la Coatlicue aérea de O’Gorman, otros cuerpos vigilaban a mediados de siglo la transformación del territorio nacional. Durante décadas, la Compañía Mexicana Aerofoto, fundada en 1930, registró por medio de fotografías aéreas la construcción de presas, puentes, puertos, carreteras y una variedad de edificios que daban cuenta de la modernización del país, y

⁹⁴ Si en “Ciudad herida” Arau mostraba los efectos del terremoto de 2017 desde el aire, así también George R. Lawrence, con cámaras instaladas en cometas, captó los escombros del temblor de 1906 en San Francisco.

sobre todo de su capital. Aerofoto tuvo sus orígenes en la Fairchild American Photo, una empresa estadounidense contratada a principios de los años veinte por la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas para “el registro, ubicación e intervención de algunas obras públicas, tanto en el interior de la República como en la capital”.⁹⁵ En paralelo, el Servicio Cartográfico Militar creó en los años cuarenta un rimbombante Escuadrón de Fotografía, dedicado al “control y defensa del territorio” a partir de imágenes captadas desde aviones bombarderos.⁹⁶

Aunque la lógica de la fotografía aérea era y es eminentemente utilitaria, práctica (trazo de mapas, supervisión de obras, instrumento de guerra), su dimensión estética siempre estuvo presente, en México como en cualquier otro sitio. Por ejemplo, en los años treinta, la revista *Nuestra ciudad*, órgano del departamento del Distrito Federal, presentaba imágenes aéreas de la capital “sin referencia ni crédito alguno”, según escribe Lourdes Roca. El propósito no era documental o práctico, sino “más bien estético y sobre todo adulador: [la revista] se regocija[ba] constantemente en la inclusión de imágenes que desta[caban] la belleza o grandiosidad de la ciudad”, y regalaba a sus suscriptores postales de la capital desde el aire.⁹⁷ Por su parte el arquitecto Carlos Contreras, director de *Planificación* —revista de urbanismo donde se publicaron en los años veinte las primeras fotografías aéreas de la ciudad— encabezaba una asociación nacional que tenía por programa nada menos que “la transformación de la República, empezando por convertir la Ciudad de México en una ciudad moderna, cómoda, limpia, bella”. Es decir que, para Contreras, las imágenes aéreas de la capital cumplían el doble propósito de “[facilitar] la labor de proyectar juiciosamente las mejoras municipales”, según sus palabras, y al

⁹⁵ Escudero, “Fotografía aérea y ciudad”.

⁹⁶ Roca, “La fotografía aérea en México para el estudio de la ciudad: el crucero de El Caballito”, 83.

⁹⁷ Roca, “La fotografía aérea en México para el estudio de la ciudad: el crucero de El Caballito”, 80.

mismo tiempo, ofrecerse como testimonio de lo hermoso.⁹⁸

Es fácil observar una voluntad similar en algunas fotografías de Santiago Arau. En los casos más obvios, Arau publica fotos del “antes y después” de espacios icónicos de la ciudad, como el Estadio Azteca o el antiguo Hipódromo convertido en la Colonia Condesa (il. 16).



Ilustración 16. Tres publicaciones de Santiago Arau a través de su cuenta en la red social X (X.com/Santiago_Arau). Cada una incluye, al pie, la fecha de su publicación. Captura de pantalla realizada el 9 de febrero de 2024 por el autor.

No veo en estas imágenes una denuncia, sino cierto orgullo. El desarrollo de la ciudad, su evidente crecimiento, no se presenta bajo una luz apocalíptica. No hay ruptura sino continuidad, equilibrio. En el caso de la comparación de la Condesa de entonces (1932) y la de ahora (2023) lo que se distingue es la consistencia del trazado elíptico de la antigua pista de caballos —ahora convertida en modesto pulmón verde, un cinturón de árboles— y ese nuevo bosque (pretendidamente próspero) que representan los nuevos rascacielos al fondo de la imagen, sobre el Paseo de la Reforma. En el caso de la fotografía comparativa de Iztapalapa, la transparencia

⁹⁸ Escudero, “Fotografía aérea y ciudad”, y Roca, “La fotografía aérea en México para el estudio de la ciudad”, 78.

pretendida confirma que la gran belleza de los volcanes sigue intacta, y en el caso del Estadio Azteca algo hay de asombro y quizá de satisfacción en confirmar que ese cráter inmenso, parte del furor de infraestructura en los años sesenta en la Ciudad de México, funcionó como apuesta y se convirtió en un ícono urbano.

Las fotografías de Arau persiguen casi siempre lo monumental. Puede ser un volcán en medio de la ciudad, el Zócalo lleno de gente o el rostro, en primerísimo plano, del Ángel de la Independencia. “En el siglo XX, la población de Ciudad de México proliferó a un ritmo asombroso”, dice Arau en otro de los textos que componen “Patrimonio” (que algo quiere decirnos ya desde el nombre), “[...] yo [lo] llamo el siglo humano: la inflexión de la balanza, cuando la especie humana se hizo tan poderosa que se convirtió en su propio fenómeno geológico”.⁹⁹ Para representar este cambio histórico las fotografías de Arau no recurren a la denuncia (misma que tampoco provocan en sus espectadores), sino al intento, como se dice, de poner las cosas en perspectiva. “Una de las cosas más bellas de Ciudad de México es que es una ciudad viva, pero también es un museo”, apunta el fotógrafo en “Patrimonio”. Quetzalcóatl en el metro, la rabia de las marchas feministas con la belleza muda de las jacarandas en flor (il. 17). No hay conflicto sino una promesa de armonía.

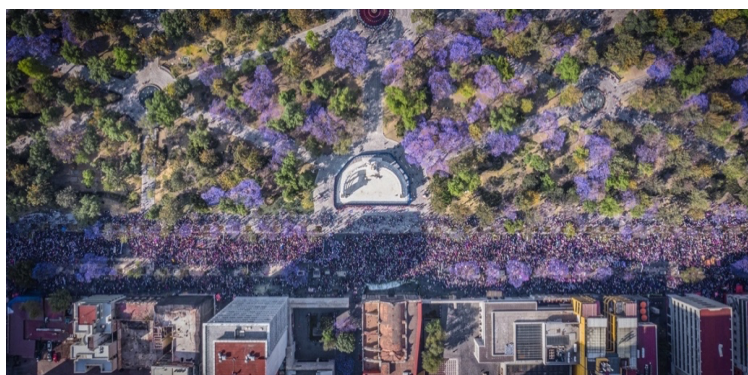


Ilustración 17. Alameda Central. Santiago Arau, 2020.
X.com/Santiago_Arau

⁹⁹ “El siglo humano”, texto que acompaña a la exposición “Patrimonio”, abierta al público en el Museo Nacional de Arquitectura del 6 de octubre de 2023 al 31 de marzo de 2024. Visitada el 19 de diciembre de 2023

Hacer íntimo lo inmenso

Antes de “Patrimonio”, la primera exposición individual de Santiago Arau se llamó “Territorios” y fue albergada por el Antiguo Colegio de San Ildefonso entre el 28 de febrero y el 17 de mayo de 2020. La muestra presentaba una selección de las casi trescientas fotografías que componían el libro homónimo, de donde hemos citado el ensayo de Luigi Amara, y que incluía también textos del propio Arau, el arquitecto Juan José Kochen, la bióloga Julia Carabias y otros autores como Vivian Abenshushan, Pablo Soler Frost y Sergio Rodríguez Blanco.¹⁰⁰ Volumen de gran formato, vertical, más cerca del portulano que de otros libros de fotografía que tienden a la horizontalidad, *Territorios* no se limita a la Ciudad de México, sino que reúne fotografías tomadas a lo largo de los 32 estados de la república mexicana: islas, cañones, desiertos y mares, desde Tijuana hasta Yucatán.

Todas las imágenes en el libro son a color y no están acompañadas de comentarios particulares o pies de foto. Las primeras siete, antes que aparezca el título del libro o su presentación, son casi abstracciones: colores, formas que suponemos naturales (il. 18).¹⁰¹ La mayoría de las veces es difícil identificar qué está viendo uno exactamente: ya no sólo porque ciertas imágenes podrían lo mismo ser un río que el interior de una célula (es curioso cómo la inmensidad tiende a evocar lo microscópico), sino porque la mayoría de las páginas no está numerada. Al final, un apéndice autónomo enlista los lugares fotografiados y los ubica sin mucho detalle en un mapa de México.

¹⁰⁰ El libro está editado por Sexto Piso, misma casa que publica *Papeles falsos*, de Valeria Luiselli.

¹⁰¹ La primera imagen, de hecho, es una postal de Mexcatitlán, Nayarit, fijada en el anverso de la tapa. Para algunos, escribe Arau, esta es la mítica Aztlán. Es la síntesis de la síntesis que supone un libro de fotografías que abarca “todo México”: aquí está no sólo el país en una nuez, sino también el punto de partida teleológico.



Ilustración 18. Sin título. Santiago Arau, 2019. *Territorios*.

Quizá la intención sea una horizontalidad pretendida: no hay *un* territorio sino muchos; no importa cuáles sean sus nombres. El riesgo de esta aproximación es la falta de contexto, que puede leerse como indiferencia. No se indica el año en que fueron tomadas las fotos ni tampoco

tienen título; no se sabe muy bien qué se observa. Es como si mera la evidencia de las imágenes (entre científica y divina) no necesitara mayor explicación. Pero la abstracción, como argumenta Hal Foster, no elimina la representación: simplemente la coloca en un cajón que dice — visiblemente— *CANCELADA*, y de este modo la conserva (y yo diría: la entroniza).¹⁰² Lo real se define así, en negativo, como lo que no puede ser representado; un objeto perdido que se resiste a lo simbólico (recordemos aquella confesión de parte en “La Ciudad”, con la que inicia todo: “Es imposible describir a la Ciudad de México”).¹⁰³

En los agradecimientos del libro Arau escribe: “Recorrí el país entero y nunca tuve problemas, nunca estuve en peligro, al contrario, siempre fui bien recibido. Me di cuenta de que México no es sólo lo que escuchamos o leemos en las noticias. México no es un estereotipo. Me siento afortunado de conocer realmente mi país”.¹⁰⁴ El conocimiento verdadero (“*ver* Manhattan”) está en las imágenes aéreas que resumen la aventura del fotógrafo, no en los *relatos*

¹⁰² Foster, *The Return of the Real*, 63.

¹⁰³ Para una aproximación lacaniana al retorno o encuentro con lo real, ver: Foster, *The Return of the Real*, 138-141.

¹⁰⁴ Arau, *Territorios*, 282.

que “leemos” o “escuchamos”. La condición reveladora de su trabajo se acentúa por el ángulo divino: así se ve México *de verdad*.

La ausencia de descripción de las imágenes pudiera obedecer a una sospecha general del lenguaje. Supuestamente liberadas de las trampas de la “mente preguntona” (Barthes), las fotografías de Arau equiparan a la verdad con lo instantáneo. La simplificación sonroja. Porque como escribe John Berger: “If no theoretical distinction has been made between the photograph as scientific evidence and the photograph as a means of communication, this has been not so much an oversight as a proposal”.¹⁰⁵ Y en Arau la propuesta es tan clara como falaz: las fotografías aéreas, capturadas con ayuda del dron, suponen *un acceso a lo real* que satisface varios de los deseos más añejos de la práctica: la desaparición del fotógrafo detrás del lente; la primacía de la imagen por encima del texto; la superación de los límites del cuerpo en general y del ojo en particular. En otras palabras: descubrir, como había hecho antes el microscopio, las cosas que existen pero que no podemos aprehender a simple vista. El tecno-optimismo que exuda su fotografía (y ciertas lecturas que la rodean) haría sentir orgulloso a Marshall McLuhan, que en los años sesenta del siglo pasado inauguraba una época, la nuestra, donde la tecnología se convierte en prótesis divina, una extensión feliz del hombre.

La idea fundamental detrás de una propuesta así es que existe tal cosa como una *realidad oculta* que puede y debe revelarse. Este heroísmo ignora que la fotografía no es recolección de datos sino rastro de ausencias, resultado de disparar en un momento y no en otro. Toda fotografía contiene indicios de lo que ha quedado fuera de ella, instantes que no son menos verdaderos. Las cosas “no son simples objetos neutros que contemplamos”, escribe Merleau Ponty, “cada una simboliza para nosotros cierta conducta, nos la evoca, provoca por nuestra parte reacciones

¹⁰⁵ Berger, *Another Way of Telling*, 100.

favorables o desfavorables, y por eso los gustos de un hombre, su carácter, la actitud que adoptó respecto del mundo y del ser exterior, se leen en los objetos que escogió para rodearse, en los colores que prefiere, en los paseos que hace”.¹⁰⁶ Tomar una fotografía; escoger, preferir. En las fotografías de Arau (de cualquiera) se revela su “actitud respecto del mundo”.¹⁰⁷

El dron, como vehículo no tripulado, simula autonomía. Brinda la impresión de la objetividad, de la falta de intervención manual. Súmmum de otro ideal decimonónico: fotos sin el lastre del fotógrafo. Las imágenes desde el cielo también inspiran lecturas proféticas. Los ensayos de *Territorios* se preguntan sobre todo por *el mensaje*. Julia Carabias ve en las fotos un grito de ayuda para la preservación de los ecosistemas mexicanos. Sergio Rodríguez Blanco dice por el contrario que Arau viene a enseñarnos que cualquier imagen es poco fiable, pero Juan José Kochen cree lo opuesto, que la labor del fotógrafo aéreo es la “crónica fotográfica”: documentar (de nuevo el verbo) “los acontecimientos de la vida política y social de una nación”.¹⁰⁸ Para Abenshushan el propósito de las fotografías es “perturbarnos”, convertir la pantalla del teléfono en un espejo que nos recuerde el verdadero tamaño de los hombres; advertirnos, quizá, de la “oscura náusea” que rodea a una especie que —según observa en las imágenes— coloniza las laderas y los bosques. “[N]uestra facilidad de vivir en medio de la destrucción”, se pregunta la escritora, “¿no demuestra que en realidad estamos ya muertos?”¹⁰⁹

Las fotografías de Arau provocan en sus exégetas una inclinación por la aporía. Los muertos están vivos y documentamos para sospechar del documento. La ciudad es un monstruo

¹⁰⁶ Merleau-Ponty, *El mundo de la percepción*, 30.

¹⁰⁷ Incluso cuando “la producción de la imagen sea enteramente adjudicada al automatismo de la máquina”, escribe Pierre Bourdieu, “su toma sigue dependiendo de una elección que involucra valores estéticos y éticos”. Decía Nietzsche: “El artista elige sus sujetos: ésa es su manera de alabar”. Ver Bourdieu, *Un arte medio*, 43.

¹⁰⁸ Kochen, “La conquista del aire”, 70-74. Kochen es director de la fundación de una de las constructoras más importantes de México, ICA, que actualmente conserva el archivo histórico de la Compañía Mexicana Aerofoto, que, como hemos visto, hacía exactamente esto.

¹⁰⁹ Abenshushan, “La última frontera”, 231, 235.

pero también es un prodigio. Una paradoja mayor quizás inspira al resto: las vistas que nos muestra Arau nunca fueron para nuestros ojos. En su reseña de *Territorios*, citada antes, Jesús Silva-Herzog Márquez propone, en dos oraciones, tres paradojas: “El clic del pájaro es registro artístico: en simultáneo, creación y crítica. Ejercicios de admiración y de denuncia que hacen íntimo lo inmenso”.¹¹⁰ Las fotos de Arau, dice en el fondo Silva-Herzog, consiguen lo imposible. Una ciudad viva que también es un museo, decía Arau. O lo uno o lo otro, pedía Kierkegaard.

Una reacción optimista

Veamos, casi para terminar, una de las fotografías tomadas por Arau el primero de diciembre de 2018, incluida en *Territorios* (il. 19). Sobre la plancha del Zócalo se observa una concentración de gente que celebra la investidura del nuevo presidente de México, Andrés Manuel López Obrador. Arau decide capturar este momento desde el cielo. Ese desplazamiento, dice Luigi Amara, que enfatiza los palacios viejos, los volcanes y los cerros en vez de los rostros esperanzados, supone algo así como una consciencia política de parte del fotógrafo. “Un día histórico demandaba, a su vez, una perspectiva histórica: el contraste con lo que siempre ha estado ahí”.¹¹¹ El manido adjetivo —“histórico”— tenía en este caso cierta razón de ser: inédita fue la cantidad de votos recibida por el candidato López Obrador (30 millones); inédita también la llegada de la denominada izquierda mexicana al gobierno federal en democracia. El contraste del que habla Amara es el gran evento en miniatura, lo transitorio de una elección frente a la paciencia de la tierra.

¹¹⁰ Silva-Herzog Márquez, “El lente de las nubes”.

¹¹¹ Amara, “La cámara aérea de Arau”, 28.

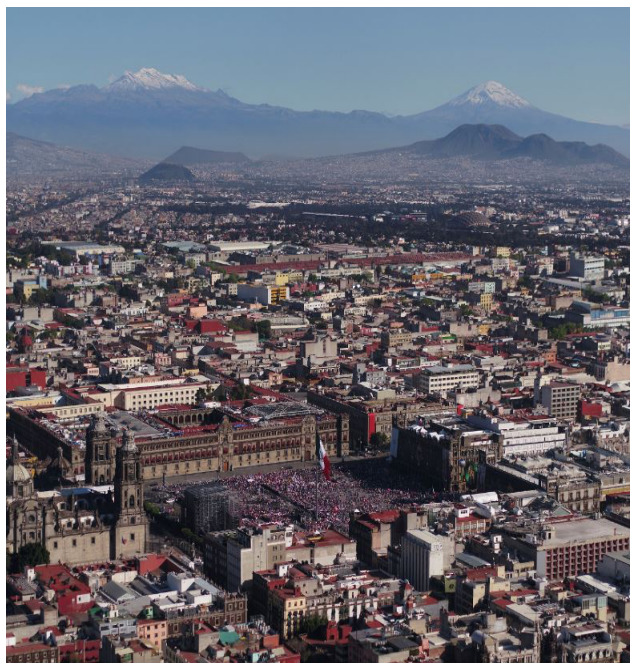


Ilustración 19. Sin título. Santiago Arau, 2019. Territorios.

Creo que esta lectura es correcta, que tomar distancia es una declaración política. Vaciada de contexto, la imagen de los cuerpos en la plaza significa nada.¹¹² Pero decir que un resultado electoral o el triunfo de un movimiento o el cambio de presidente, o como queramos llamarle, *es nada*, supone una renuncia de la comprensión, un relativismo que al igualarlo todo, lo banaliza.

Las imágenes de Arau buscan, lo hemos dicho ya, la reconciliación. Por eso apela a los

emblemas: no hay aglutinante más eficaz en la modernidad que la nación, el imán que atrae a los distintos metales. Como sucediera con Velasco, sus fotografías también han sido tomadas, fuera de México, como reporte simbólico del país. Cómo leer, si no, la descripción de las imágenes del Zócalo que aparece en un análisis académico sobre “the transformation in Mexico”, luego del triunfo de López Obrador: “They are beautiful pictures, with an easily legible semiotic of national unity and renewal”.¹¹³ Didáctico e ilustrativo; las cosas dichas en un idioma que entendemos todos. Un saco que le quedaba también a Diego Rivera, otro de los pintores que Arau ha evocado para referirse a su trabajo —alumno a su vez de José María Velasco en la Academia de San Carlos—.

¹¹² Recuérdese lo dicho sobre la lucha por el significado de otra fotografía en el Zócalo en el capítulo anterior.

¹¹³ Brian Hanrahan y Paulina Aroch Fugellie, “Reflections on the Transformation in Mexico”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, 28:1, (2019), 124.

Volvemos a lo mismo: no puede hacerse paisajismo sin aceptar las condiciones que acarrea el contrato. Las escenas de la antigua Tenochtitlan que pintó Rivera adornan la pared de Palacio Nacional por motivos que no son sólo estéticos. Las fotografías de Arau que citan un mural como este, o los lienzos de Velasco, terminan por hablar el mismo idioma oficial, nacionalista. Cómo entender, si no, las otras fotos que tomó Arau el 1º de diciembre de 2018. Imágenes del Congreso de la Unión mientras López Obrador leía su discurso de investidura. Un momento esencialmente burocrático revestido de “perspectiva histórica”, monumental. Lo mismo las fotos de la toma de protesta de la Jefa de Gobierno, Claudia Sheinbaum, días después (ils. 20-21).



Ilustración 20. #TomadeProtesta. Santiago Arau, 2018. X.com/Santiago_Arau

Estas imágenes no requirieron ningún dron, pero la presencia del fotógrafo en el Congreso solamente se explica por el tono (nacionalista, monumental) de su trabajo aéreo. Sus imágenes de un país armónico, el testimonio cenital de un pretendido progreso lo volvieron el artista idóneo para solemnizar un momento de cambio (nacional y local: Sheinbaum, por su parte,

había sido la primera mujer electa por voto directo para gobernar la Ciudad de México).¹¹⁴

El paisajismo construye identidades porque interpela directamente al observador: nos da la bienvenida o nos rechaza, nos obliga a pensar nuestro lugar con respecto a lo observado. Nos empuja hacia adelante o hacia atrás en el tiempo y nos lleva, con la imaginación, a unir la tierra con el espacio. Construimos significados, nos reconocemos. El paisaje, decía Alfonso Reyes, “es lo más nuestro que tenemos”.¹¹⁵ Suena vulgar y quizá lo sea: el tamaño produce orgullo. Está

¹¹⁴ Que no la primera Jefa de Gobierno: esa fue Rosario Robles (1999-2000), quien asumió el cargo como interina cuando Cuauhtémoc Cárdenas renunció al puesto para buscar, una vez más, la presidencia.

¹¹⁵ Larrucea Garritz, *País y paisaje*, 188.

claro cómo opera el paisajismo en Rivera o en Velasco, creadores ambos, a través de sus pinturas, de sujetos, identidades. Hay un relato cultural que le otorga sentido al territorio y lo vuelve campo fértil para una revolución popular (Rivera) o para la captura de la belleza natural y la inversión capitalista (Velasco era, también, un naturalista distinguido). En ambos casos se cumple el rol ideológico que W.J.T. Mitchell le asigna al paisajismo como práctica: hacer parecer natural o inevitable una construcción social, cultural.¹¹⁶



Ilustración 21. Congreso de la Ciudad de México durante la toma de protesta de @Claudiashein como jefa de gobierno. Santiago Arau, 2018. X.com/Santiago_Arau

En el caso de Arau existe un triple relato que vuelve posibles —y relevantes— sus imágenes. El primero: la ciudad como mancha inabarcable provoca el anhelo de perspectivas aéreas, en apariencia objetivas, documentales, para dar cuenta *verdadera* de una ciudad de la que ya no pueden ocuparse otras artes (como la literatura)

más que como fragmento y en un tono pesimista que de pronto parece inadecuado, inactual.

Segundo: conforme avanza el siglo XXI, el antiguo Distrito Federal atraviesa una transformación histórica que incluye un cambio de nombre y una decidida proyección en vertical. Estos dos fenómenos obedecen, en parte, a la orientación global del mercado del que participa, por supuesto, una megalópolis como la Ciudad de México. Como Castro, Rivera o Velasco, Arau también piensa en un público más allá de su país: su trabajo aparece en la bienal de Venecia, en embajadas de México y en las páginas del *New York Times*. El lenguaje que utiliza para hablarle a esta audiencia es el de la época: la tecnología del dron puesta al servicio del consumo instantáneo, transnacional, de las redes sociales. La novedad se combina con guiños a la tradición,

¹¹⁶ Mitchell, *Landscape and Power*, 2.

lo que le confiere *gravitas* y cierta legitimidad a un proyecto que, a final de cuentas, se vende como mexicano; es decir, tramposamente *milenario*.

Por último: las fotografías de Arau sugieren que la unidad (tanto nacional como chilanga) todavía es posible, como sugerían también Rivera o Velasco; que es posible también sentir orgullo por un país que atraviesa una aguda crisis de seguridad y derechos humanos, un país de cientos de fosas clandestinas y miles de “desaparecidos” que es, esencialmente, el país que describen “las noticias”, esas que la experiencia subjetiva de Arau intenta, de algún modo, desacreditar. Al insistir en lo que “siempre ha estado ahí”, en los símbolos y emblemas, sus fotografías apelan a un conocimiento esencial, una suerte de núcleo imperturbable (México *realmente*) por debajo de la confusa y contingente superficie. Su trabajo es una reacción optimista del pesimismo generalizado en la producción cultural contemporánea en México. El apetito que satisface es religioso, el deseo de creer que, *en el fondo* (que es la superficie), hay algo que podría salvarnos.

Capítulo 3. Punto de fuga: la ciudad como experiencia en *Los detectives salvajes*

Desde hace casi una década, *Los detectives salvajes* (1997), la novela archifamosa del escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003), se ha convertido en una guía turística de la Ciudad de México. Precisemos: la primera parte del libro, el diario ficcional —entre el 2 de noviembre y el 31 de diciembre de 1975— de un poeta adolescente llamado Juan García Madero, ha servido y sirve hoy día para inspirar rutas, recorridos, itinerarios y paseos por la capital del siglo XXI. El Instituto Nacional de Bellas Artes, por ejemplo, organizó junto con la editorial Penguin Random House en 2017 y 2018 un paseo por la ciudad llamado “Distrito Bolaño”. Guiados por el escritor argentino Leonardo Tarifeño, los paseos se organizaban a partir de una elusiva “cartografía espiritual” del Distrito Federal trazada por Bolaño.¹ El periódico español *El País*, por su parte, ha publicado los artículos “Bolaño en el laberinto del DF” (23/12/14); “La Ciudad de México de ‘Los detectives salvajes’” (19/04/17); y un video, “La Ciudad de México de Roberto Bolaño en 360” (18/04/17). Este último promete ser “una inmersión literaria, sentimental y gastronómica en la capital mexicana con [la novela] como particular guía turística”.² El diario británico *The Guardian* propuso a su vez, en 2021, un recorrido virtual por la Ciudad de México a través de la gastronomía y las artes. Ahí aparecían como guías involuntarios “[t]he youthful poets of Roberto Bolaño’s stories and novels”, y en particular *Los detectives salvajes*, donde el autor “captures that energy of collisions and creation that one feels constantly happening here”.³

Revistas y periódicos mexicanos como *Travesías* o el *Heraldo de México*, junto con guías de ocio como *Chilango*, *México Desconocido* y *MXCity*, han publicado en los últimos años

¹ Un principio parecido ha inspirado otros paseos urbanos organizados por el INBA: “Por el Mixcoac de Octavio Paz”; “El centro tiene onda: un paseo por los cuentos completos de José Agustín”; o “Sergio Pitlor en el barrio universitario del Centro Histórico”.

² Lahoz, “La Ciudad de México de ‘Los detectives salvajes’”.

³ Pett, “Mexico City: a virtual tour through film, music, books, food and art”.

variaciones sobre el tema del “recorrido” o la “ruta” de los detectives salvajes en la ciudad.⁴ Entre las más peculiares está la “Ruta Bolaño en DF”, de Mariana y Sebastián Castillo, quienes incluso recomiendan hoteles para pasar la noche y otros sitios sin relación alguna con la novela. Entre las sugerencias, por ejemplo, está un café “que les hubiera gustado a los poetas [de *Los detectives salvajes*]”; una tortería “que en la imaginación y la ficción de esta ruta sugiero para tomar un descanso”; y un local al que “Bolaño, quien amaba comer pizzas hubiera venido”. La salida del callejón conceptual al que se han metido los creadores del itinerario es tan encomiable como el mapa a color que acompaña su ejercicio: “Así como Bolaño siempre mezclaba su realidad con la ficción de la historia, en esta ruta incluyó [sic] también algunos puntos que él podría haber visitado [...] y otros que son atractivos a visitar relacionados con la narración”.⁵ La ruta une el mundo del autor y el de sus personajes.

Varias de las guías intentan hacer estos saltos imposibles. Uno de los periodistas de *El País*, por ejemplo, va en busca de la inexistente casa de las hermanas Font, personajes de la novela, y encuentra un edificio “similar [al] que busca mi memoria lectora”. Luego entra en una librería e imagina a otros dos personajes, Arturo Belano y Ulises Lima, “rondando escaleras abajo”. Afuera, unos “chavales que fuman en el monumento a Lázaro Cárdenas” podrían ser, según el periodista, otros jóvenes poetas bolañianos.⁶ Barbara Schaff ha llamado a este fenómeno

⁴ Ver: Alejandro Acevedo Valenzuela, “Paseo de un día por la CDMX del escritor chileno Roberto Bolaño”, *México Desconocido*, <https://www.mexicodesconocido.com.mx/paseo-de-un-dia-por-la-cdmx-una-ciudad-de-novela.html>; Milthon Puch, “Roberto Bolaño retrató a la CDMX en su literatura; esta es su ruta cultural”, *El Heraldo de México*, 15/07/2021, <https://heraldodemexico.com.mx/cultura/2021/7/15/roberto-bolano-retrato-la-cdmx-en-su-literatura-esta-es-su-ruta-cultural-316500.html>; “Recorre la ruta salvaje de Roberto Bolaño por la Ciudad de México”, *MXCity*, 10/2015, <https://mxcity.mx/2015/10/recorre-la-ruta-salvaje-de-roberto-bolano-por-la-ciudad-de-mexico/>; “Tras los pasos chilangos de Roberto Bolaño”, *Travesías*, 22/07/2019, <https://www.travesiasdigital.com/destinos/lugares-relacionados-bolanos/>; Carlos Acuña, “Sigue los pasos de Roberto Bolaño en la CDMX”, *Chilango*, 23/03/2017, <https://www.chilango.com/ocio/roberto-bolano-ciudad-mexico/>.

⁵ Mariana Castillo y Sebastián Castillo, “Ruta Bolaño en DF: Los detectives salvajes”. Consultado el 20 de enero de 2023. <https://rutabolanoendf.wordpress.com/mapa/>

⁶ Lahoz, “La Ciudad de México de ‘Los detectives salvajes’”.

“[the] factualisation of fiction”, la negociación y construcción social de aquello que puede ser considerado *lo auténtico*. De acuerdo con Schaff, el turismo o paseo literario de nuestros tiempos supone sobre todo una resignificación del espacio, operación que parte menos de lugares concretos, relacionados con la biografía del autor, como de las asociaciones que el texto es capaz de sugerir.⁷ Lo auténtico entonces pasa a ser al mismo tiempo materia de interpretación (cambiante, subjetiva, en manos del lector), y resultado de una *práctica*. De ahí la relevancia de los “paseos”, las “rutas”, los “recorridos” Bolaño: ante la imposibilidad de encontrarnos con el referente “real” (no existe en la capital un café llamado Quito, como el de la novela; no podemos visitar la calle Colima de 1975), la experiencia se convierte en el último reducto de lo genuino.⁸ Al vivirse como práctica, la ruta literaria “ceases to be an act of unimaginative emulation or identification, but rather turns into a creative engagement with places and authors”.⁹ Si cada peregrino/lector es un crítico, el texto es entonces pretexto para la creación de sentido, para la significación del espacio.

En una tesis que se interesa sobre todo por los *efectos* que tienen los productos culturales en la sociedad (cómo se lee, por ejemplo, el desnudo de Spencer Tunick [capítulo 1]; cómo se significan las fotografías de Santiago Arau como “solución” del problema de la mancha urbana [capítulo 2]), he aquí un ejemplo más de la manera en que la obra se tuerce, muta, se resignifica y, sobre todo, se *reutiliza*. Roberto Bolaño, que vivió en la Ciudad de México entre 1968 y 1977 y después no volvió, termina convertido en guía de la capital mexicana; su novela de más de seiscientas páginas y escenas varias en cuatro continentes, se vuelve itinerario de un paseo por la alcaldía Cuauhtémoc. Este uso merece, si no es que exige, una explicación. “How does a text

⁷ Schaff, “‘In the Footsteps of’: The Semiotics of Literary Tourism”, 167.

⁸ En la “ruta salvaje” por la ciudad que propone la guía *MXCity*, se sugiere comprar “una torta de jamón para sentar[se] a leer y a comer”, lo que supone comportarse “muy a la *detectivesalvaje*” [sic].

⁹ Schaff, “‘In the Footsteps of’: The Semiotics of Literary Tourism”, 180.

solicit certain forms of identifications?”, pregunta Rita Felski. “Or stimulate new sensations, perception, and thought?”.¹⁰ Más allá del atractivo de la fama,¹¹ del mito póstumo (la *popsteridad*, que diría Rodrigo Fresán)¹² y otras consideraciones de mercado, ¿hay algo en la *novela misma* de Bolaño, en sus recursos formales, narrativos, que sugiera de dónde viene esta respuesta lectora, este uso del texto?

“[Se debe] dirigir la atención a aquellos factores mediante los que nace una relación entre texto y lector”, propuso Wolfgang Iser en *El acto de leer*, su obra clásica sobre la teoría del efecto. “En consecuencia, hay que captar la consistencia necesaria, que es el requisito del éxito de la actividad lingüística, y hay que explicar los actos mediante los cuales, con el lenguaje, se produce algo”.¹³ Sabemos en este caso qué es lo que se produce; lo que falta saber es cómo —es decir, cuáles son “las estructuras del efecto del texto” (Iser), sus instrucciones para los lectores— y por qué sería esto es relevante en el contexto contemporáneo de la Ciudad de México.

Para responder estas preguntas me concentro en la primera parte de la novela, dado que la mayoría de los recorridos, rutas o paseos se basan en esas ciento veinte páginas. Esta es también la sección del libro más y mejor anclada en la Ciudad de México. La novela, se sabe, está dividida en tres partes: “Mexicanos perdidos en México (1975)”, “Los detectives salvajes (1976-1996)” y “Los desiertos de Sonora (1976)”. La parte que abre la novela narra en primera persona sesenta días del joven García Madero en el Distrito Federal, su tránsito de renegado estudiante de derecho a miembro orgulloso de un movimiento de vanguardia poética llamado el real

¹⁰ Felski, *Hooked*, 154.

¹¹ Bolaño se ha vuelto, en palabras de David Kurnick, “[a] literary celebrity in an age of mass entertainment [...] the novelist-as-rock-star topos that [has] become a central feature of Bolaño’s North American reception”, y más allá, diría yo. En David Kurnick, “Comparison, Allegory, and the Address of ‘Global’ Realism (The Part about Bolaño)”, *boundary 2*, 42-2, (2015): 111, DOI 10.1215/01903659-2866611

¹² Jonathan B. Monroe lo llama, por ejemplo, “the most consequential writer of his generation from Latin America [...] the region’s most influential novelist since Gabriel García Márquez”. Monroe, “Mapping Bolaño’s Worlds”, 3.

¹³ Iser, *El acto de leer*, 109.

visceralismo. La segunda parte (la más larga, con más de cuatrocientas páginas), sigue los empeños y desventuras de algunos de los personajes presentados en “Mexicanos perdidos en México” (con la excepción notable de García Madero) a lo largo de dos décadas y más de veinte ciudades: de Tel Aviv a Viena, de Managua a Luanda.¹⁴ Aunque la Ciudad de México sigue presente como una suerte de espina dorsal, su protagonismo es decididamente menor. En su tercera parte, la novela retoma brevemente el diario de García Madero, justo después de la escena culminante donde lo había dejado, luego de abandonar la capital.

Mi sospecha central es que la forma del diario del poeta adolescente en “Mexicanos perdidos en México”, junto con los recursos retóricos de la *aceleración* y la *inminencia*, convierten a la Ciudad de México de esa primera parte de *Los detectives salvajes* en una atractiva experiencia temporal. Más que en una inagotable sucesión de descripciones (empeño totalizante susceptible de envejecer, de desaparecer o ser falsificado), el *sentido* de la ciudad (eso que facilita, como diría Schaff, “the factualisation of fiction”) se manifiesta como trama, como un ordenamiento particular del tiempo, como una vivencia. Así, por tanto, *Los detectives salvajes* ofrece una versión de ciudad donde, en palabras de Rubén Gallo: “We see these young men and women drinking mezcal, staying up late, having trysts, gossiping, recounting anecdotes, and wandering the streets and parks of Mexico City [...] [they] live wild, hyperbolic adventures in a Latin American megalopolis where everything seems possible”.¹⁵ Un lugar donde todo es posible es un lugar optimista, luminoso: lo contrario de lo que se decía por lo general en los años noventa sobre la Ciudad de México.

¹⁴ Esta segunda parte puede ser vista, también, como un viaje extendido, otro itinerario, aunque en este caso más siniestro que gozoso. Héctor Hoyos, por ejemplo, habla de una “pesadilla del globalismo” en *Beyond Bolaño*, 14.

¹⁵ Gallo, “Mexico City, Paris, and Life versus Art”, 75.

Hemos visto ya, en el capítulo anterior, una versión paradigmática de esto: el terror de la mancha, el caos de la ciudad inmensa. El espacio por el que se mueven los personajes de “Mexicanos perdidos en México” es muy distinto. Enseguida veremos cómo. Por ahora baste decir que esa diferencia estructurada encuentra, sobre todo a partir de la segunda década del siglo XXI, ciertos lectores convencidos del sentido propuesto por la novela. La concordancia se basa en la convicción de que ésta, la de ahora, es una ciudad fundamentalmente distinta a aquella versión horrenda de los años ochenta y noventa. Si la ciudad de la primera parte de *Los detectives salvajes* parece más bien un paraíso cosmopolita, una experiencia emocionante, entonces se reconoce en ella cierta *verdad*, cierta clave secreta —lo que ofrecen todas las guías— que trasciende 1975: el pasado deja de significar *lo viejo* y se transforma en el *espíritu*, algo esencial, constitutivo. *Esta es la Ciudad de México; ya el Gran Bolaño lo había descubierto*. Como todos los genios, el Gran Bolaño estaría adelantado a su tiempo.

No un infierno cualquiera

Existe una tensión notable entre la idea tóxica de la Ciudad de México en la literatura finisecular y la versión de 1975 que presenta la primera parte de *Los detectives salvajes*. El propio Bolaño, en un discurso pronunciado en Viena en el 2000, menos de dos años después de la publicación de su novela, aseguraba que el Distrito Federal era “una ciudad que en algún momento de su historia se asemejó al paraíso y que hoy se asemeja al infierno [...] un infierno singular en grado extremo”.¹⁶ Ese paraíso, se entiende, era el de su juventud. “En 1975 el DF es una ciudad resplandeciente”, escribió en un cuento publicado de manera póstuma, fechado alrededor de 1998 (“El viejo de la montaña”).¹⁷ *Hoy se asemeja al infierno*. La idea está sugerida también, aunque con menos dramatismo, en “Muerte de Ulises”, un cuento fechado entre 1999 y

¹⁶ Bolaño, *A la intemperie*, 327.

¹⁷ Bolaño, “El viejo de la montaña”, 528.

2000 en donde Arturo Belano, uno de los protagonistas de *Los detectives salvajes*, regresa veinte años después —cual mosquetero— a la Ciudad de México.

Belano es uno de los dos poetas que, al inicio de “Mexicanos perdidos en México”, interrumpe la sesión del taller literario al que acude Juan García Madero y recluta al narrador a las filas del real visceralismo. Uno de esos jóvenes que, en el esbozo ofrecido por Rubén Gallo, bebían y fumaban y protagonizaban aventuras inverosímiles en la ciudad donde todo era posible. Ahora, en “Muerte de Ulises”, la historia de un retorno largamente postergado, Belano —*alter ego* reconocido de Bolaño— es un autor “de cierto prestigio” al que han invitado a la Feria del Libro de Guadalajara. En su escala capitalina, sin embargo, el escritor decide quedarse en el D.F. Apenas Belano sube a un taxi, el narrador, tan cerca del tono de aquel discurso de Viena, aclara: “Belano ha oído historias sobre los taxistas del DF y sobre los asaltos en los alrededores del aeropuerto”.¹⁸ Mientras avanzan por la ciudad (“Nada ha cambiado, piensa, aunque sabe que todo ha cambiado”), Belano cierra los ojos e imagina cómo otros taxis “son asaltados y sus ocupantes mueren con expresiones de horror”.¹⁹ Al llegar al hotel Belano descubre que “no tiene hambre, no tiene sueño, no tiene ganas de salir”.²⁰ Más adelante los vecinos de Ulises Lima (el otro fundador del real visceralismo en *Los detectives salvajes*, ahora muerto) le ofrecen agua y Belano, temeroso, no se decide a probarla, “pues el agua del DF, se lo advirtieron y además siempre lo ha sabido, provoca gastroenteritis”.²¹

Entre los asaltos potenciales, la acedia y la diarrea queda claro que la ciudad ha perdido algo de su resplandor. La capital en “Muerte de Ulises” se parece menos al D.F. de “Mexicanos perdidos en México” y más a ese Detrito Funeral finisecular, condenado por la literatura de la

¹⁸ Bolaño, “Muerte de Ulises”, 563.

¹⁹ Bolaño, “Muerte de Ulises”, 564.

²⁰ Bolaño, “Muerte de Ulises”, 565.

²¹ Bolaño, “Muerte de Ulises”, 567.

época. De acuerdo con la síntesis propuesta por Tomás Regalado López, las dos tendencias principales a la hora de representar el D.F. de los años noventa en la literatura mexicana fueron la omisión y el apocalipsis:²²

various works in multiple genres portrayed Mexico City as a dystopian urban space, destroyed, uninhabitable and quickly approaching a final cataclysm. Mexican writers imagined a future megalopolis that suffered a magnified version of the crisis of the mid-nineties, featuring issues like neoliberal policies, population growth, environmental destruction, public insecurity and decisive control of public opinion by the mass media.²³

En parte, el salto a la ciudad de 1975 hizo posible que *Los detectives salvajes* adoptara un tono de nostalgia utópica con el que se distanciaba, notablemente, de la versión más tóxica de la capital. Se ha dicho muchas veces que Bolaño buscaba en la novela un tiempo y un espacio que había perdido, “ese país mágico/que él y nadie más llamaba México DF”.²⁴ La pregunta es cómo la escritura vuelve pública esa sensación privada, cómo lo incomunicable y hasta inverosímil (sobra decir que la Ciudad de México en los años setenta, con la crisis económica de 1976, con la crisis política derivada del movimiento estudiantil de 1968, con la sensación amarga de la derrota palpable de esos ideales de “modernidad” y “progreso” que habían presumido el PRI el par de décadas anteriores) se vuelve posible, compartido. Más allá de establecer el grado de verdad en la representación de la ciudad en “Mexicanos perdidos en México”, nos interesa entender cómo se construye ese paraíso.

Aquí es donde habría que decir, por tanto, que la nostalgia en esa primera parte de la novela está atemperada decisivamente por la presencia y el protagonismo de García Madero, un personaje que, al verlo todo por primera vez, sólo transmite el entusiasmo de lo nuevo. A diferencia de los otros personajes, a los que vemos conforme avanzan las décadas y los

²² Otras dos se sumarían con la entrada del nuevo milenio: el tropo de la “ciudad sitiada” y el realismo sucio, también obviadas por la novela de Bolaño.

²³ Regalado-López, “A Tale of Three Cities: Urban Space in the Crack Novels (1995-1997)”, 67-68.

²⁴ Bolaño, “Devoción de Roberto Bolaño”, 417.

problemas de salud y los problemas financieros y los poemas que ya no han sido escritos, a García Madero sólo lo vemos cuando tiene diecisiete; alguien que, seiscientas páginas después, no ha envejecido más que un par de meses. Luego de sus aventuras con los real visceralistas no volvemos a saber de él y por tanto queda congelado, por así decirlo, en la edad en la que lo conocimos, como Rimbaud, como Holden Caulfield, como Gabriel Guía. Esta interrupción es un freno eficaz contra la nostalgia, necesariamente retrospectiva, en algún grado dolorosa. En el García Madero de la primera parte de la novela sólo hay tiempo para el placer, y la ciudad misma, con su oferta inagotable de encuentros y vaivenes, se mimetiza con el protagonista y desconoce el tiempo, que está hecho de consecuencias. García Madero no muere, no envejece, no tiene un final conocido; la ciudad es el jardín de las delicias que parece prometernos, a los demás, lo mismo.²⁵

El carácter edénico de la ciudad en “Mexicanos perdidos en México” es notorio: un lugar donde el dinero no es problema, donde no faltan amigos ni encuentros sexuales maratónicos, un lugar donde las clases sociales se juntan y no chocan, donde se puede caminar a todos lados, donde se abren “cien talleres [de poesía] como flores”, imagen por demás bucólica en la jungla de concreto.²⁶ Rafael Lemus ha notado precisamente que la obra “mexicana” de Bolaño destila cierta “plenitud”, un esplendor que incluye o que depende en parte del desparpajo con el que el chileno escribe sobre —y por tanto significa— al Distrito Federal: “una fiesta” llena de personajes que, “antes de sumergirse en [el] México hondo, caminan las calles” de un espacio “amplio y ventilado”.²⁷ Para Lemus la iconoclasia es la virtud destacada de Bolaño, la manera en

²⁵ Esto explica en parte, también, el atractivo “juvenil” de la novela, la sensación de que al menos en esa primera parte no estamos frente a un texto que mira con añoranza una ciudad perdida, sino una promesa siempre por cumplirse, un *potencial* capaz de ser actualizado. Las rutas e itinerarios inspiradas en “Mexicanos perdidos en México” no son, como otros paseos literarios (*Por los caminos de George Eliot*) ejercicios para nostálgicos.

²⁶ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 31.

²⁷ Lemus, “El México Bolaño de Roberto Salvaje”, 68, 70, 72-73.

que transforma, a través del azar, lo fortuito y horizontal, la imagen del país. No más esa estampa mítica, pesada, que significaron a lo largo del siglo XX los trabajos de Octavio Paz o Carlos Fuentes, de D.H. Lawrence, Malcolm Lowry o Jack Kerouac, pero tampoco el desencanto ácido de los apocalípticos a finales del milenio. Más bien una fiesta aireada, pura superficie rocambolesca.

La imagen del Distrito Federal en *Los detectives salvajes* se construye también desde la concisión retórica, añade Lemus, el resultado de una “notable economía”: “Si hay cantinas y cafés [...] son sólo tres o cuatro: los necesarios [...] Si se recrea cualquier cosa, antes se le expurga”. El recurso trabaja de la mano con los “nombres de calles y de locales”, “nombres propios y apuntes muy precisos” y las “observaciones poéticas bastante originales” para construir una verosimilitud que depende menos de la información (que por suerte, dice Lemus, Bolaño ha olvidado), que de lo poco pero exacto. Un México “desprendido de cochambre, esencial”.²⁸ Es esa operación restauradora la que encuentra un eco conforme avanza también el remozamiento discursivo de la Ciudad de México en el siglo XXI.

Un México esencial. Si atendemos la doble acepción, entonces la ciudad se condensa en sus elementos básicos y en cierto *espíritu* o naturaleza. Lejos del costumbrismo detallista, o de la tentativa de agotar el lugar, *Los detectives salvajes* se vuelve un mapa abierto, contenedor de incontables rutas y experiencias que facilita, por tanto, el encuentro o la identificación de la ciudad “auténtica”, aquella que no descansa en una dirección particular, en una referencia material susceptible de borrarse con el tiempo.²⁹ “Es muy fácil idealizar la ciudad de México”, escribe Daniel Saldaña París. “Convertirla en un destino turístico para fans de Roberto

²⁸ Lemus, “El México Bolaño de Roberto Salvaje”, 70.

²⁹ La idea de la captura “esencial” de la ciudad es, además, el tipo de proeza que el universo de las rutas, los itinerarios y paseos literarios espera de los escritores: un poder cuasi-mágico, romántico.

Bolaño”.³⁰ Debería decir: es fácil *ahora*. La operación —volver de la ciudad una experiencia placentera— depende del empalme histórico entre la versión paraíso de la ciudad y el horizonte de expectativas, el sistema de sentido, donde un lector reconoce *algo* en esa estampa, en vez de considerarla una curiosidad, una fantasía, una entelequia.

La ciudad como recorrido

De acuerdo con Umberto Eco, cada novela establece sus reglas y presupone la existencia de lectores dispuestos a seguirlas.³¹ Discernir cuáles son estas reglas y de qué forma se establecen es entender hacia dónde dirige nuestra atención la novela, qué debemos mirar para comprender cómo produce tal o cual efecto. A la manera de Rita Felski, uno puede preguntarse: “‘What is this work forcing me to notice?’”.³² Debemos buscar las instrucciones del juego, pedía Eco, señalar esos elementos que son capaces de fijar la atención del lector, de obligarlo a *mirar*.³³

Buena parte de la crítica que se pregunta por el lugar de la Ciudad de México en *Los detectives salvajes* ha dirigido su atención a una comparación que el libro, estructuralmente, fomenta: entre el D.F. de la primera parte y el desierto de Sonora de la tercera. Recapitulemos: la novela arranca y termina con el diario de Juan García Madero, un muchacho de diecisiete años que después de conocer a los poetas Lima y Belano en un taller de la Universidad Nacional,

³⁰ Saldaña París, *Aviones sobrevolando un monstruo*, 20. La idea de *Los detectives salvajes* como imán turístico había aparecido ya en *En medio de extrañas víctimas*, la primera novela de Saldaña París. Ahí Rodrigo, el protagonista, se encuentra en la cantina de un pueblo mexicano a “dos muchachas extranjeras, medio perdidas, con aire de ser demasiado ingenuas para un país como México”. Una es francesa, la otra polaca; tienen diecinueve años, están de intercambio. La francesa dice “que el DF era lo que más se le antojaba porque había leído la traducción francesa de *Los detectives salvajes* de Bolaño en cuanto supo que le habían concedido el intercambio anual”. El protagonista miente y dice que no ha leído el libro, “aunque en realidad sí [...] y no le había gustado”, lo que enfatiza la distancia percibida con las extranjeras. Estas cuentan que incluso han apodado a un compañero de travesía “Ulises Lima”, dado que “la polaca también conocía la obra de Bolaño”, como para demostrar el alcance global de la novela-guía. Ver: Saldaña París, *En medio de extrañas víctimas*, 216-219.

³¹ Eco, *Six Walks in the Fictional Woods*, 9-10, 16.

³² Felski, *Hooked*, 153.

³³ Eco, *Six Walks in the Fictional Woods*, 56.

decide unirse a su movimiento literario, el real visceralismo. “Mexicanos perdidos en México” abarca dos meses en los que García Madero abandona tanto la casa familiar como su carrera universitaria, y escribe, pasea, se enferma, bebe y se enamora en la Ciudad de México. Esa primera parte culmina con su escape del D.F. —por razones que revisaremos más adelante— a bordo de un automóvil donde también viajan Lima, Belano y una mujer llamada Lupe. El diario se retoma en la tercera parte, cuatrocientas páginas más tarde, cuando el auto viaja por las carreteras del norte de México, en busca de evadir a sus perseguidores y tras las huellas de una poeta precursora del real visceralismo. Ni García Madero ni su diario vuelven, en esa tercera parte, a la capital.

La forma llama al contraste, es cierto, pero algunos críticos se han empeñado en mirar la ciudad del principio *sólo* a la luz del desierto del final. Roberto Mendoza, por ejemplo, en un análisis más bien esquemático, asegura que la ciudad, con su damero colonial, representa “un espacio autoritario” frente a la libertad del desierto, que es “[la] nada [...] un todo por construir”.³⁴ El Distrito Federal, escribe, no es sino “asfixiante rigidez y dominación de la cultura oficialista”.³⁵ Una interpretación como esta se contrapone, dramáticamente, con las lecturas que transforman “Mexicanos perdidos en México” en una guía feliz de las mejores tortas. Para Felipe Adrián Ríos Baeza la enumeración de las calles capitalinas muestra que la ciudad es legible, mientras que el desierto, con sus “colinas peladas”, como escribe García Madero, no.³⁶ Si la ciudad es civilización, vitalidad y escritura, el desierto es la barbarie, el silencio, la muerte. De un “espacio en apariencia organizado, habitual, céntrico”, escribe Ríos Baeza, “el autor irá adicionando aspectos irregulares que acabarán gradualmente por desmantelarlo”.³⁷ El riesgo de

³⁴ Mendoza, “El vértigo horizontal”, 148, 179.

³⁵ Mendoza, “El vértigo horizontal”, 177.

³⁶ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 600.

³⁷ Ríos Baeza, “El México abismal de Roberto Bolaño”, 202.

análisis como estos es que, arrastrados por García Madero hacia el polvo, el misterio y los saguaros, dejan de prestar atención a la singularidad del D.F. en la primera parte, y se alejan así también de los otros lectores, los entusiastas que *algo ven* en la ciudad más allá de una parada “asfixiante” camino al desierto.

Un análisis más sutil y completo es el que hace Fernando Saucedo Lastra en *México en la obra de Roberto Bolaño*. Este observa, a diferencia de Mendoza y Ríos Baeza (y en consonancia con Lemus), una “celebración optimista, rabiosamente vitalista” de la ciudad: “[T]odo se percibe y se describe al inicio [...] con los rasgos del deseo, de la confianza, de la utopía”.³⁸ El joven García Madero enlista lecturas hechas y por hacer (“todos los libros del mundo están esperando a que los lea”), y calles recorridas y por recorrer, trasvases de un apetito intacto (“Ahora me desplazo a pie, leo mucho, escribo mucho, hago el amor cada día”).³⁹ Este vitalismo rabioso (compárese con el Belano de “Muerte de Ulises” que “no tiene hambre, no tiene sueño, no tiene ganas de salir”) estaría dispuesto por la ciudad misma. De acuerdo con Saucedo, el espacio informa la manera en que actúan y se presentan los personajes. Lima y Belano, por ejemplo, “parecen actuar movidos por una consigna implícita: hacer suya la ciudad”. Este empeño misterioso prácticamente *los orilla* a “[conocerla], recorrerla, explorarla, habitarla, extraer y dominar su fuerza caótica”, como si se tratara de una segunda naturaleza. A través de la acción, los poetas adquieren “el rostro de la ciudad”.⁴⁰

En este sentido, Lima, Belano y García Madero personifican el rol que críticos como Robert Alter le confieren a la literatura urbana: la capacidad de registrar la ciudad como experiencia. “[E]very urban novel, even a solidly realist one, is an imaginative meditation on the

³⁸ Saucedo Lastra, *México en la obra de Roberto Bolaño*, 125.

³⁹ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 17, 104.

⁴⁰ Saucedo Lastra, *México en la obra de Roberto Bolaño*, 89.

experience of the city”, escribe Alter.⁴¹ Lo que cambia es la forma que toma ese registro, la manera en que la ciudad altera una consciencia particular. Bolaño encuentra en el diario de García Madero una voz de la transformación: un personaje en el umbral entre la adolescencia y la adultez, entre el Derecho y la poesía, que también está por cruzar la frontera simbólica que lo separa de la gran ciudad.

“Because the realist novel is to such a large degree about the encounter with new social and moral experience and how it reshapes the protagonist”, escribe Alter, “one of the defining novelistic scenes [...] is the entrance of the protagonist into unfamiliar space”.⁴² Esta es, de hecho, la primera escena de *Los detectives salvajes*: el momento en que García Madero decide acompañar a Belano y Lima fuera de la facultad universitaria, adonde han llegado para hacer proselitismo, hasta un bar de la calle Bucareli. Doce kilómetros de recorrido, para que quede clara la distancia y el simbolismo, como si uno se desplazara desde Wall Street hasta Harlem. El bar como la ciudad: un sitio ajeno, lleno de personajes “estrafalarios” donde “la barahúnda se [hace] imposible” para el neófito García Madero, que incluso pierde de vista esa noche a sus acompañantes.⁴³ Si la ciudad en la novela es una experiencia, podemos pensarla también como un recorrido, un camino. Escribe Kevin R. McNamara: “We do better to regard literary city-texts as selectively composing [...] the known in order to stage the *process* of making sense of the city” (énfasis en el original).⁴⁴ En la puesta en escena está el gesto creativo, la forma propia.

Lima y Belano como el rostro de la ciudad, decía Saucedo. Esa máscara les confiere autoridad, los convierte en “sacerdotes” encargados de crear un “rito de iniciación urbana” para el recién reclutado García Madero: “[introducirlo] al espacio abierto, peligroso y fascinante del

⁴¹ Alter, *Imagined Cities*, 141.

⁴² Alter, *Imagined Cities*, 32.

⁴³ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 13.

⁴⁴ McNamara, “Introduction”, 5.

D.F.”.⁴⁵ Todo mundo, sugiere el crítico, necesita un guía para entrar al Distrito Federal.⁴⁶ Lima y Belano cumplen entonces doblemente el papel de cicerones: para el joven poeta y para los lectores de la novela. Porque la ciudad de “Mexicanos perdidos en México” es “una entidad problemática, compleja [...] quizá mutante”; un lugar donde “se abren y cierran inesperadamente espacios y territorios desconocidos, siempre perturbadores [...] un mundo desconocido, sin nombre”.⁴⁷ García Madero camina por la calle, por ejemplo, y alguien tiene que advertirle: éste es el barrio de las putas. “La verdad”, escribe el joven poeta, “es que al principio no advertí ninguna señal que singularizara aquella calle de las que acabábamos de dejar [...] Pero luego [...] fui percibiendo algunas discordancias”.⁴⁸ Una ciudad mágica, el *lado oscuro* que el lector/paseante alcanza a través del libro. La novela: una escotilla que conduce a la urbe subterránea. De acuerdo con Saucedo, “lo verdadero, lo esencial [es] lo invisible, aquello que nunca se nombra del todo, lo siempre desconocido, lo siempre incognoscible y por tanto, lo atemorizante”.⁴⁹ ¿No es esta, acaso, una gran invitación al viaje? ¿No busca el viajante *lo verdadero, lo esencial, lo siempre desconocido*?

La Ciudad de México en Bolaño, ha dicho también Rafael Lemus, es un lugar de misterio, un enigma que pide su desciframiento. La escritura consigue re-encantar un espacio otrora condenado, ese “infierno singular”. Porque a diferencia de ese otro abismo construido en la ficción de Bolaño, la Santa Teresa/Ciudad Juárez de 2666, donde el “misterio” de los feminicidios es absolutamente trascendental, el rosario de “misterios” en la Ciudad de México de *Los detectives salvajes* es banal, casi cómico: ¿por qué “caminaban hacia atrás” los antiguos

⁴⁵ Saucedo Lastra, *México en la obra de Roberto Bolaño*, 89.

⁴⁶ El mundo es vasto y la ciudad también, pero la ficción concede ciertos atajos. Al leer una novela, dice Umberto Eco, “we give a sense to the immensity of things [...] we escape the anxiety that attacks us when we try to say something true about the world”. Eco, *Six Walks in the Fictional Woods*, 87.

⁴⁷ Saucedo Lastra, *México en la obra de Roberto Bolaño*, 99.

⁴⁸ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 44.

⁴⁹ Saucedo Lastra, *México en la obra de Roberto Bolaño*, 98.

poetas visceralistas?, ¿dónde está esa mujer de apellido Tinajero?, ¿quién responde el teléfono en casa de los Font con voz de mujer?, ¿existe, como en uno de los poemas de García Madero, una “sociedad secreta que vivía bajo las cloacas de Chapultepec”?, ¿quiénes son esas sombras que se ríen y huelen a mariguana en el baño de la Encrucijada Veracruzana? He aquí un contraste, reconocible y abrazado por ciertos lectores del siglo XXI, entre la capital como un espacio lúdico, una aventura inofensiva, y el *otro* país, simbolizado poderosamente por la condición fronteriza de Santa Teresa, donde la norma es el crimen, el horror.

Una ruleta

Ahora debemos mirar más de cerca “Mexicanos perdidos en México” para tratar de explicar cómo estas ciento veinte páginas dotan de sentido a la ciudad. Convengamos, antes de seguir, en que las novelas son capaces de crear un significado del espacio más allá de la pura descripción, que construyen un *sentido* entre el lector y la obra y, también, entre el mundo y el texto. Como dijera con elegancia Mijail Bajtín hace casi noventa años:

La obra y el mundo representado en ella se incorporan al mundo real y lo enriquecen; y el mundo real se incorpora a la obra y al mundo representado en ella, tanto durante el proceso de elaboración de la misma, como en el posterior proceso de su vida, en la reelaboración constante de la obra a través de la percepción creativa de los oyentes-lectores.⁵⁰

Hasta ahí, sin problemas. Lo interesante está en explicar el *cómo*: qué recursos formales reducen la brecha entre referente y representación. En la relación entre ciudad y novela, ¿de qué manera la condición urbana *informa* los materiales y las decisiones narrativas de la ficción? Si el texto es agente activo, ¿cómo *lee* una novela a la ciudad?

Para contestar hay que remontarse a mediados del siglo XIX, sugiere Franco Moretti, porque fue entonces que ciudad y literatura modernas se encontraron (y desde entonces no se

⁵⁰ Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, 404.

sueltan).⁵¹ Las novelas parisinas de Balzac, Maupassant o Zola alumbraron la condición distintiva de la ciudad como el lugar donde la estructura espacial (la densidad, la concentración) intensificaba la movilidad (principalmente social), poniendo el espacio al servicio del tiempo.⁵² Del mismo modo, sugiere Moretti, la novela urbana “seeks to resolve the spatial in terms of the sequential”.⁵³ La ciudad “aparece” entre páginas no como colección de descripciones estáticas, sino como una red cambiante de relaciones sociales, una deslumbrante rueda de la fortuna.

Este es el sentido que la novela le otorga a la ciudad moderna: no una suma de lugares, sino una colección de tiempos.⁵⁴ Desde un cuarto de azotea de la calle Anáhuac, García Madero se asoma por la ventana y ve “las azoteas vecinas en donde, según dice Ulises Lima que dice Monsiváis, se celebran todavía sacrificios humanos”.⁵⁵ Los cruces de tiempo, superpuestos, son también una manera en que *Los detectives salvajes* disuelve su temporalidad específica, su relación mimética con 1975, y se abre más bien a una verdad “mayor”: la ciudad fundada en el siglo XIV (la de los “sacrificios humanos”) siempre será contemporánea. La frontera temporal interna, tropo común en las representaciones de Barcelona, Roma o el D.F., desestabiliza.

“Like all big cities”, escribe Robert Musil sobre la Viena de principios de siglo XX, “it was made up of irregularity, change, forward spurts, failures to keep step, collisions of objects and interests”.⁵⁶ Movimiento, ritmo, aceleración y retrasos: la ciudad es esencialmente una experiencia temporal, como lo es también la narración, preocupada sobre todo por el antes y el después, por el “y entonces”. La novela moderna hace “legible” la ciudad a través de la gestión

⁵¹ “[...] every form of social existence experiences a moment in which its potentialities and its meaning emerge in an exemplary and, as it were, definitive form. Why not accept the idea that—as far as the experience of the city goes—this moment has escaped us for the very good reason that it took place more than a hundred years ago?”. Moretti, *Signs Taken for Wonders*, 129.

⁵² Moretti, *Signs Taken for Wonders*, 111-112.

⁵³ Moretti, *Signs Taken for Wonders*, 112.

⁵⁴ Moretti, *Signs Taken for Wonders*, 112.

⁵⁵ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 29.

⁵⁶ Robert Musil, *The Man Without Qualities*, trad. Sophie Wilkins & Burton Pike (Nueva York: Vintage, 1996), 4.

de ese elemento central en común: el tiempo. Si la concentración espacial provoca las colisiones de las que habla Musil, los cambios drásticos en la fortuna de sus habitantes, entonces resulta que el cambio incesante *es* el sentido principal de la ciudad moderna.

La ciudad, dijo Lewis Mumford frente a un grupo de urbanistas en 1937, no es sino un teatro para la actividad social, pura cooperación y enfrentamiento: “in its various and many-sided life, in its very opportunities for social disharmony and conflict, the city creates drama”.⁵⁷ Sin este drama social, decía Mumford, sin esta intensificación de los afanes, “there is not a single function performed in the city that could not be performed —and has not in fact been performed— in the open country”.⁵⁸ Esta ruleta rusa, las combinaciones inagotables de personajes e intereses, convierten la vida cotidiana en la ciudad, impredecible y vertiginosa, en material narrativo de interés.⁵⁹

Este es el modelo que sigue la primera parte de *Los detectives salvajes*: ciento veinte páginas de un diario en el cual nada es fijo (filiaciones, moralidades, roles, caracteres, destinos); donde incluso los mexicanos, como reza el título, están perdidos. “[The] underlying rule of the big laissez-faire city”, escribe Moretti, “has the peculiarity of furthering *an incessant shift in classification*: especially in [...] heterogeneous forms of power [...] each in turn divided between conflicting groups”.⁶⁰ Esto es lo que atestigua García Madero: que nadie tiene su lugar asegurado, que la autoridad del profesor puede ser puesta en duda por dos poetas, lo mismo la autoridad paternal de sus tíos, a los que deja tirados. Ni siquiera los poetas, ni siquiera los muertos, pueden descansar tranquilos sin que los clasifiquen, famosamente, como maricones o maricas. Hay una guerra abierta de filiaciones y lealtades todo el tiempo, un riesgo continuo de

⁵⁷ Mumford, “What is a City?”, 93.

⁵⁸ Mumford, “What is a City?”, 93.

⁵⁹ Moretti, *Atlas of the European Novel: 1800-1900*, 68; Moretti, *Signs Taken for Wonders*, 115.

⁶⁰ Moretti, *Signs Taken for Wonders*, 115.

escisión, un miedo constante (tan ciudadano) de quedar en medio de algo y por ende perderlo todo. Contrario a lo que podría imaginarse, la vida cotidiana bajo este régimen de la ruleta se vuelve emocionante. La experiencia del día a día en la ciudad se vuelve motivo novelístico. “[E]veryday life”, escribe Moretti, “can—and, in a sense, must—transform itself into adventure”.⁶¹

El ascenso trepidante del joven García Madero entre las filas del real visceralismo, así como su posterior e igualmente dramático olvido, sólo podrían tener lugar en la ciudad. Del camaleónico García Madero, por cierto, podría decirse lo que Moretti dice del balzaciano Lucien de Rubempré: “His beauty is his polyvalence, his transformability, his intrinsic predisposition to shift from one role to another, from one attachment to another (and even from one surname to another)”.⁶² “Yo me llamo Juan”, le advierte García Madero al padre de María Font, otra joven poeta y uno de sus intereses amorosos. El hombre, Quim Font, una especie de padre putativo para el narrador y mecenas del grupo visceralista, le contesta: “No, mejor a ti te sigo diciendo García Madero. Todos te llaman así”.⁶³ García Madero entonces: un tipo que inicia su vida (textual) un Día de Muertos, un eficaz vehículo narrativo porque todo él es cambio.⁶⁴ La ciudad es un sistema de muchas variables; lo mismo la novela, tantas partes movedizas. En ambas hay por tanto una concatenación impredecible de altas y bajas. La catástrofe nunca es definitiva, tajante. Siempre se puede volver a empezar, como muestra el ejemplo de García Madero, un tipo que en sesenta días pierde a sus amigos y los encuentra, pierde a una novia y recupera a otra, deja de escribir y escribe como loco, se enferma y casi muere y nunca se siente más vivo. La ciudad de la primera parte de la novela de Bolaño es lo opuesto de la consecuencia, un lugar

⁶¹ Moretti, *Signs Taken for Wonders*, 116.

⁶² Moretti, *Signs Taken for Wonders*, 113.

⁶³ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 52.

⁶⁴ “Me gustaría acostarme con María. Me gustaría acostarme con Catalina O’Hara. Me gustaría acostarme con Laura Jáuregui. A veces me gustaría irme a la cama con Angélica”, escribe García Madero. Bolaño, *Los detectives salvajes*, 87.

donde nada está perdido.

David Kurnick ha notado también los paralelismos entre “Mexicanos perdidos en México” y el modelo decimonónico de la novela urbana:⁶⁵ “[Is] this the Balzacian tale of a young man from the provinces discovering the mysteries of the big city [?]”, se pregunta el crítico.⁶⁶ Si bien García Madero pareciera originario del Distrito Federal,⁶⁷ Kurnick sugiere que actúa como un extranjero en su propia ciudad —como un viajero—, y que practica cierta “ethnographic self-abstraction”.⁶⁸ La fascinación de García Madero por el nuevo mundo que habita se hace visible en su interés decididamente taxonómico⁶⁹ (quién forma parte del real visceralismo y desde cuándo; a qué autores hay que leer y por qué) y, sobre todo, en su obsesión onomástica, no solamente en lo que se refiere a los dichosos nombres de calles y avenidas, sino también de personajes, bares y cafeterías.⁷⁰ En García Madero todo nombre tiene algo de coordenada mágica, de *shibboleth*.

Un extranjero en su propia ciudad, cuya historia comienza con el cruce decidido de una frontera. En el arranque de *Los detectives salvajes*, luego de que Belano y Lima interrumpan el taller de poesía al que asiste García Madero, el joven estudiante de derecho reporta haber aceptado “formar parte del realismo visceral”.⁷¹ Tras unirse al movimiento —nunca mejor dicho— el héroe acomete el tránsito entre dos mundos, colocado ante un umbral

⁶⁵ Un personaje de la novela reconoce la deuda y llama a Arturo Belano “aquel remedo de Julien Sorel”. Bolaño, *Los detectives salvajes*, 437.

⁶⁶ Kurnick, *The Savage Detectives Reread*, 79.

⁶⁷ Pero, ¿lo es? Él asegura ser huérfano —¿acaso no lo son todos, en cierto grado, en la ciudad?— pero la muerte o desaparición de sus padres, así como las circunstancias concretas de su nacimiento, son difusas.

⁶⁸ Kurnick, *The Savage Detectives Reread*, 82.

⁶⁹ Es curioso, ya que estamos en compañía de Balzac, notar la liga que existía en su época entre novelas urbanas y guías turísticas. Como escribe Robert Alter, los narradores de Balzac se esfuerzan por presentarse como “as authoritative guide[s] to Paris”. Mientras las famosas guías Baedeker y compañía proliferaban en su siglo, Balzac “appears to have appropriated the instructional purposes of the guidebook for the world of his novels, reinforcing them with the terms of reference of taxonomical science (most famously, zoology)”. Ver: Alter, *Imagined Cities*, 8.

⁷⁰ “María Font, Catalina O’Hara, esos nombres evocan algo en mí, aunque todavía no sé qué”, escribe García Madero. Ver: Bolaño, *Los detectives salvajes*, 18.

⁷¹ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 13.

espaciotemporal: “Cuando el taller terminó (más tarde de lo usual) me fui con ellos [Lima y Belano] hasta la parada de camiones. Era demasiado tarde. Ya no pasaba ninguno, así que decidimos tomar juntos un pesero hasta Reforma y de allí nos fuimos caminando hasta un bar de la calle Bucareli en donde estuvimos hasta muy tarde hablando de poesía”.⁷²

Este fragmento es central para el desarrollo de la novela, para entender el sentido de la ciudad que propone a partir de la forma. No bien inicia “Mexicanos perdidos en México”, la ciudad se dibuja a partir de una trayectoria: del sur —el campus universitario— al centro, movimiento análogo al que ocurrirá algunas páginas adelante —de la casa familiar en Lindavista, en el norte, hacia las zonas céntricas de la Condesa y Bucareli—. Las rutas encogen la ciudad. “Cities can be very random environments”, propone Moretti, “[...] novels protect their readers from randomness by reducing it”.⁷³ La primera parte de *Los detectives salvajes* crea una Ciudad de México comprimida, fantástica, donde se intensifican los posibles encuentros y colisiones. El tamaño de una ciudad, decía Mumford, tiene que expresarse en función de las relaciones sociales a las que sirve.⁷⁴ En “Mexicanos perdidos en México”, el espacio es lábil: se contrae, expande o se transforma dependiendo de la vida social de García Madero, y no al revés. De pronto cualquiera, en cualquier momento, puede aparecer en el bar de la calle Bucareli de la primera noche, o en el café Quito que García Madero encontrará más tarde, como Don Quijote se topó de manera decisiva con aquella venta por donde pasaba todo mundo.

La reducción de la ciudad suele adoptar la forma de un sistema binario, señala Moretti, dos campos bien definidos que simplifican el complejo sistema urbano y lo convierten en un patrón de oposiciones simples.⁷⁵ En *Los detectives salvajes* existen dos polos reconocibles: norte y sur,

⁷² Bolaño, *Los detectives salvajes*, 16-17.

⁷³ Moretti, *Atlas of the European Novel: 1800-1900*, 105.

⁷⁴ Mumford, “What is a City?”, 94.

⁷⁵ Moretti, *Atlas of the European Novel: 1800-1900*, 107.

por un lado; “el centro” por el otro (el café Quito, la Encrucijada Veracruzana, esas calles de la colonia Condesa que llevan los nombres de los estados de la república, como para enfatizar su centralidad). Allá la lejana colonia Lindavista, donde García Madero cree que él y sus “amigos de infancia” son ya “como de dos planetas distintos”; acá el bar donde una camarera le dice en cambio “ahora pareces de la familia”. Allá la facultad a la que no quería pertenecer; acá el círculo de poetas al que García Madero se refiere de inmediato como “mis amigos”. Un binarismo sencillo, casi esquemático, pero “an over-complicated environment [como lo es el Distrito Federal] requires a symbolic form capable of mastering it”.⁷⁶

Bolaño reduce la ciudad al reducir, estilísticamente, los viajes que la cruzan. Lo complejo, lo estructuralmente dificultoso del transporte público o de las caminatas que se extienden durante horas y kilómetros se omite en aras de llegar al bar. Hay prisa. Un día entero de travesía se condensa en dos oraciones. “Hoy he seguido a Lima y a Belano durante todo el día”, escribe García Madero. “Hemos caminado, hemos tomado el metro, camiones, un pesero, hemos vuelto a caminar y durante todo el rato no hemos dejado de hablar.”⁷⁷ Lo central es lo social, lo que permanece inalterado frente a la cadena de traslados. La lista nos ubica en un espacio inmenso (nadie necesita más de un camión en un pueblo), y nos ofrece, en simultáneo, una solución formal a ese problema narrativo.

Crucé *toda* la ciudad, dice el narrador, caminé *toda* Insurgentes. No hay más, la escritura convierte a la ciudad en un pañuelo. La reducción espacial se manifiesta en el estilo. “Así que me puse a caminar sin rumbo, disfrutando del sol de la mañana y *casi sin darme cuenta* llegué a la calle Mesones” (énfasis propio).⁷⁸ O bien: “*Atravesé* el jardín Morelos, vacío y fantasmal [...],

⁷⁶ Moretti, *Atlas of the European Novel: 1800-1900*, 107.

⁷⁷ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 32.

⁷⁸ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 116.

atravesé Niños Héroes, atravesé la plaza Pacheco” (énfasis propio).⁷⁹ García Madero ignora el paso de las horas (y la sucesión de casas, calles y edificios) y se mueve sin contratiempos, sin barreras, sin nada que llame su atención; es decir, sin nada que detenga el ritmo de la prosa. Es como si lo inconmensurable de la ciudad hiciera imposible, de otro modo, contar cualquier historia.⁸⁰ “La Ciudad de México tiene catorce millones de habitantes. No volveré a ver a los real visceralistas”, escribe el narrador cuando sólo han pasado cinco días desde su primer encuentro con los poetas en la facultad.⁸¹ La novela los necesita cerca.

El tiempo, pensé, se había ido volando

Volvamos entonces a esa escena capital, un instante altamente simbólico: el primer paseo o itinerario de *Los detectives salvajes* por la ciudad. Cuenta García Madero: “Cuando el taller terminó (*más tarde* de lo usual) me fui con ellos [...] Era *demasiado tarde* [...] decidimos tomar juntos un pesero hasta Reforma [...] nos fuimos caminando hasta un bar de la calle Bucareli [...] estuvimos *hasta muy tarde* hablando de poesía” (énfasis propio).⁸² La insistencia es índice de la fascinación ante lo novedoso. El recurso se repetirá en la novela con los nombres de las calles o con los reportes de García Madero sobre la cantidad de eyaculaciones durante el sexo, recién descubierto. Para este narrador, el sentido del tiempo se ha trastocado definitivamente. Tanto así, que es a partir de esa primera noche que decide llevar un diario, el gesto de alguien que considera que todos los días son importantes. Para García Madero el tiempo ya no pasa, vuela, y esa aceleración es el primer recurso retórico a partir del cual se ordenan los acontecimientos.

La ciudad, decíamos, es el cambio continuo, impredecible, las vueltas que da la vida. Esto

⁷⁹ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 132.

⁸⁰ Piénsese en el contraejemplo de *Mantra* (Fresán, 2001), novela contemporánea de *Los detectives salvajes* donde la desmesura de la ciudad, su condición de megalópolis, atrofia una y otra vez toda posibilidad narrativa.

⁸¹ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 21.

⁸² Bolaño, *Los detectives salvajes*, 16-17.

es lo que la novela urbana moderna propone como el sentido de la ciudad; también, por tanto, lo que propone ese epígono bolañiano llamado “Mexicanos perdidos en México”. La forma en que este sentido se presenta es la trama concentrada en la acción de la vida cotidiana, “[which] conceives of the flow of time and of the organization of life as the most gripping story possible”.⁸³ Si las exigencias temporales definen el carácter general de la ciudad moderna, la forma en que una novela ordene el tiempo revelará la clave del sentido específico propuesto.⁸⁴

En el caso de *Los detectives salvajes*, los poetas arrastran a García Madero fuera del aula y el tiempo se desboca. Menos de dos meses después de empezar clases, y un día después de conocer a Belano y Lima, García Madero abandona la carrera de Derecho. Desde la primera hasta la última página de “Mexicanos perdidos en México” pasarán también dos meses que sin embargo se sentirán, para el narrador, como toda una vida (“Ya podría hacer un libro”, escribe hacia el final de la primera parte de la novela. “Mi obra completa”).⁸⁵ Dos días después de conocer a los poetas, de ingresar a las filas del real visceralismo sin ceremonia de por medio — algo para lo que, presumiblemente, *no hay tiempo*—, García Madero recibe una nueva invitación: una camarera de la Encrucijada Veracruzana le acaricia el pelo y apenas una semana después le practica sexo oral. Antes de acompañarla a la bodega donde ocurre el acto, García Madero cae en cuenta de algo. “Miré la hora, eran casi las doce, el tiempo, pensé, se había ido volando”.⁸⁶ Y lo mismo cuando sale del cuartucho: “Caminé unos pasos a la deriva, aún aturdido por la *celeridad* de los hechos que acababan de ocurrir” (énfasis propio).⁸⁷

⁸³ Moretti, *Signs Taken for Wonders*, 125.

⁸⁴ Moretti, *Signs Taken for Wonders*, 125-126.

⁸⁵ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 120.

⁸⁶ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 25. La fórmula del tiempo que vuela reaparece cuando García Madero visita la casa de otro poetas visceralista que recién ha conocido. Si bien esto supone aceleración en términos narrativos (una tarde resumida en una oración), también supone, para García Madero, la experiencia del presente como pura plenitud, una pausa.

⁸⁷ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 27.

En breve García Madero dejará la casa familiar, tendrá tres parejas sexuales distintas, vivirá con una mujer, “desgraciara” a otra, contraerá enemigos mortales y abandonará la ciudad a bordo de un automóvil que parece, más bien, un cohete: “nuestro coche daba un salto [...] y *en menos de dos segundos* ya estábamos en la avenida Oaxaca” (énfasis propio).⁸⁸ En este D.F. no hay tiempo que perder.⁸⁹ La vida en la ciudad, había escrito a principios de siglo Georg Simmel, “se hace más fácil, ya que se le ofrecen desde todas las perspectivas estímulos, intereses, formas de emplear el tiempo y la mente, y la llevan como en una corriente en la cual uno apenas necesita moverse para nadar”.⁹⁰ La imagen es poderosa: una ciudad líquida, un río infatigable. “Me muevo como arrastrado por las olas”, reconoce el simmeliano García Madero.⁹¹ Ni la vida ni el tiempo en la ciudad son enteramente propios, se escurren entre las manos.

Si, como sostenía Mumford, el espacio en la ciudad debe ser entendido a partir de su función social, algo parecido podría decirse del tiempo, que no es sino “un mecanismo de regulación [de la convivencia] de carácter coactivo”, en palabras de Norbert Elias.⁹² Si el tiempo parece escapársele a García Madero —“últimamente”, escribe en apenas la segunda entrada del diario, una clara llamada de atención lectora, “he notado que el tiempo se pliega o se estira a su arbitrio”— es porque aún no encuentra su lugar en el grupo.⁹³ “[S]alimos todos a cenar a un café chino”, escribe, “y estuvimos hasta las tres de la mañana caminando y hablando de literatura”.⁹⁴

⁸⁸ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 136.

⁸⁹ En la tercera parte de la novela (el diario retomado de García Madero), una oración condensa la diferencia entre la Ciudad de México, que recién se ha abandonado, y el norte del país homónimo por el que ahora viajan los poetas. En medio de una discusión a bordo del auto sobre si parar o no a comprar cepillos de dientes (actividad, digamos, menos vital, menos visceralista, a lo que uno estaba acostumbrado con los poetas en la capital), García Madero escribe: “Yo opiné que no teníamos tiempo que perder, aunque en realidad el tiempo era lo único que nos sobraba”. Un fulcro nítido: de un lado el Distrito Federal, recién abandonado, donde es pecado perder el tiempo; del otro, la vida fuera de la ciudad, en los caminos y pueblos de Sonora. Ver: Bolaño, *Los detectives salvajes*, 566.

⁹⁰ Simmel, *Las grandes ciudades y la vida intelectual*, 76.

⁹¹ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 90.

⁹² Elias, *Sobre el tiempo*, 47.

⁹³ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 15.

⁹⁴ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 29-30.

¿Quién elige dónde cenar, hasta cuándo? Las olas, la corriente que arrastra, el espacio que aparece como una experiencia del tiempo.

“Todos” van a cenar al café chino y “todos”, también, se quedan hasta la madrugada; no se ajustan los relojes —a los que García Madero mira ahora con cierta desconfianza— sino la lectura que debe dársele a la hora, el comportamiento que de esa lectura se deriva. El tiempo, apunta Elias, ejerce en todo individuo una fuerza que acota su comportamiento para adecuarlo “con el ‘tiempo’ que ha establecido el grupo al que pertenece”.⁹⁵ La primera parte de *Los detectives salvajes* es la crónica de ese ajuste. Para Elias el tiempo es también un “medio de orientación”, un instrumento, digamos, cartográfico.⁹⁶ Acompañado de ese par de “sacerdotes” de los que hablaba Saucedo Lastra, García Madero hunde la cabeza en el río brioso, en la corriente, y al salir por aire —el diario no es sino una tabla de salvación, un respiro— busca su lugar con una brújula que todavía no domina.

El tiempo pasa en todos lados, pero en algunos pasa más rápido que en otros. Hacia el final de “Mexicanos perdidos en México” García Madero recuerda “las primeras veces que estuv[o] en casa de las [hermanas] Font”, poetas jóvenes, asociadas también al visceralismo. “De eso hacía poco y sin embargo me pareció que habían pasado varios años”.⁹⁷ Una vida en apenas unos meses; la ciudad como una experiencia acelerada de transformación. En el D.F. los taxis se mueven “a velocidad de vértigo”, escribe García Madero;⁹⁸ también sus habitantes: “Afuera la gente camina aprisa, encogida, no como si aguardaran una tormenta sino como si la tormenta ya estuviera aquí”.⁹⁹ Los chilangos no esperan ni siquiera a las desgracias. Si desde Balzac y

⁹⁵ Elias, *Sobre el tiempo*, 127.

⁹⁶ Elias, *Sobre el tiempo*, 23.

⁹⁷ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 124.

⁹⁸ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 122.

⁹⁹ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 101.

compañía el *ethos* urbano es el cambio, la Ciudad de México es *más ciudad que cualquier otra*, dada la insistencia en la aceleración, antítesis de lo estático. Bastan un par de días enfermo en cama para que García Madero concluya: “La vida parece haberse detenido”.¹⁰⁰

La prosa se mueve y se acelera o se detiene junto con el narrador. El diario de García Madero es un cuaderno de ejercicios, un campo de prueba y error para metáforas, opiniones, maneras de contar las cosas. Si, como sostiene Robert Alter, la literatura puede ser un “sismógrafo de la vida urbana”, el diario de “Mexicanos perdidos en México” es la bitácora de cómo se mueve la tierra.¹⁰¹ Y hay un momento en el que la aguja brinca como en ningún otro, un pasaje en el que la aceleración es la forma misma de lo narrado, el ritmo que le impone a la escritura, la manera en que se cifra la experiencia de Juan García Madero en esa ciudad llamada México. La cita a continuación es larga, pero absolutamente representativa, necesaria. García Madero viaja con el poeta Pancho Rodríguez en un taxi rumbo a la casa de la familia Font, el penúltimo día de 1975. En un punto:

Pancho y el taxista se pusieron a discutir de religión y de política y yo aproveché para contemplar el paisaje que se sucedía monótono en la ventanilla: las fachadas de la Juárez y de la Roma Norte, y también me puse a pensar en María y en lo que me separaba de ella [...] y me puse a pensar en Rosario y en nuestro cuarto de vecindad y en las noches maravillosas que había vivido allí [...] Y también me puse a pensar en mis tíos e incluso me pareció verlos, alejándose por una de aquellas calles por las que pasábamos, tomados del brazo, sin volverse para mirar el taxi que se perdía zigzagueando peligrosamente por otras calles[...] Y entonces me di cuenta que algo había fallado en los últimos días, algo había fallado en mi relación con los nuevos poetas de México o con las nuevas mujeres de mi vida, pero por más vueltas que le di no hallé el fallo, el abismo que si miraba por encima de mi hombro se abría detrás de mí, un abismo que por otra parte no me atemorizaba, un abismo carente de monstruos aunque no de oscuridad, de silencio y de vacío, tres extremos que me hacían daño, un daño menor, es cierto, ¡un cosquilleo en la boca del estómago!, pero que por momentos se parecía al miedo. Y entonces, mientras iba con la cara pegada a la ventanilla, entramos en la calle Colima y Pancho y el taxista se callaron, o tal vez sólo Pancho se calló, como si

¹⁰⁰ En cierto modo “lejos” de la ciudad también, aparecen por primera vez los tíos de García Madero, borrados de la experiencia de la ciudad. Ver: Bolaño, *Los detectives salvajes*, 116.

¹⁰¹ Alter, *Imagined Cities*, xi.

diera por bien perdida su discusión con el taxista, y mi silencio y el silencio de Pancho me sobrecogieron el corazón.¹⁰²

Mientras cruza la ciudad, en ese taxi “a velocidad de vértigo”, a García Madero se le viene encima la experiencia reciente como una acumulación, una ristra interminable de conjunciones (y, y, y, y también, y entonces) y anáforas (algo había fallado, algo había fallado, un abismo, un abismo). Las fachadas son monótonas (los cristales y el concreto nunca han sido *la ciudad* para García Madero), pero las relaciones son variopintas y cambiantes, la vida en el D.F. zigzaguea como el taxi y las oraciones, que avanzan sin detenerse, en un coche a toda prisa, y por supuesto el coche *es* la escritura, capaz también de moverse con soltura por la ciudad, de pasar de una cosa a otra, de no detenerse con un estorbo punto, con el tedioso espacio en blanco entre los párrafos. García Madero le da vueltas a las cosas y nosotros *vemos cómo le da vueltas*; el pensamiento casi corre al mismo ritmo que la escritura y el narrador, reveladoramente, *mira por encima del hombro*, un gesto que sólo les pertenece a quienes van por delante, más rápido que el resto. Si el silencio al final del trayecto en ese taxi conmueve al narrador es porque el recorrido por la ciudad de pronto se termina. Las cosas pasan y no vuelven.

El abismo que se abre tras de él no es otra cosa sino el tiempo, oscuro, silente y vacío, idéntico al “foso” que separa a García Madero de sus amigos de la infancia; idéntica a la sombra en medio de la calle que García Madero observa cuando, al día siguiente, la última entrada en el diario de 1975, sube a ese automóvil negro con una mujer llamada Lupe y con Ulises Lima y Arturo Belano y voltea la cabeza para mirar por la ventana trasera del auto, ese auto-cohete que en un pestaño se pierde en dirección al norte de la ciudad. Este es el otro gran momento de aceleración formal en el diario, un solo párrafo largo, la huida con la que cierra “Mexicanos perdidos en México”:

¹⁰² Bolaño, *Los detectives salvajes*, 123-124.

Escuché voces, me llamaban, a mi lado pasó el coche de Quim, vi la silueta de Alberto que bajaba del Camaro y *de un salto* estaba junto al coche [...] ¿Por qué no *acelera*?, pensé [...] Vi a María que avanzaba por el jardín [...] Vi las caras de los matones [...] Vi el rostro de Ulises [...] Vi la cara de Belano [...] Vi a Lupe [...] y *de un salto* me vi junto a Alberto. Luego vi que Alberto se tambaleaba [...] vi el Impala que por fin se movía. Vi salir a los dos matones del Camaro y los vi dirigirse hacia mí. Vi que Lupe me miraba desde el interior del coche y que abría la puerta. Supe que siempre había querido marcharme. Entré y antes de que pudiera cerrar Ulises *aceleró de golpe*. Oí un disparo [...] Me volví y a través de la ventana trasera vi una sombra en medio de la calle. En esa sombra, enmarcada por la ventana estrictamente rectangular del Impala, se concentraba toda la tristeza del mundo. Son fuegos artificiales, oí que decía Belano mientras nuestro coche *daba un salto* y dejaba atrás la casa de las hermanas Font, el Camaro de los matones, la calle Colima y *en menos de dos segundos* ya estábamos en la avenida Oaxaca y nos perdíamos en dirección al norte del DF (énfasis propio).¹⁰³

“Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi América”, escribe Borges del Aleph, una pequeña esfera análoga a esa ventana trasera del Impala donde, de acuerdo con García Madero, se concentra “toda la tristeza del mundo”. El homenaje es claro, tanto como el deseo de la escritura (de nuevo el recurso de la anáfora) de transmitir lo múltiple, lo superpuesto, lo simultáneo, casi inmediato. Un mundo filtrado a través de la perspectiva. Las cosas suceden *de un salto*, o *de golpe*, y García Madero no actúa, sino que *se ve actuar* (“de un salto me vi junto a Alberto”), un velero al que una vez más, y de manera fatídica, arrastra la corriente acelerada. “Supe que siempre había querido marcharme”: la comprensión (trascendental) es instantánea, inmediata. No hay tiempo para la contemplación, para la duda. Una vez que se abre la puerta de la casa Font, una vez cruzada esa otra frontera, la escritura no se detiene. García Madero se sube al coche; al volante va Ulises Lima, que acelera *de golpe* antes de que el narrador pueda cerrar la puerta. El Impala, ese coche-antílope ágil, saltarín, es la manifestación de un símbolo: el más reciente en una serie de vehículos a los cuales García Madero decide subirse con los visceralistas. “Por supuesto, he aceptado”, dice el narrador en la segunda línea del diario, cuando

¹⁰³ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 136-137.

le abren la puerta de una carroza a la que se monta sin miramientos. Ese vehículo —que, de nuevo, *es la novela misma*— arranca también antes de que el narrador pueda acomodarse.

El abismo, la sombra, el foso. El narrador atraviesa la ciudad a toda máquina y la ciudad lo cambia. Esta es la versión de la Ciudad de México que sobrevive en todas esas rutas e itinerarios salvajes; esta es la promesa. Si aceptamos la hipótesis de David Kurnick según la cual García Madero encarna la figura del lector (ese “etnógrafo abstraído”), entonces podríamos decir que su experiencia de transformación acelerada es lo que la Ciudad de México les ofrece también a esos lectores modelos que buscan seguir sus pasos. Una ciudad sin tiempo que perder que te sacude por completo. El ritmo, el manejo del tiempo a través del estilo, es lo que la novela propone como generador del sentido urbano: lo siempre nuevo, una aventura.

Las armas y las letras: un paréntesis breve

Son pocos pero existen: los momentos en que García Madero no tiene prisa; los días, sobre todo después de su convalecencia de una enfermedad innombrada, extraña —que no es sino una manera en la que el cuerpo le pide descanso de tanta “intensificación de la vida nerviosa”, que diría Simmel—, en los que el narrador se dedica a pasear sin rumbo, al ocio puro en la ciudad. “Ya que no tengo nada qué hacer”, escribe García Madero, “he decidido buscar a Belano y a Ulises Lima por las librerías del DF”.¹⁰⁴ Esto, recordemos, es exactamente lo que se proponen muchas de las rutas y paseos Bolaño, quizá porque ser la parte más asequible del itinerario. En todo caso, apunta sin duda a uno de los intereses que los lectores modelo ya tienen: el del paseo por las librerías.

Cuatro entradas del diario, del 8 al 11 de diciembre, se dedican a enlistar librerías, libreros y títulos recomendados. Da la impresión de un recorrido organizado y crea una versión de ciudad

¹⁰⁴ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 102.

donde abundan las librerías porque abundan los lectores; una ciudad literaria, del mismo modo que hay, según la guías de viaje, ciudades cafetaleras o cerveceras. Para el tipo de personas que buscan qué leer antes de hacer la maleta, ¿qué mejor ciudad para visitar que una llena de librerías? Y no sólo eso, sino una donde los lectores son los protagonistas de la aventura, la metrópolis donde se supera por fin, a través de la alegoría, el centenario debate entre las armas y las letras: los poetas, en la Ciudad de México, *son* los guerreros.¹⁰⁵

Y es que al final de “Mexicanos perdidos en México”, cuando se esfuma la calma de esos días entre libreros y se manifiesta, en cambio, la persecución (un padrote rabioso acecha a la familia Font, que resguarda y brinda asilo a la prostituta Lupe), García Madero se ve involucrado en la “defensa del castillo”, como la nombra ese rey declinante llamado Quim Font.¹⁰⁶ ¿Quién es este padrote y qué hace en este mundo de poetas francófilos? Ya lo veremos. Por ahora digamos que la novela, tan interesada por moverse, tiene que evadirlo y avanzar. La amenaza latente exige entonces del diletante García Madero un momento de definición, de valentía.

Todo personaje quijotesco ambiciona una escena parecida: la oportunidad de demostrar que se puede leer y actuar, sostener el libro con una mano y levantar el puño con la otra.¹⁰⁷

Cuando se organiza por fin la huida (García Madero abrirá la puerta; Belano, Lupe y Lima

¹⁰⁵ Podría decirse, también, que “Mexicanos perdidos en México” es una alegoría extendida del destino de tantos jóvenes clasemedios, letrados, que abandonaron la universidad en los años setenta y dejaron atrás también el D.F. para unirse a un grupo que buscaba una organización distinta de la vida. García Madero es ese abogado en potencia que renuncia a ese destino y se entrega a una causa que tiene todos los visos de una guerrilla: células pequeñas, de miembros cambiantes, de reuniones más o menos clandestinas, financiado por hombres que dicen “dejarse el pellejo” por los visceralistas, o que le “darán en la madre” al mundo que conocen, una retórica más bien desproporcionada si se trata de versos libres, pero congruente con la lucha armada. Entre los visceralistas hay purgas, venta de narcóticos para financiar un proyecto, una sensación de compromiso con un par de ideales, una renuncia, en mayor o menor grado, a la comodidad y una extrañísima forma de solidaridad con la clase obrera —las dos camareras del bar, la prostituta—.

¹⁰⁶ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 128.

¹⁰⁷ En la segunda parte Arturo Belano sostendrá un duelo de espadas con un crítico literario y se unirá a un contingente guerrillero en Liberia, destino parecido al de Ulises Lima en Nicaragua. Sin contar, por supuesto, el duelo de cuchillo y pistola en el desierto, al final del libro, donde de algún modo tiene que morir la poesía para que los poetas sigan.

escaparán en el auto), el narrador toma una decisión casi instintiva: “me fui corriendo hasta la casita de las Font, cogí mis libros y volví”.¹⁰⁸ No hay oposición entre leer y sobrevivir: *son la misma cosa*. Para resaltar su condición modélica, Bolaño coloca al lector García Madero cara a cara con el peligro, vulgar y violento, y lo hace triunfar: “Vi mi puño derecho (el único libre pues en la otra mano llevaba mis libros) que se proyectaba otra vez sobre el cuerpo del padrote y en esta ocasión lo vi caer”, escribe García Madero.¹⁰⁹ En una mano los libros, en otra el puño apretado. Cervantes estaría orgulloso.

La corriente alterna de la tragedia

Ese padrote que acecha a los poetas se llama Alberto. Su destino se cruza con el de García Madero por culpa de un fenómeno triangular que, de acuerdo con Moretti, es la estructura subyacente de la ciudad como mercado, la ciudad moderna: “A sells to B in order to buy from C, and C sells to A in order to...”.¹¹⁰ En este caso Alberto es el proxeneta de Lupe, amiga de María Font, interés amoroso de García Madero. Este tercer polo rompe la configuración narrativa binaria —esa oposición casa-ciudad que identificamos antes— y cambia el curso de la historia.¹¹¹ De a poco, la tercera punta empuja la trama hacia un lugar desconocido, impredecible. La ciudad: concentración del espacio, intensificación de la movilidad social. En la primera parte de la novela, la ciudad-miniatura *hace posible* el encuentro entre el virginal estudiante de derecho y el lenón violento.

Las peripecias aceleradas de la vida cotidiana son condición necesaria para la trama de la novela, pero no son suficientes. Para empujar la historia hacia adelante hace falta también otro recurso formal, una manera distinta de manejar el tiempo. En “Mexicanos perdidos en México”

¹⁰⁸ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 136.

¹⁰⁹ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 136.

¹¹⁰ Moretti, *Atlas of the European Novel: 1800-1900*, 109.

¹¹¹ Moretti, *Atlas of the European Novel: 1800-1900*, 108.

este recurso es el del acecho, la inminencia, el suspenso. La sensación de fatalismo o fatalidad que impone *la cuenta atrás*. El proxeneta Alberto encarna o personifica este acecho, y el efecto que produce en la lectura es el de enfatizar la volatilidad de la suerte urbana, esa abolición del destino que supone la ciudad. La incertidumbre se convierte en el motor.

A diferencia de la tragedia clásica, dice Moretti, donde todo conspira en una misma dirección casi inevitable, la novela urbana moderna abre la baraja y se rinde a los placeres del azar. Placeres que son, de acuerdo con Roland Barthes, sobre todo intelectuales. El suspenso, escribe Barthes, “le ofrece [al lector] la amenaza de una secuencia incumplida, de un paradigma abierto [...] es decir, de una confusión lógica”.¹¹² Esa ruptura de lo inteligible, la incapacidad de responder a las preguntas que el texto plantea es lo que atrapa al ingenio, y no a la emoción.¹¹³ En la vida de los personajes citadinos, cumbres y honduras se suceden de manera continua, impredecible; dentro del sistema urbano, el suspenso es la garantía de que nada es verdaderamente inalcanzable.¹¹⁴ El próximo giro de tuerca está a la vuelta de la esquina.

“Lo que sucedió a continuación fue atropellado pero dotado de algo que a riesgo de ser cursi me atrevería a llamar maravilloso”, escribe García Madero.¹¹⁵ Es el anuncio de *algo* — indefinible, abierto— y como no sabemos exactamente *qué*, tenemos que seguir leyendo. El recurso se repite una y otra vez a lo largo de las primeras páginas de la novela. Ulises Lima, le dice María Font a García Madero, “[es] una bomba de tiempo”, sin mayor explicación.¹¹⁶ María tiene una hermana, Angélica, que según nota García Madero “*cada minuto que pasa* está más ojerosa, más pálida, más delgada, más ausente” (énfasis propio).¹¹⁷ En una conversación con un

¹¹² Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, 39.

¹¹³ Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, 40.

¹¹⁴ Moretti, *Signs Taken for Wonders*, 118.

¹¹⁵ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 15.

¹¹⁶ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 42.

¹¹⁷ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 87.

par de visceralistas en el café Quito, veinte días después de iniciado el diario, el narrador apunta: “nuestra conversación ha sido más bien melancólica, como si estuviéramos en las vísperas de algo irreparable”.¹¹⁸ En medio de una fiesta de los visceralistas —que uno supone celebración alegre, despreocupada—, María Font le advierte a nuestro héroe: “el desastre es inminente”.¹¹⁹ ¿Cuál? No importa, o no se ha sugerido hasta entonces; lo importante es su inminencia.

La sensación es aterradora y emocionante en simultáneo, como la vida misma en la ciudad. *Qué pasará* es la pregunta cotidiana en la metrópoli, con su apetito infatigable de novedad. “Los real visceralistas no aparecieron. ¿No los volveré a ver más?”, se pregunta en un punto García Madero. Y también: “¿Tendrá novio [la camarera] Rosario? ¿Si tiene novio, será un tipo celoso y posesivo?”. En la duda también hay regodeo, un impulso. Todo terminó bien, reporta García Madero otra noche desde el bar, “aunque estuvo a punto de acabar en tragedia”. Y entonces, una vez más, tenemos que seguir leyendo. “En medio de dos lavamanos despostillados vi un espejo”, dice más tarde, “me miré de reojo; el azogue correspondió con una imagen que me erizó los pelos”. ¿Cuál? ¿Cómo? “Aunque lo que la lógica y la prudencia me indicaban era que buscara la puerta de salida y sin más dilación me marchara del Encrucijada”, nos provoca el narrador, “lo que hice fue dar dos pasos en dirección a la humareda”.¹²⁰ ¿Por qué? ¿Qué hay detrás de la cortina? Antes de que entre en escena del proxeneta Alberto —apenas dos semanas después del inicio del diario— la narración se entretiene en estas incertidumbres pequeñas que crean, sin embargo, una atmósfera. El formato anecdótico del diario enfatiza la sensación de la ciudad como una serie de saltos imprevisibles. La vida en la urbe es menos hilo, como pensaban los griegos, y más *jump cuts*, una seguidilla de cortes que no pueden anticiparse.

¹¹⁸ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 87.

¹¹⁹ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 82.

¹²⁰ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 18, 23, 27.

Una noche en el Encrucijada Veracruzana —ya el nombre apunta hacia una decisión impostergable— una camarera le hace a García Madero “una observación sobre el paso del tiempo” que eleva a la superficie transparente lo que subyace en la novela: “vas a morir joven, Juan”.¹²¹ La narración insiste en lo impredecible. En los jardines y parques de la Ciudad de México “se adivina una vida secreta”, escribe García Madero; de cualquier esquina pueden “surgir” o “materializarse” los amigos.¹²² Estos encuentros, tan comunes en “Mexicanos perdidos en México”, crean una versión de ciudad casi utópica para quienes hoy habitan las megalópolis posmodernas descritas por Marshall Berman o Richard Sennett, donde los espacios urbanos “have been systematically designed and organized to ensure that collisions and confrontations will not take place”;¹²³ donde el paseante “need account less and less for the people and the buildings on the street in order to move”.¹²⁴ Ciudades que, para desgracia de Simmel, han eliminado esa “sucesión rápida e ininterrumpida de las impresiones externas” que les otorgaba, fundamentalmente, su carácter.¹²⁵

Que el diario de García Madero, en esa primera parte, termine un 31 de diciembre, no hace sino intensificar la sensación de que todo lo que viene antes no es sino una larga (aunque acelerada) cuenta atrás. El orden de los acontecimientos, es decir, la trama, es decir el sentido de la ciudad propuesto por la novela, se regula a partir de esta idea elástica del tiempo. *Se pliega o se estira a su arbitrio*. La narración avanza desbocadamente hacia adelante, pero el destino es más bien un punto sin retorno. La ciudad es un sitio donde puede pasar algo “atropellado” y a la vez “maravilloso”, una lotería cotidiana. El presagio, lo fatídico o la inminencia son una

¹²¹ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 121.

¹²² Bolaño, *Los detectives salvajes*, 92.

¹²³ Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air* (Nueva York: Penguin Books, 1988), 165.

¹²⁴ Richard Sennett, *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization* (Nueva York: Norton, 1994), 18.

¹²⁵ Simmel, *Las grandes ciudades y la vida intelectual*, 60.

constante a lo largo de la narrativa de Bolaño, llevada a un punto destacado en la atmósfera oscura, asesina, que inunda su ciudad más trabajada: la Santa Teresa de 2666. En “Mexicanos perdidos en México”, en cambio, *no se juega nada serio*. No hay feminicidios, no hay una cábala de pinochetistas ocultos en el sótano de una casa, no flota sobre los personajes la amenaza de la locura o la soledad o la muerte (como sí lo hará en el resto de la novela). La intensidad emotiva es fruto, sobre todo, de la experiencia urbana. Y de la literatura. Dos maneras de vivir el tiempo.

Volvamos, una última vez, a la segunda entrada del diario, cuando García Madero conoce a Belano y Lima. Era una tarde cualquiera en el taller de poesía de la universidad, pero:

la corriente alterna de la tragedia se mascaba en el aire sin que nadie acertara a explicar a qué era debido [...] Por un momento pensé que tal vez había ocurrido algo en la universidad, una balacera en el campus de la que yo no me hubiera enterado, una huelga sorpresa, el asesinato del decano de la facultad, el secuestro de algún profesor de Filosofía o algo por el estilo. Pero nada de esto había sucedido y la verdad era que nadie tenía motivos para estar nervioso.¹²⁶

Una tragedia inminente pero inexplicable, una emoción eléctrica. El narrador quiere creer que se trata de algo serio. Las explicaciones lúgubres, sin embargo, se descartan pronto: no tendrán lugar en esta primera parte de la novela. El diario de García Madero es pura pedagogía, nos enseña cómo leerlo, cómo leer.¹²⁷ No hay motivos para estar nerviosos pero lo estamos, como el resto de los defechos que, según García Madero, caminan aprisa y encogidos (“como si la tormenta ya estuviera aquí”).¹²⁸ Esto es la ciudad, esto es la poesía, dice García Madero, una experiencia que “se deja presentir, [que] se anuncia en el aire, como los terremotos”. La alusión telúrica no puede serle ajena a la Ciudad de México.

El padrote, como amenaza principal, como motor narrativo más allá de esta sensación

¹²⁶ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 15.

¹²⁷ Recuérdese, por ejemplo, esa instancia de análisis poético/onanístico que acomete García Madero con los versos de “El vampiro” de Efrén Rebolledo. Ver: Bolaño, *Los detectives salvajes*, 22.

¹²⁸ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 101.

aciaga o acelerada que lo inunda todo, aparece por primera vez una noche que García Madero pasea por la ciudad con María Font y, a través de ella, conoce a Lupe. “Si aparece por aquí el chulo de Lupe nos tendrás que defender a las dos”, le advierten.¹²⁹ Alberto encarna el suspenso que la novela ha construido desde el inicio, y profundiza en García Madero —de un modo que incide directamente en la trama— la convicción de que más vale vivir acelerada, intensamente, puesto que la amenaza mortal del padrote de cuchillo largo, coludido con la policía, puede cumplirse *en cualquier momento*.

Alberto es una suerte de monstruo. Además del cuchillo con el que carga, de su cólera tan desmedida como su “vergajo”, su monstruosidad se deriva de su cercanía con *lo real*, un reino tan distinto al de García Madero, *habitué* feliz de ese “castillo” de la familia Font, esa casa-refugio con su jardín “lleno de secretos” en donde se esconde la “casita” que habitan las hermanas-ninfas, donde García Madero cruza también la frontera de la virginidad. No sorprende entonces que al narrador le parezca “mentira que afuera [de la casa, allá donde habitan los monstruos] estuviera el DF”.¹³⁰ La cita recuerda a otro episodio, en el cual García Madero, desde la azotea de un edificio, observa el Centro Médico, un complejo hospitalario. Las torres de consultorios, seña del urbanismo moderno, le parecen “moles amenazadoras—como venidas de otro planeta, un planeta, además, inverosímil”.¹³¹ La amenaza, lo increíble, es al mismo tiempo el tamaño, tan diferente a la escala del mundo que habita y recorre García Madero (la megalópolis como tal asoma la cabeza pocas veces en “Mexicanos perdidos en México”), y su simbolismo: el Centro Médico como un lugar lleno de nacimientos, accidentes, muertes, enfermedades. El peligro es, de nuevo, la realidad.

¹²⁹ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 45.

¹³⁰ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 42.

¹³¹ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 70.

Luego de que García Madero conoce a Lupe —y por ende cruza caminos con el proxeneta— Quim Font le aconseja: “Uno tiene que conocer gente de todas las clases, a veces es necesario empaparse de realidad”. Sin embargo, sigue Quim, “si uno se empapa demasiado se expone a convertirse en *víctima* [...] en víctima de la *realidad*” (énfasis en el original).¹³² Este es el viacrucis de la ciudad, el sentido último que construye la primera parte de *Los detectives salvajes*. La ciudad es una trama —“conocer gente de todas las clases”— marcada por la inminencia de la fatalidad —uno *puede* volverse víctima en cualquier momento—, lo que provoca que sus habitantes vivan aceleradamente. “Debo estar haciéndome viejo”, escribe al final de la primera parte García Madero, con diecisiete años cumplidos.¹³³

Una conclusión

El apego chilango contemporáneo por *Los detectives salvajes*, visible en esos recorridos del “Distrito Bolaño”, en los curiosos que toman fotos afuera del Café La Habana, en todas esas guías e itinerarios, no lo comparten todas las ciudades que aparecen en la novela. En Israel, por ejemplo, “Tel Avivians raise their eyebrows upon discovering that [the novel] misrepresents the urban layout of their city”, como escribe Héctor Hoyos:

After a lively dinner party, the wandering bohemian poet Ulises Lima and his friends walk a literally impossible path. Lest anyone suspect their own geography, Hebrew cotranslators Moshe Ron and Adam Blumenthal add a pithy footnote: ‘it is hard to see why or from where would one return to one’s house in Hashomer street in Tel Aviv, which is near the Carmel Market, through Arlozorov Street [...]’.¹³⁴

Ahí no vale, pues, la “cartografía espiritual”, la verdad profunda de la ciudad revelada por el narrador-poeta. La lógica se impone al sentido, al afecto. Sucede lo contrario en la Ciudad de México fascinada por la novela de Bolaño. No importa si ningún mexicano habla exactamente

¹³² Bolaño, *Los detectives salvajes*, 53.

¹³³ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 118.

¹³⁴ Hoyos, “World Literature: Twenty-First-Century Legacies”, 333.

como esos personajes, no importa tampoco si algunos recorridos a pie son imposibles o circulares o si, como confesaba el propio Bolaño, hay calles sobre las que él escriba y que sin embargo quizá no existan. En un artículo en el diario *El País*, publicado a inicios de 1998, Bolaño hablaba de “la abigarrada avenida Niño Perdido” en la Ciudad de México, “una avenida que los mapas que hoy tengo del DF me escamotean, como si Niño Perdido sólo hubiera existido en mi imaginación o como si la calle, con sus tiendas subterráneas y con sus espectáculos, se hubiera, efectivamente perdido”.¹³⁵ No habría que preocuparse por la *fidelidad* con que la obra de arte retrata al mundo, sugiere Rita Felski. En cambio, “we need to trace out how it hooks up with audiences to make worlds”.¹³⁶ Lo que importa, pues, es que a través del manejo del tiempo en la novela, gracias a las palancas de la aceleración y el suspenso, Bolaño consiguió un efecto entre cierto público: el de entender la Ciudad de México como una experiencia en positivo.

Este es el universo que conjuran los engranes que hemos analizado, dedicados a un acto de comprensión lectora en el que la ciudad de 1975 trasciende su especificidad histórica y se convierte, en cambio, en un espacio mítico, en “ese país mágico” del que hablaba Bolaño. Hemos querido ver cómo, a partir de un ejemplo de los efectos de la novela en un público contemporáneo, la obra dialoga con el mundo, el universo afectivo que despierta. En el contexto actual de la ciudad, mismo que hemos perfilado sobre todo en los dos capítulos anteriores, una lectura optimista de la ciudad en la ficción, abierta a la idea de que la capital es una excitante rueda de la fortuna y no una macabra ruleta rusa, se vuelve posible. Si eso no es un cambio en los valores de una época, entonces sepa dios qué es.

¹³⁵ Bolaño, “¿Quién es el valiente?”, 38. Niño Perdido, antes San Juan de Letrán, es hoy día el Eje Central.

¹³⁶ Felski, *Hooked*, 140.

Capítulo 4. “La neta es chida pero inalcanzable”: Netflix, Cuarón y la ciudad auténtica

El tiempo avanza, los nombres de ciertos espacios permanecen, pero su significado, la cadena de asociaciones que provoca, cambia. ¿Qué promueve esa transformación? ¿Qué cosas la aceleran, intentan detenerla o la ralentizan? ¿Cuál es la relación entre la producción cultural y las ideas que nos hacemos sobre los lugares por los cuales caminamos, en los que vivimos, que nos imaginamos? ¿Cómo transforman esos significados el acto de leer, de mirar una fotografía, de ver una película? Estas son algunas de las preguntas que esta tesis responde en general, cuando se trata de la Ciudad de México. En particular, quizá no haya mejor espacio para explorar el fenómeno que la actual colonia Roma.¹

En 2018, el director mexicano Alfonso Cuarón estrenó su octavo largometraje de ficción. *Roma* presenta una serie de viñetas en la vida de una mujer llamada Cleo (Yalitza Aparicio), empleada doméstica de una familia pequeñoburguesa en la Ciudad de México entre 1970 y 1971. La película alterna entre la narración de lo cotidiano (lavar el patio, recoger la ropa, ir al cine, escuchar la radio) y lo extraordinario (un embarazo, una fiesta de año nuevo, el rescate de un niño a punto de morir ahogado). Cleo es el ancla en este vaivén anecdótico: no hay escena en la que no esté presente, aun si no es como protagonista. En cambio, la colonia que sirve de inspiración para el título de la cinta, donde se encuentra la casa familiar, casi no aparece.

Como ha señalado Aurelio Asiain, la mayor parte de los escenarios de la película no se encuentran en la colonia Roma. Aparece más tiempo en pantalla la zona de la Alameda (el Teatro Metropolitano, la Casa del Pavo), la Ribera de San Cosme, el Centro Médico Nacional (en la colonia Doctores), o Ciudad Nezahualcóyotl, Chimalhuacán y Tlalmanalco en el Estado de México. Incluso la playa veracruzana de Tuxpan tiene un papel destacado. “Algunos [de los

¹ Lo que en otras ciudades fueron barrios, vecindarios, asentamientos, distritos o zonas, en la Ciudad de México han sido desde fines del siglo XIX “colonias”, de ahí el omnipresente artículo que cumple funciones de pronombre.

escenarios] están en la Ciudad de México, otros en las afueras, uno muy lejos”, escribe Asiain. “Y en varios ocurren acontecimientos decisivos”.² No es evidente, por tanto, que la película ‘trate’ sobre la colonia; no es el foco de la cinta, aun si es donde vive y trabaja principalmente Cleo. Sin embargo, el uso de ese nombre propio para el título, la referencia espacial determinada, tuvo consecuencias fundamentales para la recepción de *Roma*.

En el contexto capitalino contemporáneo esas cuatro letras significaban algo concreto, inescapable: nada menos que “the current hip Mecca of Mexico City”; uno de los “barrios paradigmáticos” de la gentrificación chilanga, una ciudad dentro de la ciudad.³ En sus orígenes la colonia Roma había sido un barrio de ensanche, una iniciativa porfirista de principios del siglo XX “targeted for specific social classes [...] elite families leaving the old colonial city center”.⁴ Moderna en cuanto a infraestructura, con sus amplios bulevares y su arquitectura art Nouveau, la colonia se pensó cosmopolita desde el principio, un espacio variopinto habitado por una mezcla de políticos y artistas mexicanos, inmigrantes y refugiados de *Mitteleuropa*, comerciantes otomíes, restauranteros libaneses, heladeros italianos y familias de una creciente clase media chilanga, como los Cuarón. Sin embargo durante los años ochenta colonias céntricas como La Roma vivieron “un proceso de decadencia general y de deterioro de su inventario habitacional, [...] acompañado de una fuerte pérdida de población residente que se había manifestado ya con fuerza en los años setenta”.⁵ El sismo de 1985, con los enormes daños causados en la colonia, supuso la puntilla o el remate de este proceso. Las ruinas, los edificios abandonados y el miedo cambiaron el perfil de La Roma.⁶ Sin embargo, como en otras ciudades del mundo, una

² Asiain, “Numerosa Roma”, 69.

³ Tenorio Trillo, “Mexico City Chronicles”; Olivera & Delgadillo, “Políticas empresarialistas en los procesos de gentrificación en la ciudad de México”, 112

⁴ Myers, “An Archeology of Mexican Modernity”, 239.

⁵ Duhau & Giglia, *Las reglas del desorden*, 261.

⁶ Olivera y Salinas, “Desplazamientos y gentrificación extendida”, 173.

combinación de rentas bajas y especulación inmobiliaria en las décadas siguientes, sumada al avance globalizador y a una política de desarrollo empresarial de parte del gobierno local, darían pie a una nueva transformación. Ya en 2002 el periodista Daniel Hernandez advertía sobre el futuro previsible de La Roma y su colonia espejo, La Condesa: “Both neighborhoods are still in the early stages of their eventual gentrification”.⁷

“[Vivo en La Roma] desde hace varios años y he visto cómo se ha transformado”, escribió Guillermo Osorno una década después, en 2014. “Los restaurantes más sabrosos y los bares con mejor ambiente están a tiro de piedra. Cada quince días se pone en la plaza [Río de Janeiro] un mercadito de productos orgánicos...”.⁸ La Roma del siglo XXI es un sitio en el que “los viejos comercios [...] fueron desapareciendo o convirtiéndose en *boutiques*” (De Orellana & Ruy Sánchez), un perímetro dentro del cual, “en ciertas calles [...] se escucha más inglés que español” (Lida).⁹ “Here, fancy art galleries and a new generation of globally recognized upscale cocktail bars mingle with dilapidated commercial and residential spaces in an aesthetic union distinctly chilango, but somehow also eerily familiar to certain pockets of gentrifying Chicago or New York”, escribe Ben A. Gerlofs; la zona de la ciudad que presenta una y otra vez como “la recomendación número uno” para esa “clase turista internacional” que está pensando en mudarse a la Ciudad de México (Lanzagorta).¹⁰

En la segunda década del siglo XXI, La Roma es una de las colonias de referencia para el capital económico, cultural y social de la Ciudad de México. Una zona de plusvalía creciente,

⁷ Daniel Hernandez. *Down & Delirious in Mexico City: The Aztec Metropolis in the 21st Century* (Nueva York: Scribner, 2011), 28.

⁸ Guillermo Osorno. *Tengo que morir todas las noches: una crónica de los ochenta, el underground y la cultura gay* (Ciudad de México: Debate, 2014), 215.

⁹ Alberto Ruy Sánchez y Margarita de Orellana, “La Roma posible”, *Artes de México*, no. 132 (2019): 8; David Lida, *Las llaves de la ciudad: un mosaico de México* (Ciudad de México: Sexto Piso, 2014), 14.

¹⁰ Gerlofs, *Monstrous Politics*, 108; José Ignacio Lanzagorta García. “‘It’s truly magical’” y la clase turista internacional”, *Nexos*, 28 de abril de 2022, <https://labrujula.nexos.com.mx/its-truly-magical-y-la-clase-turista-internacional/>.

ocupada en parte por una “pequeña burguesía global” que, como argumenta el sociólogo Alejandro De Coss, construye material y discursivamente “el valor invertido en el espacio”. Es decir, un lugar de departamentos caros y buena prensa que funciona, como sus contrapartes en Berlín (Kreuzberg), Londres (Camden) o Nueva York (Williamsburg), como una inversión a largo plazo, como reserva del capital financiero global.¹¹

“Roma and Condesa too, maybe like no other part of Mexico, are magnets for beautiful young people”, escribía el estadounidense Francisco Goldman en 2014. “[An] island of luscious-skinned tattooed youth, endlessly cycling by [...], strolling down the sidewalks, hurrying across the Plaza Río de Janeiro with their artwork tubes or rolled yoga mats slung over their shoulders, sitting at the outdoor tables outside mezcal bars and cafés, smoking on the sidewalk [...]”.¹² Para 2018, por tanto, La Roma circulaba oronda en el circuito de lo universal.¹³ Un par de años antes una antigua editora del *New York Times* se lamentaba (¿o enorgullecía?) de esta transformación. “My Mexico City is Everyone’s Now”, rezaba el título de su ensayo, publicado en 2016, donde comparaba a La Roma con el Marais de París. “Today, against all odds”, escribía Luisita López Torregrosa, “Mexico City is a world-class luxury getaway, bursting with fine cuisine and hotels, salons and exclusive nightspots, the playgrounds of tourists, celebrities and the sons and daughters of the country’s richest families”.¹⁴ Ese mismo año, el diario estadounidense había escogido a la Ciudad de México como el destino turístico número uno del mundo. “La Roma” aparecía dos veces en el texto de trescientas palabras que acompañaba a la distinción, donde sólo

¹¹ De Coss, Alejandro. “La nueva Ciudad de México: desigualdad, capital y mercadotecnia.” *Nexos*, 15 de agosto de 2017, <https://labrujula.nexos.com.mx/la-nueva-ciudad-de-mexico-desigualdad-capital-y-mercadotecnia/>

¹² Goldman, *The Interior Circuit*, 147.

¹³ No siempre ha sido el caso, ni todas las colonias de la ciudad pueden presumirlo. Lo consiguieron, entre otras, la Juárez y la Cuauhtémoc, nuevecitas, entre finales del siglo XIX y principios del XX, o el corredor Coyoacán-San Ángel en la posrevolución, o la Zona Rosa en los años cincuenta. Ver: Tenorio Trillo, *I Speak of the City*, en particular “On 1910 and the City of the Centennial”, 3-42, y Lanzagorta García, “La Mafia en la Zona Rosa”.

¹⁴ Luisita López Torregrosa, “My Mexico City is Everyone’s Now,” *The New York Times*, 28 de diciembre de 2016, <https://www.nytimes.com/2016/12/28/travel/mexico-city-culture-childhood-new-awakening.html>

se nombraba a otras dos colonias, La Condesa y La Cuauhtémoc.

Por tanto *Roma* era en 2018 un título oportuno. He aquí la primera película mexicana en ganar el Óscar al mejor film internacional, una cinta que, mucho antes de su estreno, se encontró rodeada —como el barrio homónimo— de un aura de excepcionalidad. Se trataba del retorno a México (como tema, como escenario) de uno de sus directores más notables, el primero en haber ganado un Óscar de dirección (en 2014, por *Gravity*).¹⁵ *Roma* era, además, la primera incursión decididamente autobiográfica de Cuarón, incluía diálogos en inglés, noruego, japonés, español y mixteco, y había sido fotografiada en blanco y negro. Después de dos ficciones futuristas ambientadas en una Inglaterra distópica y en el espacio (*Children of Men*, *Gravity*), *Roma* miraba hacia el pasado mexicano desde uno de los más clamorosos barrios de su presente.

La cinta se estrenó en el Festival de Venecia en agosto de 2018, donde ganó el León de Oro: el primero de los doscientos cincuenta premios que vendrían después.¹⁶ A partir de entonces, pese a la creciente expectativa por su estreno en México, las grandes cadenas de exhibición se rehusaron inicialmente a proyectar una película producida por Netflix, el servicio de video bajo demanda al que consideraban la competencia. Otros cines independientes, más pequeños, no contaban con los proyectores digitales que Cuarón exigía para el correcto visionado de la cinta. Ver *Roma* en México en 2018 se volvió entonces algo excepcional: bien por las poquísimas funciones disponibles en un inicio —el estreno limitado chilango se adelantó al de Los Ángeles o Nueva York—, bien porque más tarde se organizarían proyecciones multitudinarias y gratuitas en lugares tan atípicos como la antigua residencia presidencial de Los

¹⁵ A la fecha (octubre 2023) Cuarón suma once nominaciones y cuatro estatuillas de la Academia estadounidense.

¹⁶ Ver: “Roma: Awards”, Internet Movie Database (IMDB), consultado el 19 de octubre de 2023, <https://www.imdb.com/title/tt6155172/awards/>

Pinos o la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco.¹⁷

El fenómeno mercadológico y mediático alrededor de la película abonaba a la mitificación de un espacio por el que ya circulaba el mito, el interés, el dinero. *Roma* embonó con un estereotipo contemporáneo de la colonia a la que al parecer rendía homenaje; un empalme, podríamos decir, mitogenético.¹⁸ Quizá era inevitable el trasvase entre la producción estelar, mundialmente reconocida, y el barrio cosmopolita, destacado, al que refería su título. Aunque contaba una ciudad pasada, no había forma de evitar la asociación de *Roma* con la colonia del presente. Lo que sea que vemos en la pantalla del cine, escribe Rita Felski, “[is] haloed with factoids, BuzzFeed interviews, magazine articles, and other films in which a star has appeared. This spillover creates a many-layered text [...]. Viewers cannot revert to a state of ignorance or innocence; the penumbra of associations [...] can markedly affect the textures of response”.¹⁹ Lo que me interesa en esta variante del tema de las mediaciones, que articula en buena medida esta tesis, es la noción del *derrame* (“spillover”). La idea simple, pero fértil para toda clase de preguntas de investigación, de que el “halo” (social, histórico) que rodea un producto cultural debiera ser una parte ineludible de su análisis. *Roma* es la película y también el mapa que imprimió Netflix junto con la Guía Roji para encontrar en la ciudad realmente existente los lugares que aparecen en la cinta.²⁰

¹⁷ Ver: Paul Julian Smith, “Watching *Roma* in Mexico City”, *Mediático*, 24 de diciembre de 2018, <https://reframe.sussex.ac.uk/mediatico/2018/12/24/special-dossier-on-roma-watching-roma-in-mexico-city/>

¹⁸ La mitogénesis, escribe Peter Burke, “is the perception (conscious or unconscious) of a ‘fit’ in some respect or respects between a particular individual [en este caso la colonia como alegoría, es decir, como personaje] and a current stereotype [...] This ‘fit’ strikes people’s imagination, and stories about that individual begin to circulate”. En Burke, “History as Social Memory”, 51.

¹⁹ Felski, *Hooked*, 91.

²⁰ Como parte de la promoción de la película, la productora contrató a una agencia de diseño para crear una versión de la Guía Roji —“la obra más consultada en el perímetro urbano después del Directorio Telefónico”, decía Hermann Bellinghausen en 1992, *el* mapa de referencia de la ciudad para taxistas, policías, repartidores de pizzas y cualquier otro que necesitara encontrar una dirección antes de Google Maps— que mostraba las coordenadas de siete locaciones de la película. Se construyeron quioscos de periódicos idénticos a los que aparecen en *Roma* y se repartieron las guías entre paseantes, curiosos y críticos de cine. Casi siete meses antes del estreno de la película, en mayo de 2018, Guía Roji se había declarado en bancarrota.

“All kinds of things influence what a film is and what it does”, escribe Felski, “the guiding force of genre schemas; the hard work of film editors or light technicians; the buzz of anticipation that is created by agents or advertisers; whether a movie is watched at the Cineplex or on a smartphone screen”.²¹ La idea es mostrar las conexiones entre una cosa y otra; preguntarse qué relaciones detona el producto, cuál es el universo que conjura y a partir de qué principios o valores. De ahí que me pregunte, en concreto, cómo es que funcionó la asociación entre la colonia del ahora y la película del entonces. ¿Fue pura contigüidad, mera homonimia? ¿O había algo en esa película sobre 1970-1971 que se dirigía a la Ciudad de México de 2018?

Por lo general, la relación entre el cine y el espacio urbano suele analizarse desde una dimensión representativa. Así sucede en algunos de los catálogos más completos en el caso mexicano. El cine, nos dice por ejemplo Hugo Lara Chávez, funciona como un retrato de la capital, como un documento; algo parecido a los “álbumes familiares”.²² Los cineastas, agrega Lara Chávez, “son retratistas de la realidad”, el cine no es sino un “testigo privilegiado que describe las formas de convivencia”.²³ Carlos Martínez Assad, por su parte, sugiere que el cine es “el medio más eficaz para percibir [cambios y transformaciones]”, una herramienta auxiliar de la sociología.²⁴ Para estos investigadores, la ciudad cinematográfica es sobre todo aquello que se muestra, los espacios que se “representan”, las actitudes sociales que se “captan”.

De seguir por este camino, *Roma* sólo nos permitiría hablar de la Ciudad de México de 1970-71, dado que este es el escenario de la trama, y la película, cuidadosa, evita los

²¹ Felski, *Hooked*, 145.

²² Lara Chávez, *Una ciudad inventada por el cine*, 222.

²³ Lara Chávez, *Ciudad de cine: D.F. 1970/2010*, 20; Lara Chávez, *Una ciudad inventada por el cine*, 23.

²⁴ Martínez Assad, *La ciudad de México que el cine nos dejó*, 21.

anacronismos y no insiste demasiado en las continuidades históricas.²⁵ Si el cine es sólo un retrato, nada hay de la ciudad de 2018 en la cinta. Sin embargo, creo que es posible acercarse a los significados sociales, históricos y espaciales que la película construye a partir no únicamente del contenido, sino de la forma. En vez de preguntarnos por aquello que “refleja” el espejo llamado *Roma*, propongo acercarnos y mirar con cierto detalle el marco.

Porque aquello que sostiene el cristal también cambia. No es lo mismo el latón que la concha nácar. La forma del objeto cultural es tan capaz de decir algo sobre la época como el fondo. En el caso del cine, no es sólo la historia que se cuenta, los personajes-arquetipo, la música diegética o los vestidos lo que construye simbólicamente a la ciudad. También es la manera en que se filma, los ángulos que se eligen, la gramática visual de los encuadres, la duración de las tomas. Si convenimos con Martínez Assad en que el cine “permite el análisis del cambio de costumbres”, entonces habrá que considerar igualmente las maneras como el cine las captura, maneras que son también cambiantes, también historizables.²⁶ La forma, en fin, es testimonio de su tiempo.

El interés particular de este capítulo, por tanto, está en *cómo* está filmada *Roma*, y cuáles son los efectos que persigue su estilo. Se trata de interrogar históricamente un gesto estético, que no es sino el motor fundamental que impulsa a esta tesis en su conjunto. ¿Por qué invocar a un pintor decimonónico a la hora de manipular un dron?, preguntábamos en el capítulo 2. ¿Qué relación existe entre un montón de cuerpos encuerados en el Zócalo y la globalización?, quisimos saber en el primero. ¿Qué tiene que ver la forma en que escribe Roberto Bolaño con la

²⁵ Acaso los sonidos urbanos sean la manera más evidente en que la cinta intenta cerrar la brecha temporal, enfatizar la continuidad. El afilador de cuchillos, el vendedor de camotes, el silbato del policía de tránsito en un cruce: memorias todas del siglo XX, ruido callejero del XXI. El constante paso de los aviones sobre el cielo es otro de los elementos que unen a los chilangos de entonces con los de ahora, gracias a ese aeropuerto desmedido a la mitad del desarrollo urbano.

²⁶ “El cine es un apoyo de la sociología, dice Carlos Monsiváis, pues permite el análisis del cambio de costumbres”. Martínez Assad, *La ciudad de México que el cine nos dejó*, 21.

promoción turística de la Ciudad de México?, era otra de las dudas. En este caso, ¿cuál es la mejor explicación que podemos ofrecer sobre la relación entre la forma cinematográfica en *Roma* y el momento histórico de la ciudad contemporánea? ¿Por qué —por señalar un ejemplo más bien obvio— la fotografía en blanco y negro? ¿Por qué esas tomas largas, estáticas, lejanas?

Al hablar de *Roma* la crítica cinematográfica ha repetido la idea de la “reconstrucción” del pasado. Quizá esta sea una buena manera de acercarnos al asunto de cómo la forma ‘resuelve’ el problema temporal, cómo reduce la brecha entre el entonces y el ahora. *Roma*, se ha dicho, es una “reconstrucción infinitamente detallada” (Zepeda) de la ciudad de los años setenta y de sus interiores domésticos y comerciales; una “reconstrucción meticulosa” (Valdés), una “alucinante reconstrucción visual” (Solórzano), una “puntillosa reconstrucción” (León Frías), una “cuidadosa reconstrucción” (De la Campa), y hasta una “reconstrucción barroca”, como la bautizó la Secretaría de Cultura federal (Ruiz Arreola).²⁷ Pero es a partir del presente, de las representaciones colectivas contemporáneas, que se intenta la “reconstrucción” de cualquier pasado y que se lee cualquier obra.²⁸ El florecimiento actual de La Roma permite, en parte, una película como *Roma*, luminosa, sobria y preciosista, del mismo modo que la ruinosa colonia de los años ochenta prohijó la melancólica y hasta sombría novela *Las batallas en el desierto*, sobre la Roma de los cuarenta (“de ese horror quién puede tener nostalgia”, escribía entonces José

²⁷ Eduardo Zepeda, “Vivir la memoria”, *Correspondencias*, diciembre de 2018, <http://correspondenciascine.com/2018/12/roma-de-alfonso-cuaron/>; Marcela Valdés, “Alfonso Cuarón: la vida sin primeros planos”, *The New York Times*, 13 de diciembre de 2018, <https://www.nytimes.com/es/2018/12/13/espanol/cultura/alfonso-cuaron-roma-entrevista.html>; Fernanda Solórzano, “Entrevista a Alfonso Cuarón”, *Letras libres*, 2 de diciembre de 2018, <https://letraslibres.com/revista/entrevista-a-alfonso-cuaron-con-roma-queria-honrar-el-tiempo-y-el-espacio-que-los-lugares-dictaran-lo-que-iba-a-pasar/>; Isaac León Frías, “Una aproximación al análisis audiovisual y narrativo de la película *Roma*”, *InMediaciones de la Comunicación*, 16 (1): 122; Román de la Campa, “‘Roma’: sin hilos y sin mañas”, *Rialta*, 1 de julio de 2019, <https://rialta.org/roma-sin-hilos-y-sin-manas/>; Isaac Ruiz Arreola, “México a través de Cuarón”, *Secretaría de Cultura – Blog*, 1 de febrero de 2019, <https://www.gob.mx/cultura/articulos/mexico-a-traves-de-cuaron>.

²⁸ Escribe Burke: “all of us have access to the past (like the present) only via the categories and schemata [...] of our own culture”, en “History as Social Memory”, 46.

Emilio Pacheco).

La nostalgia suele ser menos anhelo que reivindicación. No es, o no siempre, un deseo de volver al pasado como es el reconocimiento de cierto orgullo: dado que las cosas fueron así, queda demostrado que son posibles (frente a su frustración o supuesta imposibilidad en el presente). En *Roma* el pasado no es sólo fuente de dolor ante lo irreversible; no es únicamente el mundo donde todo era mejor. A veces sí, por supuesto, pero esas veces ocurren siempre dentro de la casa. La nostalgia en la película sólo tiene lugar en los primeros veinte minutos de la cinta y sólo de puertas adentro. El empeño de la restauración anima solamente el inicio de la historia, cuando el padre aún no se ha ido de la casa, cuando morir es un juego, cuando pueden sentarse todos juntos, abrazados (patrones y empleados; niños y adultos; mujeres y hombres) a comer helado y ver televisión. Hay nostalgia, por supuesto, de ese ideal, de esa armonía, misma que se pierde de manera dramática no en el transcurso de los años, de la vida, sino en unos cuantos meses, antes de las dos horas que dura la película.

El tratamiento del espacio y de las relaciones en ese hogar perdido es absolutamente serio, ceremonial y casi ascético (la película mira incluso con cierta reverencia un cuarto desordenado, con ropa tirada en el suelo, porque es una muestra obvia de ese ideal perdido: la infancia despreocupada). En cambio la ciudad, el afuera, aparece como un territorio cínico, peligroso, y el tratamiento que recibe ese pasado es sobre todo crítico, irónico. Así como la escena del abrazo hogareño frente al televisor es la prueba más obvia de lo primero, así la escena del hombre-bala en Ciudad Nezahualcóyotl supone el paradigma de lo segundo. Recordemos: Cleo, la protagonista involuntaria de la cinta, camina por las calles enfangadas de Ciudad Nezahualcóyotl en busca del hombre que la ha embarazado, y justo en el momento en que un político local del PRI, a media arenga, recuerda el lema del presidente Luis Echeverría, “¡arriba y adelante!”, un

hombre sale disparado de un cañón y vuela (arriba, adelante) por los aires. De ese horror no hay nostalgia alguna: la ciudad de entonces es donde, como se muestra en otra secuencia callejera, se reprimen de manera sangrienta las protestas de estudiantes. Pero tampoco hay nostalgia de lo bueno, por así llamarlo, porque esas casonas de la Roma todavía existen, porque todavía se escucha Juan Gabriel en las cocinas, porque todavía pasan por la calle los afiladores de cuchillos y el carrito de los camotes. No se ha ido esa ciudad, no la hemos perdido: ahí sigue la Roma esplendorosa y cosmopolita de las boutiques y los restaurantes con terraza. El presente, para Cuarón, no es una fuente de desilusión (pública) sino al contrario. “While Cuarón’s favorite Mexico City neighborhoods retain a sense of the past”, escribió un periodista de *Vanity Fair* tras un recorrido a pie con el director por la capital, “he finds comfort and inspiration in the city’s political changes [...] ‘The young people have reclaimed their part in the world,’ Cuarón says. ‘I’m almost jealous of the Mexico City that they live in today’”.²⁹ Esa *envidia de la buena* es todo menos añoranza.

¿Cómo tiñe esa sensación sobre la historia o el devenir de la ciudad la forma en que se significa su pasado? Habría que empezar por decir que todo realismo es construido. Es un estilo escurridizo, un código cambiante con el tiempo. Hay maneras de reescribir el pasado que, como dice Fredric Jameson, dependen casi por completo de un cambio en la situación histórica presente.³⁰ Esto queda claro, sobre todo, en algunos de los aspectos hasta ahora más comentados de *Roma*: las relaciones de clase establecidas con las empleadas domésticas; el lugar de las mujeres; los sistemas de exclusión racial (que la película señala con sagacidad a través de

²⁹ Keziah Weir, “Alfonso Cuarón on *Roma* and the Mexico City of His Youth”, *Vanity Fair*, 9 de noviembre de 2018. <https://www.vanityfair.com/hollywood/2018/11/alfonso-cuaron-on-roma-and-the-mexico-city-of-his-youth>

³⁰ “[...] our very possibility of rewriting history in [a particular] way is itself to be understood as the function of a fundamental change in the historical situation itself, and of the power and class relations that underlie it”. En Jameson, “Class and Allegory in Contemporary Mass Culture”, 852.

recursos espaciales). Como han sugerido Salomé Aguilera Skvirsky y otros, *Roma* presenta problemas sociales de hace cincuenta años con una sensibilidad contemporánea.³¹ Una reconstrucción (temática) que sin embargo emplea el yeso, la varilla y el ladrillo del presente. “It’s an examination in hindsight”, escribe Valeria Luiselli, “of all that was normalized and is no longer tolerable or even acceptable”.³² La reescritura subjetiva de ciertos elementos del pasado sólo se vuelve posible gracias a cambios históricos colectivos (por ejemplo, la lucha feminista o los discursos en contra de la desigualdad que acentúan el papel del peculiar racismo mexicano).

Esta misma lógica, la del presente que cambia la forma en que imaginamos el pasado, opera también sobre el espacio, sobre cómo se muestra y se significa la ciudad. El propio director suscribe esta idea. La cámara en *Roma*, declaró Cuarón en una entrevista, es “[como] un fantasma del presente que visita el pasado”.³³ La fórmula invierte la convención. No se trata de un espíritu antiguo y atormentado que acecha el ahora, sino de un espectro contemporáneo que se asoma al entonces. *Roma* es una película sobre 1970 que *no parece* una cinta de aquella época, sino que hace uso galante de cámaras digitales modernas, de grabaciones de sonido en altísima definición. Un film de imágenes cristalinas, sin grano —es decir, sin desgaste—, sin efectos que se propongan enfatizar la separación en el tiempo.³⁴

Roma presenta un estilo visual distintivo: la fotografía en blanco y negro, las tomas largas, la distancia notable de la cámara frente a los personajes, la ausencia de efectos ópticos (como el *zoom in/out*) o de transiciones entre planos (fundidos a negro, encadenados, barridos) son sólo

³¹ Ver: Aguilera Skvirsky, “Must the Subaltern Speak?”.

³² Luiselli, “The Art of Making Ruins”.

³³ “Preguntas y respuestas de ROMA con Alfonso Cuarón en CDMX | Netflix”.

³⁴ “I didn’t want a film that looks vintage, that looks old. I wanted to do a modern film that looks into the past. [...] It’s not a vintage black and white. It’s a contemporary black and white”, le dijo Cuarón al cinefotógrafo Emmanuel Lubezki en una charla pública. Ver: Anne Thompson, “Cuarón Tells Lubezki How He Filmed ‘Roma’— Even One Quiet Shot Needed 45 Camera Positions”, *IndieWire*, 14 de diciembre de 2018, <https://www.indiewire.com/awards/industry/roma-emmanuel-lubezki-alfonso-cuaron-cinematography-1202028167/>

algunos de los elementos que lo componen. Este estilo distintivo, propongo, es una reivindicación de la contemporaneidad de *Roma*, la manera en que intenta afirmarse como algo de su tiempo para intervenir en él. Esta cadena de decisiones estéticas, formales, son el “entendimiento del presente” de la ciudad, el marco de un espejo preñado de significados.

Para analizar este lenguaje, la manera en que la película distribuye nuestra atención y nos lleva a pensar sobre el presente, propongo el siguiente recorrido. Primero reviso la filmografía “mexicana” de Alfonso Cuarón para mostrar que *Sólo con tu pareja* (1991), *Y tu mamá también* (2001) y *Roma* (2018) pueden considerarse partes de un mismo proyecto autorial: la presentación de una Ciudad de México “auténtica”. Cada película, sostengo, presenta una nueva forma de la autenticidad que depende, decisivamente, de su momento histórico. Segundo, examino algunos aspectos hasta ahora menos estudiados de *Roma* y muestro cómo la película construye un realismo urbano que contrasta notablemente con la oferta audiovisual de la compañía productora de la cinta (Netflix). Finalmente, me enfoco en un aspecto formal: la concordancia de ciertas secuencias de la película con el paradigma de la vigilancia audiovisual. Es decir, con una manera de encuadrar, con el anhelo de establecer cierta equivalencia temporal entre lo filmado y la realidad. Este es el espíritu documental que persigue *Roma*, una película que se preocupa decididamente por convencernos de que lo que vemos es genuino, verdadero. Esa preocupación, en cuanto dirigida a la Ciudad de México, es lo que la marca decididamente como producto de su época, es decir, la nuestra.

Cada periodo engendra su realismo; lo que hace cincuenta años era como la vida misma hoy nos parece insoportablemente artificioso. En el caso de la ciudad esta conciencia, esta ironía, se agudiza de manera perenne, insuperable. Las megalópolis como México han sido, por necesidad, incapturables empírica y conceptualmente. Para citar mal a Baudelaire: mutan más

rápido que los ojos que las miran. Por otro lado, si las megaciudades tienen algo parecido a la autoconciencia, esta es en todo caso, y nuevamente por necesidad, alérgica a la idea de “lo auténtico”. Vivirlas, padecerlas, es cosa contingente, promiscua, de sumo inauténtica. ¿Qué realismo es posible en estos casos, cámara mediante? ¿Cómo cambia este código en el caso de un director y una ciudad que se miran mutuamente durante un intervalo de casi treinta años?

Lo auténtico

Sólo con tu pareja, *Y tu mamá también* y *Roma*, las tres películas que Alfonso Cuarón ha filmado en México, buscan mostrarse como visiones auténticas del país, incluida su capital. Esta búsqueda supone el despliegue de una serie de recursos formales y temáticos que intentan oponerse a la convención y el estereotipo. Lo que argumenta Deborah Shaw sobre el motor que impulsa *Sólo con tu pareja* puede decirse, me parece, sobre la trilogía informal completa: “that there is a truthful vision of Mexico which the director will reveal to audiences all over the world”.³⁵ Al momento de su estreno en 1991, *Sólo con tu pareja* suponía un intento por ir “beyond the established cinematic principles of Mexican filmmaking”, de acuerdo con Miriam Haddu, “seeking instead to portray the capital and its inhabitants in a manner never before seen on the screen in Mexico”.³⁶ Diez años después, Shaw vería en *Y tu mamá también* “[a film] intended to show the ‘real’ Mexico [...] ‘without filters or make-up’”.³⁷ En el caso de *Roma* era el propio director quien insistía en un mensaje idéntico: “Lo importante es que ese momento que estamos retratando sea un momento de verdad [...] tenía que ser una película objetiva”.³⁸

³⁵ Shaw, *The Three Amigos*, 178.

³⁶ Haddu, “Love on the Run”, 78.

³⁷ Shaw, *The Three Amigos*, 188.

³⁸ Clariond & Gabriel Nuncio, *Camino a Roma*. En *Y tu mamá también*, dice Cuarón, “we wanted to do something completely objective. We wanted to stay distant, just to observe our characters at a certain distance, but also something that was very important [...] [we used] wide angles, so there would be a balance between character and environment”. Ver “On *Y tu mamá también*”, parte del material extra incluido en la edición de la Criterion Collection de la película.

En los tres casos, Cuarón asume un rol desmitificador, una suerte de cruzada en nombre de una autenticidad mutante. *Sólo con tu pareja*, su ópera prima, cuenta la historia de un publicista-donjuán en la Ciudad de México que se enamora de su vecina al mismo tiempo que cree estar mortalmente contagiado de sida. Con sus protagonistas de clase media y sus interiores burgueses, la película “contributed, if not kick-started, the cinematic transformation and (re)formation of Mexico City on the screen”, escribe Haddu.³⁹ En vez del arrabal o la vecindad como espacios urbanos protagónicos (como había sido el caso en el cine mexicano desde Ismael Rodríguez hasta Arturo Ripstein), *Sólo con tu pareja* se deleitaba en un departamento minimalista en un edificio porfiriano, inundado por el brillo verde de la pantalla de una moderna computadora. En vez del mar caótico de gente —pensemos en la llegada a la ciudad de Tránsito, el personaje de Héctor Suárez en *El milusos* (Rivera, 1983)— *Sólo con tu pareja* se regodeaba en las tomas aéreas, gráciles, de la Torre Latinoamericana. A inicios de los años noventa la primera película de Cuarón supuso una nueva forma de mostrar a la ciudad (“new dimensions of both the meaning and representation” del D.F., dice Haddu) y a sus habitantes (“hip, independent, fun loving and cosmopolitan; a Mexican ready for the twenty-first century”).⁴⁰

El personaje principal de la cinta, Tomás Tomás (Daniel Giménez Cacho) es un publicista encargado de vender chiles “caseros” pero enlatados, producidos por una compañía llamada Hamson-Trausmussen que —como hacía su contraparte real, Clemente-Jacques— presume de “orgullo nacional”. Una y otra vez el énfasis está puesto —tanto en términos formales como de contenido— en lo hueco de una vieja autenticidad nacionalista, tradicional. Un motivo de humor recurrente, por ejemplo, es la presencia de unos doctores japoneses invitados a un congreso internacional de ginecología. Más que doctores son turistas: la primera vez que los vemos están

³⁹ Haddu, “Love on the Run”, 71.

⁴⁰ Haddu, “Love on the Run”, 79.

en una terraza de la Torre Latinoamericana, cámara en mano. “Very nice city”, le dice uno de ellos a Tomás Tomás. Más tarde, el mejor amigo del protagonista le pide a Tomás pasear a las visitas. “Llévalos a un lugar verdadero”, dice Mateo Mateos (Luis de Icaza), “a Garibaldi, por ejemplo”. Garibaldi es la plaza en el centro histórico de la ciudad donde los turistas van, conspicuamente, a la caza de mexicanísimos mariachis. En otro momento, en un coche que avanza sobre Paseo de la Reforma, Mateos señala para los japoneses un símbolo nacional vuelto broma: “The Angel of Independence: only angel with boobs!”. Pero la película no deshace o cuestiona la idea misma de lo auténtico —como tampoco lo ha hecho la crítica—: simplemente actualiza el modelo, la referencia. Tomás, ese “Mexican ready for the twenty-first century” (i.e., un mexicano *genuino*) sólo sustituye un grabado de Posadas por un póster de Andy Warhol.

Sólo con tu pareja presentaba una Ciudad de México en la que podía ocurrir una comedia romántica. Un espacio comparable con Nueva York, Los Ángeles, Seattle; escenarios por otra parte apenas dibujados en un género donde la acción sucede mayormente en los interiores burgueses, domésticos. El Distrito Federal de *Sólo con tu pareja* no es un problema, y eso era decir mucho en 1991; era lo opuesto, de hecho, de lo que comúnmente se decía.⁴¹ Era lo sofisticado —Mozart como *soundtrack*— en vez de lo popular; eran las frases en latín salpicadas en los diálogos en vez de los alburas; era una nueva clase media como objeto y audiencia imaginada de la película. Una cinta que registraba “major transformations at the level of social and cultural subjectivity and consumption as they were happening”, como sostiene Ignacio Sánchez Prado; una película central para entender la dimensión cultural del neoliberalismo, tres

⁴¹ Georgina Cebey, por ejemplo, en su análisis sobre *El milusos* (1981), habla de “ciudad-monstruo” para referirse al “crecimiento urbano desmedido, el desfase de la modernidad urbano arquitectónica a la luz de dicho crecimiento y el temor generado por la ciudad”. Ver: Cebey, “Apuntes para una ciudad monstruo”, 99. Hemos visto ya, en el capítulo 2, la serie de tropos condenatorios desplegados en los años noventa para hablar de la Ciudad de México.

años antes de la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio con Canadá y Estados Unidos.⁴² Lo tradicional, sugiere la cinta de Cuarón, deviene parodia, objeto de interés sólo para los turistas japoneses. La ciudad es tan moderna como sus socias norteamericanas. “Rather than the gritty urban landscapes of 1970s social cinema”, escribe Sánchez Prado, “*Sólo con tu pareja* presents an unprecedentedly attractive representation of urban spaces, which clearly breaks with any notion of social or cinematic realism”.⁴³ No rompe, diría yo, sino que crea el propio.

Diez años más tarde, luego de un primer periplo en Hollywood, Cuarón volvió a México para filmar *Y tu mamá también* (2001), una cinta donde el deseo de “presentar a la nación”, en palabras de Deborah Shaw, era central: “[The film] aims to reveal the ‘real’ Mexico, and places the country at the centre of what has been a dominant North American genre”.⁴⁴ Como en el caso de *Sólo con tu pareja* y la comedia romántica, la segunda película mexicana de Cuarón ensaya una contorsión del género, de la forma, en pos de la autenticidad. *Y tu mamá también* es otro ejercicio de realismo, conducido ahora por la mirada “honesta” de sus dos protagonistas adolescentes, Julio (Gael García Bernal) y Tenoch (Diego Luna), amigos chilangos encargados de llevar a una mujer española, Luisa Cortés (Maribel Verdú), a una playa de Oaxaca.

La película, de acuerdo con Cuarón, quería ofrecer “moments of truthfulness”, escenas en que la cámara flotante “seems simply to ‘witness’ the action”.⁴⁵ Paul Julian Smith ha descrito cómo esa cámara pretendidamente veraz (“handheld, documentary-style”) se aleja por momentos de los protagonistas, “as if bored with [their] exploits”, y se interesa más bien en otros espacios,

⁴² Sánchez Prado, *Screening Neoliberalism*, 69. Que el protagonista sea un publicista es altamente simbólico, argumenta Sánchez Prado: el representante de una clase cuyo poder adquisitivo y estatus social se deriva no de sus ligas con el pasado sino de las dinámicas socioeconómicas engendradas por el neoliberalismo mexicano.

⁴³ Sánchez Prado, *Screening Neoliberalism*, 75.

⁴⁴ Shaw, *The Three Amigos*, 184.

⁴⁵ Smith, *Y tu mamá también*, 20.

en esas escenas “más verdaderas” en las que no hay actores.⁴⁶ Los ángulos abiertos, las tomas largas y los planos generales “[add] to the sense of a truthful vision in the way they appear to present Mexico with little manipulation in the form of editing”, agrega Shaw.⁴⁷ El guion también contribuye al empeño. La jerga empleada por Tenoch y Julio,⁴⁸ los chilanguismos perdidos en la traducción o los subtítulos (“No mames, ¿te cae?”; “¡sáquense a la verga!”) le otorgaban a *Y tu mamá también* el sello local que a los propios chilangos, incluidos los hermanos Alfonso y Carlos Cuarón, guionistas de la cinta, les sonaba “verdadero”.⁴⁹

Por último, la narración en *off* de Daniel Giménez Cacho contribuía a la construcción del realismo al presentarse como una voz omnisciente, un principio de contextualización y contraste; una suerte de Richard Attenborough en el bosque de símbolos mexicano. La voz saltaba en el tiempo y era capaz de ir al pasado pero también al futuro. Era casi un comentario autoral, con esa sensación de *gravitas* añadida mediante el corte al sonido diegético de la cinta y la espera de uno o dos segundos en silencio antes del arranque de los soliloquios. Este narrador, a diferencia de los imberbes Julio y Tenoch, y de la española de apellido Cortés, parecía *conocer* México, y les brindaba a los espectadores “[a] sense of discovery [...] the impression that they are accessing an insider’s view”.⁵⁰

Estas son las herramientas a partir de las cuales *Y tu mamá también* construía entonces su reclamo de autenticidad. De acuerdo con Cuarón, parte del impulso creativo detrás de la película

⁴⁶ Smith, *Y tu mamá también*, 12. Se trata de un recurso repetido. La cámara se levanta de la mesa donde cenar Julio, Tenoch y Luisa, por ejemplo, y se dirige al cuarto trasero del restaurante carretero donde se encuentran: la sala donde baila de manera “espontánea” una mujer; un “extra” que no recibe crédito en la película.

⁴⁷ Shaw, *The Three Amigos*, 123.

⁴⁸ Eso que Smith llama “[an] unapologetically Mexican Spanish, exotic to global speakers of the language” no era algo nuevo en el cine mexicano; lo nuevo era que una película en ese registro oral fuera vista más allá de México. Smith, *Y tu mamá también*, 15-16.

⁴⁹ El detalle no es menor, dado que en 2001 había críticos cinematográficos en México “already wary of the Cuarón who had enjoyed such success in hated Hollywood”, como recuerda Paul Julian Smith, escépticos frente a la capacidad del director de mostrar algo que no fuera una visión gringa del país. Ver: Smith, *Y tu mamá también*, 21.

⁵⁰ Shaw, *The Three Amigos*, 186.

nació después de ver una serie de largometrajes mediocres o derechamente malos con su hijo adolescente. “[S]ick of the banal romantic teen movies of the time”, escribe Paul Julian Smith, Cuarón, “wanted to make a more *realistic* contribution to the genre” (énfasis propio).⁵¹ Aun si su película no ofrecía un quiebre temático notable (¿qué hay de nuevo en la historia de dos adolescentes que quieren emborracharse y tener sexo durante el verano?), la forma habría de cumplir el propósito de la ruptura: la ausencia de *dollies* (desplazamiento fijos de cámara), fundidos y *close-ups* suponía la búsqueda de una estética documental, realista, que parecía inédita en su contexto.⁵²

La búsqueda formal volvía a acompañar el momento histórico. Diez años después del debut de Cuarón, la Ciudad de México era inevitablemente otra. De acuerdo con Hugo Lara Chávez, la ciudad de *Sólo con tu pareja* era una fiesta: ligera, luminosa, sede de congresos internacionales que terminaban en borracheras, en romance, en fiesta. *Y tu mamá también* supondría, en cambio, la mañana siguiente al festejo, la insoportable realidad de la resaca: “[una] entrega a la irremediable melancolía y tristeza del día después, como el despertar del fracaso de la modernidad del TLC [Tratado de Libre Comercio] en la nueva era del zapatismo y de las marchas que afean el Paseo de la Reforma”.⁵³ Esta nueva realidad, si aspiraba nuevamente a lo genuino, requería algo distinto que los nombres aliterativos y los chistes salpimentados de latín. La autenticidad, ese inquieto locus de *lo verdadero*, se había desplazado. *Sólo con tu pareja* descubre en el Distrito Federal tanto lo viejo y hueco como lo nuevo y verdadero. *Y tu mamá también*, en cambio, no pasa demasiado tiempo en la capital porque no encuentra ahí más que

⁵¹ Smith, *Y tu mamá también*, 18.

⁵² Shaw, *The Three Amigos*, 178. En realidad, muchas de esas afectaciones del estilo están presentes en esas películas clásicas de la nueva ola francesa que tratan el tema del triángulo amoroso o la formación sentimental, como *Jules et Jim* (Truffaut, 1962), *Le 400 coups* (Truffaut, 1959), *Masculin féminin* (Godard, 1966), o *Adieu Philippine* (Rozier, 1962).

⁵³ Lara Chávez, *Una ciudad inventada por el cine*, 157.

impostura. Al cumplirse apenas media hora exacta de película, Julio, Tenoch y Luisa emprenden el camino por carretera hacia Oaxaca y buscan olvidarse de la capital y sus supuestos.

Como ha mostrado Mauricio Tenorio Trillo, la frase “Mexico City is not *really* Mexico” fue una verdad incontestable en una variedad de materiales turísticos sobre la capital (pero también académicos, producidos fuera de México) durante buena parte del siglo XX. La ciudad se rehusaba a satisfacer el mito de autenticidad (racial) y tradición que hacía atractiva la idea de “México”.⁵⁴ La ciudad era mezcla e impureza, pero también insignia de un desarrollo apócrifo, pirata. “Un pobre [chilango] de finales de siglo”, ironizaba José Joaquín Blanco en 1998, “ya no viste siempre esa especie de sayales de remiendos sobre remiendos, color mugre, sino minifaldas y pantalones desgarrados adrede para lucir pedazos sexy de piel, peinados punk y *coiffure* lumpenizada de *top models*”.⁵⁵ Levi’s en vez del calzón de manta. La ciudad no era Tepoztlán, era el Tianguis del Chopo.⁵⁶ Cuando se filmó *Y tu mamá también*, el D.F. no era la “esencia” de México. Tampoco era *cool*, ni suponía un destino atractivo.

Amores perros (2000), de Alejandro González Iñárritu, estrenada en Estados Unidos unos meses antes de la cinta de Cuarón, ya había mostrado “a city brought so close that you need to take a shower afterward”, como escribió Anthony Lane en *The New Yorker*, una versión casi tóxica del Distrito “where the local tourist board must be going crazy”.⁵⁷ El mismo año el escritor estadounidense James Kunstler, en un libro sobre diferentes ciudades del mundo,

⁵⁴ A principios del siglo XX, escribe Tenorio Trillo, el estereotipo del México “verdadero” o “profundo” era el de un país “of Indigenous people faithful to their racial purity and untouched by four centuries of massive demographic, cultural, and political transformations”. Tenorio Trillo, *I Speak of the City*, xxii. La ciudad no era eso, pero tampoco quedaba muy claro qué era. En parte porque las ciudades desafían cualquier noción identitaria estática.

⁵⁵ Blanco, *Espejos del siglo XX*, 7.

⁵⁶ A finales del siglo aparecería el concepto redentor de la “hibridez”, pregonado sobre todo por Néstor García Canclini. Ver: García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo, 1989.

⁵⁷ Anthony Lane, “Going to the Dogs”, *The New Yorker*, 25 de marzo de 2001, <https://www.newyorker.com/magazine/2001/04/02/going-to-the-dogs>.

describía a la capital mexicana como “[a] fearsome metropolis [...] in a state of crisis verging on breakdown”:

The government pretends to govern, public safety is a joke, the quality of life is unpleasant for the well-off and atrocious for the vastly more numerous poor, the air is lethal, the water is septic, human waste has nowhere to go, epidemics erupt with medieval virulence, automobile traffic is stupendous [...], trash lies scattered even in the best neighborhoods and the streets smell badly everywhere [...].⁵⁸

La lista, con la que quizá estarían de acuerdo Gonzalo Celorio y buena parte de quienes condenaban a la “ciudad mancha” en el capítulo segundo, seguía así durante un par de líneas más. Era hiperbólica, indudablemente miope, pero no muy distinta a la caracterización que hacía el mexicano Guillermo Sheridan en julio de 2001, el verano de estreno de *Y tu mamá también*:

Una ciudad que tiene 28 millones de habitantes (la mayoría en la miseria), cuatro millones de perros (la mayoría en la miseria y en la calle), cinco millones de vehículos (la mayoría en la calle, procurando asesinar compatriotas); que produce al día miles de toneladas de basura, de mierda y de contaminantes [...] en la que suceden tres mil ilícitos y decenas de muertos involuntarios al día; en la que los aviones jumbo aterrizan entre vulcanizadoras; que puede, simultáneamente, estar en sequía e inundada [...].⁵⁹

Esta es la Ciudad de México a la que tiene que darle forma la segunda película chilanga de Cuarón. La promesa incumplida de una transformación que, supuestamente, anunciaba *Sólo con tu pareja*. El D.F. no se había convertido en Manhattan. Era más bien, según mostraba ahora *Y tu mamá también*, el lienzo charro donde se alaba al presidente con palabras huecas y los guaruras y las sirvientas comen afuera, donde no se ven; es uno de los personajes secundarios de la película, un “periodista recientemente convertido a la política” (es decir, un “vendido”), ahora burócrata de ese recién creado Instituto de Cultura del Distrito Federal que había aparecido en nuestro

⁵⁸ James Howard Kunstler, *The City in Mind: Notes on the Urban Condition* (Nueva York: Free Press, 2001), 79.

⁵⁹ Guillermo Sheridan, “La ciudad de la esperanza (primera parte)”, *Letras Libres*, julio 2001, 70. La descripción es consistente, también, con el resumen que hace David Lida: “At the time, magazines, newspapers, and TV, both international and Mexican, treated the capital as the poster boy for urban violence, a Wild West of metal, asphalt, and burning rubber, a locale of impossible and insane danger —Mogadishu in Spanish.” David Lida, *First Stop in the New World* (Nueva York: Riverhead Books, 2008), 214.

primer capítulo. Es el obrero michoacano que muere atropellado en el Viaducto, donde, según apunta el narrador de la cinta, la “mala ubicación” del puente peatonal más cercano “lo hacía caminar dos kilómetros más a la construcción donde trabajaba”. Un cuerpo que tarda “cuatro días en ser reclamado”. La ciudad donde el que sueña con ser escritor (Tenoch) termina por estudiar economía, donde los otrora mejores amigos de clases distintas “nunca volverán a verse”. La ciudad de las expectativas y la vigilancia, la del destino cumplido y las estructuras casi ineludibles. En *Y tu mamá también* la Ciudad de México no es protagonista, y aquello que se muestra (el obrero asesinado, la manifestación rabiosa sobre el mismo Paseo de la Reforma por el que avanzaba el coche con los deslumbrados turistas japoneses en *Sólo con tu pareja*, el encuentro final, incómodo y triste, de Tenoch y Julio) lo significa como un espacio casi venenoso. Un lugar que más vale dejar atrás en busca de la verdad—que, como la película insiste una y otra vez, *está en otro lado*—, el sexo libre, la carretera, la playa virgen.

Entre *Y tu mamá también* y *Roma* pasarían casi veinte años. A diferencia de las dos películas anteriores, la Ciudad de México que presenta *Roma* no es la ciudad de su momento histórico de producción. Los acontecimientos en la vida de Cleo, que siguen mayormente el arco dramático de su embarazo, tienen lugar entre 1970 y 1971. Esos son los años, señalaba Cuarón en entrevista, “[of] the dream of cosmopolitanism and modernity that Mexico started living in that period”.⁶⁰ Más que un sueño, parece una teleología: algo que empezaba entonces y se consume ahora, en la sofisticada colonia del presente. Esta, la de los años setenta, es la ciudad que Cuarón quiere contar, sobre la cual tiene cosas que decir a través de los personajes, la trama, los símbolos y motivos visuales, el guion. Sin embargo, he sugerido que es posible adivinar las huellas del 2018 en la forma en que se cuenta esa historia.

⁶⁰ Kirk Semple, “Mexico City as the Director of ‘Roma’ Remembers It (and Hears It)”, *The New York Times*, 2 enero de 2019, <https://www.nytimes.com/2019/01/02/movies/alfonso-cuaron-roma-mexico-city.html>

En *Roma* Cuarón vuelve a la idea de ese México “real”, al que se acerca “observando los eventos, tomando un punto de vista imparcial, sin juzgar, nada más observando”, como dijo el director en entrevista.⁶¹ El interés “objetivo” que había ensayado en *Y tu mamá también*, y la apuesta por la reinvención estética de la ciudad que había emprendido en *Sólo con tu pareja*, regresan a su manera en *Roma*. La conciencia del momento histórico contemporáneo está presente en la factura de la película, en *cómo se ve*. Me refiero aquí a dos de los elementos estéticos más notorios y notados de la cinta: la fotografía en blanco y negro, y las tomas, el lugar donde se coloca la cámara y su duración. Sostengo que es en esta dimensión formal donde se manifiesta la “presencia” de la ciudad de 2018 en la de 1970, y que esa presencia no es menos combativa, menos oportuna, menos opuesta a la norma cultural que las otras dos versiones de la ciudad presentes en la filmografía chilanga de Cuarón. Como en las ocasiones anteriores, el código realista cambia y, así, nos invita a pensar en la intervención que hace sobre su presente.

La diferencia

Nada más empezar la película lo primero que vemos es un patrón de azulejos (il. 22). Rombos de distintos tonos que podrían formar una pared o un piso. No sabemos todavía desde dónde mira la cámara, nuestro fantasma presentista. Aparecen los créditos, escuchamos pasos, el trino de algunos pájaros. El agua corre, una escoba talla. De pronto el agua alcanza el encuadre, cubre los azulejos y refleja un rectángulo claro. Es el cielo. Estamos en un patio, lo que tenemos frente a los ojos es el piso. Alguien lava, pero nosotros sólo vemos el agua y el jabón que baña la loza. La cámara no se ha movido durante tres minutos. En el piso vuelto espejo distinguimos un avión que cruza el cielo. Un momento, en simultáneo, de rutina doméstica y metropolitana.

Las últimas dos películas mexicanas de Cuarón habían comenzado algo distinto: en la

⁶¹ La fórmula recuerda, inevitablemente, a la manera en que el director describía *Y tu mamá también*. Ver: “Preguntas y respuestas de ROMA con Alfonso Cuarón en CDMX | Netflix”.

cama, con los protagonistas desnudos, a media cópula. Inicios abruptos, procaces, como escribe José Teodoro; un contraste llamativo con el “lirismo arrullador” con el que empieza *Roma*, lejos de lo indecoroso y de lo abrupto.⁶² De entrada, esta nueva película señala cómo debe ser leída: habrá que prestar atención paciente al detalle, a los reflejos, a lo que sucede en la orilla del encuadre, a los sonidos. Habrá que acostumbrarse también a la toma sin cortes durante largos minutos (el promedio contemporáneo, para largometrajes de ficción en inglés, es de 2.5 segundos por toma) y a la fotografía en blanco y negro.⁶³ El ideal parece la *inmersión* en ese mundo, una elaborada súplica de sobriedad monástica que busca la atención indivisible del espectador.⁶⁴ Los primeros minutos de *Roma* presentan, en el reordenamiento de la ojo y la escucha, su sistema de sentido, las instrucciones para entender la intervención que hace en el mundo.



Ilustración 22. Fotograma inicial de *Roma*. Alfonso Cuarón, 2018. Netflix

El arrullo en vez de la estridencia. En una época de video bajo demanda, y en el celular si es necesario, *Roma* es una película que quiere ser vista en el cine, rodada digitalmente en 65 milímetros,

con sonido envolvente, con diálogos en español y en mixteco. En una época de giros de tuerca cada veinte minutos, *Roma* es una película deliberadamente lenta, minimalista, con aires de festival, cuya apuesta estética “relies *explicitly* on the disavowal of mainstream film and televisión”, como escribe Paul Julian Smith (énfasis propio).⁶⁵ Un largometraje que Cuarón, en

⁶² José Teodoro, “The Turning of the Earth”, *Film Comment*, September-October 2018, <https://www.filmcomment.com/article/the-turning-of-the-earth/>

⁶³ Greg Miller, “Data From a Century of Cinema Reveals How Movies Have Evolved”, *Wired*, 8 de septiembre de 2014, <https://www.wired.com/2014/09/cinema-is-evolving/>

⁶⁴ Sobre el concepto de inmersión en el arte popular contemporáneo, ver Jackson Arn, “The Sphere and our ‘Immersion’ Complex”, *The New Yorker*, 13 de noviembre de 2023, <https://www.newyorker.com/magazine/2023/11/20/the-sphere-and-our-immersion-complex>.

⁶⁵ Wood, *The Faber Book of Mexican Cinema*, 210; Smith, “The Anti-Roma”, 160.

un inicio, ni siquiera quería estrenar en Netflix: “For me”, dijo, “it was the equivalent of going straight to VHS”.⁶⁶ Es decir, ese cine desprestigiado, comercial; casete de plástico que solía venderse junto a las papas fritas en el súper. Desde sus primeros minutos *Roma* marca una notable distancia formal con los estrenos contemporáneos de su compañía distribuidora. La escena inicial del patio dura cinco minutos. Netflix, escribe Smith, “less patient, counts just two minutes’ attention from a subscriber as a ‘view’ of a film or TV show for the purposes of its algorithm”.⁶⁷ La diferencia es casi constitutiva.

En febrero de 2019, plena temporada de promoción de *Roma* para los premios Óscar, el director ejecutivo de contenidos de Netflix, Ted Sarandos, visitó la Ciudad de México para anunciar la apertura de una oficina en la capital mexicana y el próximo estreno de más de cincuenta producciones locales. La noticia reconocía el papel de México como “one of the busiest international territories” para Netflix en general,⁶⁸ y a la CDMX en particular como pilar en un proyecto de expansión corporativa.⁶⁹ La promoción de su visita incluía un video en el que Sarandos manejaba una camioneta por diferentes calles de la ciudad y recogía pasajeros más o menos notables: actores mexicanos como Omar Chaparro, Darío Yazbek o Diego Boneta.⁷⁰ El video era propaganda de la plataforma y de la ciudad al mismo tiempo: Sarandos declaraba su amor por la CDMX y subía pasaje en Garibaldi, Reforma, la plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, en el Monumento a la Revolución y el Auditorio Nacional.

⁶⁶ Wood, *The Faber Book of Mexican Cinema*, 210.

⁶⁷ Smith, *Y tu mamá también*, 87.

⁶⁸ Laura Tillman, “Netflix, drawn to talent, boosts production in Mexico with 50 films and series”, *Los Angeles Times*, 19 de marzo de 2019, <https://www.latimes.com/business/hollywood/la-fi-ct-netflix-mexico-20190319-story.html>; Lucas Shaw, “Netflix Moving Latin American Base to Mexico as Ambitions Grow”, *Bloomberg*, 31 de enero de 2020, <https://search-ebscohost-com.proxy.uchicago.edu/login.aspx?direct=true&db=bth&AN=141493568&site=eds-live&scope=site>.

⁶⁹ En 2020, Netflix trasladó las oficinas centrales de su división América Latina a la Ciudad de México.

⁷⁰ “Listos para lo que sigue. Netflix México, pronto”. Netflix Latinoamérica. 12 de febrero de 2019. Video disponible en YouTube. <https://youtu.be/X9oSyQ9-8hA?si=HmR3RHw16SODki08>

El tono del video es ligero, pretendidamente humorístico (Sarandos lanza insolencias en español; la camioneta canta Luis Miguel a coro). Todo es risas hasta que la actriz Giselle Kuri dice de pronto: “Hey guys, isn’t this Tepeji 21?”. Y entonces la cámara sale de la camioneta y se coloca fija frente a la fachada de la casa protagonista de *Roma*, en la calle Tepeji de la colonia celeberrima. El video pasa súbitamente al blanco y negro. Se corta la música. Los rostros de los actores mutan en admiración. Sube el volumen del trinar de pájaros y se escucha el silbido del carro de camotes. Vemos una placa que dice “Aquí se filmó Roma”. El dicharachero Sarandos ahora está en silencio, boquiabierto (il. 23). Nadie hace un chiste, nadie se sube a la camioneta en esa parada. Muy pronto el video corta y vuelve al color, a *su* estética: la música de chachachá, la actriz que come con prisas un elote callejero (“ponle chile”, le dice a la vendedora, para enfatizar sus credenciales mexicanas), el relajo en la camioneta y el ejecutivo que grita leperadas a los chilangos en un español masticado.



Ilustración 23. Dos momentos en la camioneta de Netflix. Izquierda: cuando pasa por delante de la casa de Roma. Sarandos, extrañamente, voltea hacia otro lado. Derecha: el tono jocoso del resto del recorrido chilango. “Listos para lo que sigue. Netflix México, pronto”. YouTube.

De todas las producciones de Netflix incluidas en este material promocional (*Luis Miguel: La Serie; Como caído del cielo; La casa de las flores; Diablero; Ingobernable*), ambientadas mayormente en la Ciudad de México, *Roma* destaca por su solemnidad, por su falta de socarronería. Es la única película que *no* se sube al tren —en este caso camioneta— de la productora, la cinta a la que los demás miran de lejos, con cierta extrañeza, como a ese primo

que, en vez de sumarse a la fiesta, prefiere quedarse a leer. La diferencia se señala tanto a nivel formal (el paso momentáneo al blanco y negro) como de tono (la ausencia de camaradería, de *calidez*). Parece reverencia; en realidad es burla. Es una escena representativa de aquello que Lauren Berlant llamó comedia sin humor, “the encounter with a fundamental intractability in oneself or in others”.⁷¹ *Roma* en este caso representa la intransigencia, la película que trata de mantenerse soberana, distinta, que no cede, digamos, ante las supuestas demandas estéticas de su época (la risa fácil, el color local). Detrás del aparente homenaje lo que hay es comedia: el video enfatiza *lo inadecuado* que resulta *Roma* en el mundo que lo rodea, su incongruencia. Es, para decirlo pronto, un mero *gag* del video-anuncio, una burla nacida de la incomodidad.

El año de estreno de *Roma* en Netflix fue también, entre otras de sus producciones, el de *Narcos: México*, *La casa de las flores*, *Luis Miguel: La serie*, *Diablero*, *Made in Mexico* y el capítulo “Mexico City” de *Somebody Feed Phil*. Pistolas, calacas, mostachos, vírgenes y veladoras en el primer caso; una telenovela con Verónica Castro, actriz insignia de un formato asociado popularmente con México en el segundo. Una serie más o menos biográfica de una “estrella del pop latino” en *Luis Miguel*; una historia más del maligno metido en una vecindad del viejo Centro Histórico en *Diablero*. *Somebody Feed Phil*, por su parte, representa las aventuras gastronómicas de un gringo rubicundo y voraz en busca de la mejor comida alrededor del mundo. Un símbolo de la época, que empieza su capítulo chilango con una aclaración. Hace mucho tiempo, dice el presentador, Phil Rosenthal, “los aztecas” construyeron “a hill of dirt in the middle of a swamp”. Ahora, al llegar a la Ciudad de México, Rosenthal confiesa: “I don’t know what I was expecting, but I’m seeing incredible modern architecture”, lo cual revela que *sabía perfectamente* lo que esperaba: lo contrario. Por último, *Made in Mexico* pretende también

⁷¹ Berlant, “Humorlessness (Three Monologues and a Hairpiece)”, 308.

“romper” con los estereotipos de los estadounidenses sobre los mexicanos, pero reafirma y se regodea en la diferencia racial y de clase. El barrio de Polanco, nos dice una participante estadounidense de este *reality show*, es “el Beverly Hills de México”. “Siento que casi todo el mundo no conoce a los mexicanos”, dice una diseñadora de modas mexicana, delante de tres macetas con sus correspondientes nopales. “No, I am not a bad hombre”, dice una más en inglés, mientras se escucha un discurso de Donald Trump sobre el muro en la frontera con México, “estudié en la universidad de Harvard”.

Todos estos productos culturales están muy lejos de *Roma*, temática, visual, estéticamente. En sus figuraciones de la ciudad predominan las tomas aéreas, el énfasis en los colores verde, blanco y rojo, los cortes rápidos, los efectos de sonido, las panorámicas de la urbe inmensa, de las calles llenas de gente, de los concheros en el centro, los restaurantes de moda o las mansiones de Las Lomas (il. 24). En un análisis de producciones mexicanas recientes que tratan, como *Roma*, el tema del servicio doméstico, Paul Julian Smith encuentra, sobre todo, esta diferencia formal a la hora de significar el espacio de la capital. Por ejemplo en *El club* (2019), otra producción de Netflix, “shots of skyscrapers [...] set the scene”; “the house [...] is much more luxurious and sensual than in *Roma*”; “the shooting and cutting style [...] keeps to the swift, jerky rhythm of what was once called the MTV aesthetic, the antithesis of both current festival film minimalism and the earlier school of social realism [dos puntales de *Roma*]”. “Aerial shots are of vertiginous skyscrapers”, añade Smith, “most of them newly sprouted on Reforma. The high gloss of the mise en scene is echoed in the fashionable wardrobe”.⁷² A esto el académico británico le llama “the Anti-*Roma*”.

En este contexto de producción *Roma* destaca notoriamente. No se parece a aquello que lo

⁷² Smith, “The Anti-*Roma*”, 182-185.

rodea, esos otros objetos audiovisuales que son el correlato inevitable de la ciudad de moda, esa “meca de lo *hip*”. Frente a un espacio de colores saturados, banalizado, *Roma* ofrece una manera distinta de acercarse a la ciudad, un nuevo camino formal hacia lo pretendidamente auténtico. Esta es la operación que permite hablar de una trilogía mexicana de Cuarón, dado el impulso compartido por renovar el código realista a lo largo de casi treinta años. Y es también la maniobra con la que *Roma* dialoga con la ciudad de 2018, y no sólo con la de 1970-71. El horizonte de lectura de la cinta es el presente; este es el pantano que la vuelve *rara avis* que cruza sin querer mancharse. La forma es el testimonio de un conflicto. ¿Qué versión de ciudad puede ser *más verdadera* cuando la capital mexicana “is everyone’s now”? La respuesta de *Roma* es la profundización de cierto impulso documental, a través del manejo de la cámara y el tiempo, para reafirmarse como un testimonio auténtico.

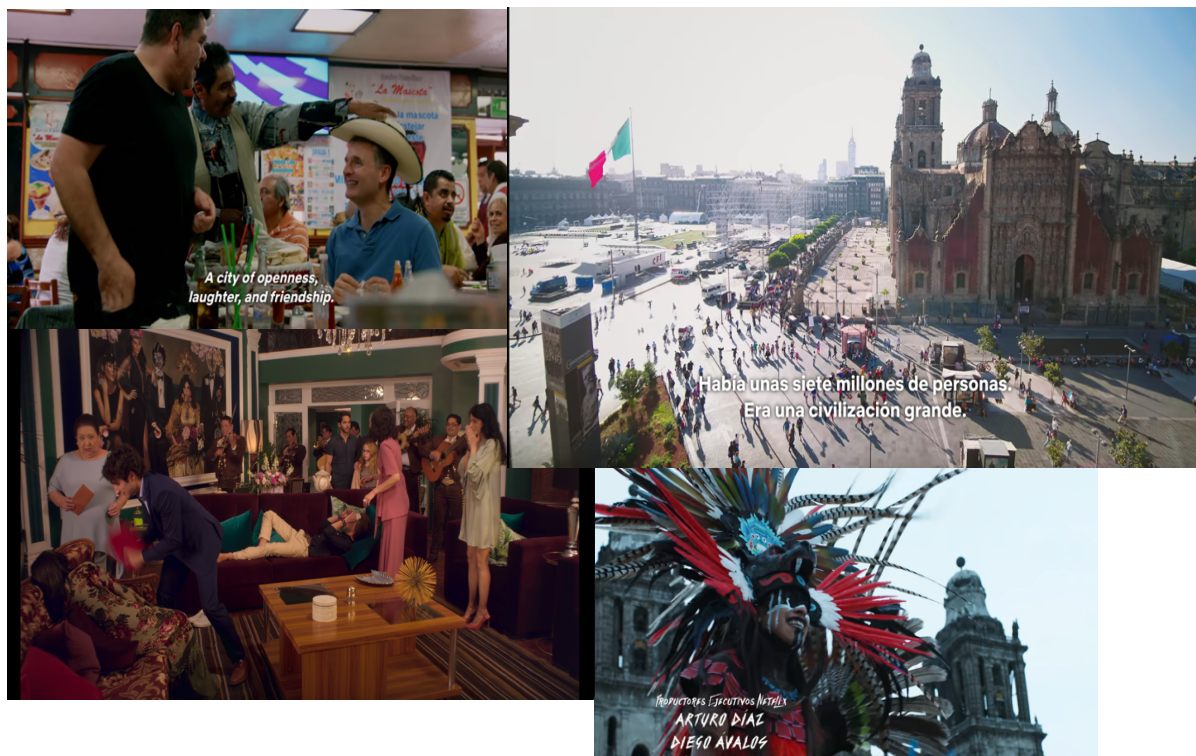


Ilustración 24. En el sentido de las manecillas del reloj: fotogramas de *Somebody Feed Phil*, *Made in Mexico*, *La casa de las flores* y *Diablito*, todas producciones de Netflix en 2018, como *Roma*. Sombreros, mariachis, concheros y, en el caso de *Made in Mexico*, un participante mexicano que le explica a su novia estadounidense que en el Tenochtitlan prehispánico solían vivir “siete millones de personas” [sic]. Netflix.

No digo, por supuesto, que la relación o el desmarque, mejor dicho, sea obvio, mecánico, causal. Digo más bien que estas visiones de la ciudad, esta forma colorida y ruidosa, que incluye también dos producciones populares y cercanas temporalmente a *Roma* como *Spectre* (2015) y *Coco* (2017), con sus desfiles de Día de Muertos y sus calaveras floridas, deben tomarse en cuenta como parte de ese espacio de lo posible del que hemos hablado en otros capítulos, el contexto frente al cual se define la obra singular. La relevancia de un producto cultural como *Roma*, el carácter de su intervención, puede aquilatarse mejor si observamos también aquello con lo que dialoga, la manera en que se planta frente a ciertas posibilidades de sentido, que incluyen la gentrificación de la colonia y su nueva fama internacional. Digo, por tanto, que la serie de decisiones formales, temáticas y de estilo que conforman *Roma* no son ocurrencias *ex nihilo*, no son puro capricho, porque hasta los caprichos pueden ser historizables. Hay un contexto, un sistema de referencias, desde donde se produce la película, desde donde se lee. Y en ese contexto, en ese momento histórico, *Roma* busca destacar formalmente y destaca. El fantasma del presente dispone de manera decisiva *cómo* se presenta el pasado.

La vigilancia

En su tercera película mexicana Alfonso Cuarón apuesta por un *ethos* y una estética documental en busca de satisfacer su ambición recurrente: mostrar una ciudad auténtica. Volvamos por un momento a ese patio de azulejos con el que inicia la película. Cuando la cámara por fin se mueve, después de cinco minutos, no va a ningún lado: el *tilt up* (panorámica vertical) nos muestra simplemente de dónde viene el agua, quién sostiene la manguera. Es una mujer (pronto descubriremos su nombre, Cleo), a la que seguimos ahora en un paneo hacia la izquierda. Cleo deja la manguera, la cubeta, saluda al perro y se mete al baño (il. 25). La cámara se queda quieta y observa mientras Cleo hace lo que tiene que hacer, jala la cadena, se lava las

manos, sale de nuevo. La secuencia condensa una serie de apuestas formales que hace *Roma* en su conjunto: la toma larga, sin cortes, el movimiento fluido de la cámara sobre su eje, la fotografía en blanco y negro, la atención al sonido. Entender cómo funciona, qué pide del espectador este arranque (como lo hacen *Sólo con tu pareja* e *Y tu mamá también*) nos brinda claves de interpretación para la cinta completa.



Ilustración 25. Cleo (Yalitza Aparicio) va al baño, detrás de la puerta negra, y la cámara registra, inmóvil, este momento en apariencia intrascendente, privado. *Roma*. Alfonso Cuarón, 2018. Netflix.

Todo análisis cinematográfico, escribió Stanley Cavell, “[must] account for the frames of the film being what they are, in the order they are in, e.g., to say what motivates the camera to look

and to move as and where it looks and moves”.⁷³ ¿Por qué, entonces, la cámara insiste en observar a un personaje mientras va al baño? “When Cleo enters the bathroom, the shot might have been over with the action”, escribe Salomé Aguilera Skvirsky, “after all, the camera has been following Cleo’s actions and Cleo had just finished cleaning the driveway and courtyard and left the image”. En cambio, “the camera—stationary and distant—remains trained on the closed door through which she passed for another 30 seconds, waiting for her to emerge”.⁷⁴ Para Aguilera Skvirsky, la persistencia de la toma cumple un doble propósito. Primero: resignifica lo que la película considera un acontecimiento, aquello que es digno de ser filmado. Del mismo modo, agregaría yo, reafirma la supuesta realidad del personaje: he aquí una mujer que interrumpe la acción para ir al baño, a diferencia de las heroínas que, en otras películas, recorren

⁷³ Cavell, “What Becomes of Things on Film”, 180.

⁷⁴ Aguilera Skvirsky, “Must the Subaltern Speak?”, 10.

el mundo sin pausas parecidas.

Segundo, dice Aguilera Skvirsky: la cámara sigue rodando durante esta aparente cesura. Se supone que no hay nada que ver y seguimos viendo. La ida al baño sucede, por decirlo así, en tiempo real, sin cortes, lo cual le sugiere a la autora cierta estética de la vigilancia. La cámara sigue el movimiento de un sujeto y, a la distancia, graba y supervisa la rutina de la empleada doméstica. El modo es “distant, observational, omniscient [...] surveillant”.⁷⁵ Esta es una de las apuestas más importantes que hace *Roma* en su empeño realista.

Desde el inicio la película busca dejar en claro que observamos ese mundo a través de una cámara desapegada, “objetiva”. No vemos las cosas desde los ojos de un Cuarón-niño, ni tampoco desde la interioridad de Cleo o de algún otro personaje. El blanco y negro enfatiza la distancia perceptiva.⁷⁶ La cámara, en su primer movimiento, hace un giro imposible para el cuello humano. Durante los primeros veinte minutos se siguen uno tras otro los paneos, mientras la cámara sigue a Cleo a la distancia en su rutina cotidiana (tender las camas, recoger la ropa, ir por los niños a la escuela, preparar la comida). Es tan uniforme el movimiento que semeja la rotación automática de una cámara de vigilancia. Por si esta señal técnica fuera insuficiente, el episodio del baño insiste también en la dimensión no-humana de la observación: es impúdico quedarse viendo la puerta del baño mientras alguien está dentro, pero si en algo se regodean esas cámaras que nos vigilan en las tiendas, en los bancos, en la calle, es en la impudicia. En el caso del cine, “[if] the presence of the camera is to be made known”, escribe Stanley Cavell, “it has to

⁷⁵ Aguilera Skvirsky, “Must the Subaltern Speak?”, 9.

⁷⁶ Nathaniel Gardner sostiene también que la ausencia de color en *Roma*, que a él le recuerda a Manuel Álvarez Bravo y otros fotógrafos mexicanos del siglo XX, le brinda a las imágenes “a seriousness that allows it to distance itself from images related to tourism or other images that attempt to portray Mexico with an otherness that lends it to exotic or folksy interpretations”. La abstracción, escribe Gardner, “invites the eye to abandon the frequently colourful portrayal of the Latin American quotidian”, otra forma de insistir en “lo auténtico”. En Gardner, “Alfonso Cuarón’s *Roma*: Reflections on History and the Fuzzy Edges of Translation”, 946.

be acknowledged in the work it does”.⁷⁷ Esta escena temprana encarna ese reconocimiento, una advertencia formal (soy una cámara) que significa (te muestro las cosas como son).

Pero es posible ir más allá. De acuerdo con las ideas de Thomas Y. Levin, la noción de la vigilancia en el análisis cinematográfico puede trascender estas estrategias formales, episódicas —piénsese, por ejemplo, en una escena paradigmática de asalto a un banco que intercala primeros planos de los criminales e imágenes del circuito cerrado de televisión— para convertirse en “the very condition of possibility of [the] story”.⁷⁸ Esto, a lo que Levin llama “surveillant narration”, es lo que articula a *Roma*. La posición de la cámara, la insistente retórica de la “objetividad” de parte de Cuarón, la estética vigilante del blanco y negro, los movimientos “automáticos” que supervisan a Cleo...todo esto no complementa a la cinta, la *constituye*.

Entre los casi veinte años que separan a *Y tu mamá también* de *Roma* ha ocurrido un desplazamiento precisamente en esta dirección. Lo que otrora fue *recurso* para la construcción de cierto realismo ahora es *constitutivo*. Comparemos una vez más los inicios de las cintas. En *Y tu mamá también* una cámara se asoma detrás de la puerta de una habitación y se acerca, con paso vacilante, a la cama donde dos cuerpos están a medio coito (il. 26). Esta cámara, que parece decididamente sostenida por *alguien*, se arrima, desciende, se aleja, se mueve en busca de los rostros, se queda pegada a los amantes, junto a ellos en la cama. Después de escuchar a los adolescentes Tenoch y Ana (Ana López Mercado) prometerse fidelidad durante el verano, la cámara se aleja de nuevo, regresa a la puerta por donde entró, y el sonido se corta de manera abrupta. La voz adulta del narrador nos aclara que aquello que acabamos de ver tiene la aprobación de la madre de Ana. La escena corta y la cámara se mueve por detrás de un florero, ahora a espaldas de Julio, mientras el narrador señala la diferencia entre los amigos: este suegro

⁷⁷ Cavell, *The World Viewed*, 128.

⁷⁸ Levin, “Rhetoric of the Temporal Index”, 583.

sospecha de Julio y no lo deja solo con su hija en la casa.

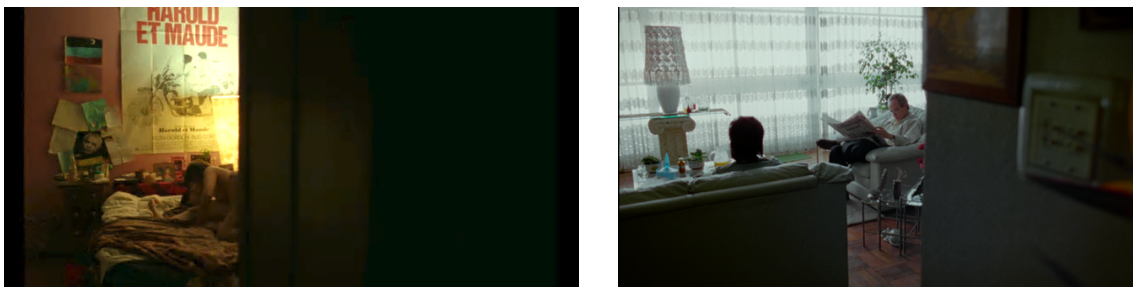


Ilustración 26. La cámara "espía" y se "asoma" detrás de las paredes en los minutos iniciales de *Y tu mamá también*. Alfonso Cuarón, 2001. Criterion Collection

Hemos hablado ya de este narrador: una especie de “comentario del director” que contextualiza, matiza y señala aquello que los personajes no pueden o no quieren ver. Pero también es pensable como un dispositivo o recurso de vigilancia que observa a Tenoch y Julio cuando están aparentemente solos, en las regaderas o en la alberca del club deportivo, por ejemplo, o cuando fuman marihuana a escondidas. Se trata de una especie de guardián que, junto con esos movimientos de la “cámara que se aburre” (Smith), nos ofrece ir más allá de las medias verdades y la confusión de los protagonistas (su subjetividad), brindándonos un panorama más amplio, aparentemente objetivo. Este vigilante es el adulto entre los púberes, una voz elocuente y aplomada que literalmente habla *por encima* de los maldicientes que “alburean” y gritan.

Roma se deshace de este contraste simple. La película está construida para hacernos pensar que *todo lo que vemos* es verdad y no sólo ciertos instantes. Lo que en *Y tu mamá también* se condensaba en la figura del narrador ha sido incorporado aquí a la manufactura misma de la cinta, repartido en una serie de decisiones que cargan, cada una, con parte del peso de *lo real*. La vigilancia ya no es un recurso al que se acude de vez en cuando: *es* la narración. Este cambio de escala obedece, de acuerdo con Levin, a la preocupación central de las narrativas vigilantes por el poder declinante de la referencialidad de la imagen.⁷⁹ Es decir, la debilitada y entredicha

⁷⁹ Levin, “Rhetoric of the Temporal Index”, 584.

capacidad del cine, en nuestro tiempo, de transmitir una sensación de realidad únicamente a través de la fotografía, del sólo mostrar las cosas en la pantalla. Lo que Levin intenta señalar es que, en un mundo inundado de imágenes digitales, de efectos especiales, de cosas que no existen pero que vemos proyectadas, las narrativas vigilantes hacen una doble apuesta.

Primero, abrazan el paradigma visual de aquello que hoy día aún consideramos prueba o transmisión de la realidad: las cámaras de vigilancia, las *webcams*, el circuito cerrado de televisión. Eso que lo graba todo. El exceso semiótico, apunta Levin, se opone a la supuesta distorsión que implica la selección, el montaje. La idea recuerda al concepto de “plenitud referencial” del que hablara Roland Barthes en el caso del realismo literario, la acumulación de “detalles inútiles”, en apariencia lujos extra-narrativos, que sin embargo satisfacen la “necesidad incesante de autenticar lo ‘real’”.⁸⁰

En ciertos momentos históricos, habría que decir, esa necesidad se vuelve más apremiante que en otros. Este capítulo sugiere que *Roma* reconoce 2018 como uno de ellos. Para Barthes, lo que vuelve realista a un discurso (en este caso, a una película) es la aceptación de una serie de presupuestos acreditados tan sólo por su referente. Es decir, la página o el encuadre se llenan de cosas que no necesitan mayor explicación, mayor *razón de ser*, que el mero hecho de pertenecer al mundo que reconocemos como real. Estas cosas comunican realidad; símbolos vacíos que únicamente están ahí para denotar su concordancia con el referente y crear, por tanto, el famoso “efecto de realidad”.⁸¹

En *Roma*, el exceso semiótico es la norma en las escenas que suceden *afuera*, en la ciudad. Al final del día en el que inicia la acción de la película, después de ver a Cleo lavar, doblar la ropa y recoger la casa, nos asomamos a la habitación espartana donde duerme. Entre susurros,

⁸⁰ Barthes, “El efecto de realidad”, 217.

⁸¹ Barthes, “El efecto de realidad”, 219.

Cleo y Adela (Nancy García), su compañera en el trabajo doméstico, hacen abdominales bajo la luz mortecina de unas velas. La escena corta y estamos de pronto en la calle, a mediodía: la cámara sigue a Cleo y Adela en un movimiento paralelo, a la distancia (el famoso *tracking shot*), y por delante desfilan los repartidores de refrescos, los vendedores de comida, los policías con sus silbatos frenéticos, los coches a puro bocinazo. Se escucha también la música de un organillero y el pregón de los vendedores ambulantes. Hay puestos de comida, de jugos, de rosarios y escapularios; hay anafres encendidos, humeantes, diligentes limpiadores de zapatos, ruido, transeúntes, carretillas (il. 27).



Ilustración 27. Fotograma de *Roma*. Alfonso Cuarón, 2018. Netflix.

En una escena posterior, análoga en cuanto a la significación del espacio urbano, Cleo va al cine con un muchacho llamado Fermín (Jorge Antonio Guerrero). A

la salida del recinto Cleo se siente sola en los escalones del teatro y ahí se manifiesta nuevamente la ciudad convertida en exuberancia comercial, en las demasiadas cosas: alrededor suyo desfila un ejército de voceadores, vendedores de semillas de calabaza, de cochecitos de juguete, de paletas heladas y de lotería. Hay una calaca de latón que baila sola, baleros en el aire y burbujas de jabón que flotan por todos lados. El encuadre, más bien, parece el reto de un juego de mesa: *encuentra a la señora de los globos* (il. 28). La sensación de *lo real* en ambos casos depende enteramente de la cacofonía: parece imposible que todo esto haya sido escogido, coordinado.⁸²

El recurso del exceso que construye realidad se repite en una tercera escena, la tarde-noche

⁸² Y sin embargo así fue, como reconoce y nos demuestra una y otra vez, en un gesto extraño, casi culposos, ese documental detrás de cámaras producido también por Netflix, *Camino a Roma*.

en que Cleo persigue a dos niños que se adelantan al resto de la familia camino al cine. Aquí la ciudad es presentada nuevamente con un *tracking shot* que la convierte en una acumulación — una cadena lineal, mejor dicho— de comercios (veterinarias, vestidos de novia, bancos, agencias de viaje, joyerías y restaurantes), ruidos, taxis, coches, autobuses y tranvías, conversaciones a medias, focos que cruzan la avenida e innumerables letreros de neón (il. 29).



Ilustración 28. Fotograma de *Roma*. Alfonso Cuarón, 2018. Netflix.

Al final del recorrido la cámara que vigila a la distancia descubre dos transgresiones: primero ve a los niños ojear revistas pornográficas y luego al padre de familia,

supuestamente en Canadá, mientras sale del cine con una mujer. En una escena anterior, en un restaurante de tortas, la cámara había captado también *in fraganti* a Fermín robándose el último trago de la Coca-Cola de Cleo. En otros momentos de la cinta, la cámara vigila a Cleo cuando va al baño, cuando va a un hotel sin decirle a nadie, cuando se besa con Fermín a escondidas en el cine, cuando se mete a la regadera, cuando duerme, cuando está con la ginecóloga, cuando revisa los cajones de su empleadora. La narración vigilante nos revela, como una cámara escondida, *la verdad* de los personajes, lo que hacen cuando creen que nadie los observa.

El exceso semiótico opera en estos tres casos como un recordatorio de que el mundo real, la ciudad, está lleno de cosas que lo pueblan y ocurren *independientemente* de la acción de una película, de una cámara. Lo que ocurre en los bordes del encuadre, lo que lo rebasa, contribuye al espíritu documental que persigue la cinta: parece contingente, improvisado, ajeno. La aparente

autonomía del mundo nos parece verdadera, incluyendo, por supuesto, la escena de un temblor en la ciudad (qué mayor muestra de lo real-incontrolable), y la secuencia del llamado “Halconazo”, un momento histórico que aparece en la película breve, accidentalmente.⁸³



Ilustración 29. Fotograma de *Roma*. Alfonso Cuarón, 2018. Netflix.

Decíamos que las narrativas vigilantes hacen una apuesta doble. Hemos visto ya cómo una película como *Roma* toma prestada la gramática *visual* de la vigilancia, pero el segundo

envite es temporal. Esta es la característica definitiva de las narrativas vigilantes que describe Levin. Dado que la fuente principal de realidad, es decir, de concordancia referencial con el mundo, ya no es la imagen, el tiempo es quien toma su lugar.⁸⁴ Este es el pacto que establece, por ejemplo, el circuito cerrado de televisión, en el que no hay cortes: la “toma” dura lo mismo que el día, o mejor dicho, que todos los días, uno tras otro, dado que no se interrumpe. Nada se le escapa. Algo *parece más verdadero* entonces si dura lo mismo en pantalla que fuera de ella. La toma sin cortes de un proceso o acción brinda a los espectadores una sensación de realidad con mayor fuerza que la simple imagen.⁸⁵ El ejemplo más obvio es el del espectador que sostiene la respiración el mismo tiempo que el protagonista debajo del agua y siente, en el cuerpo, la verdad

⁸³ El 10 de junio de 1971, un grupo paramilitar conocido como los “Halcones”, ligado al Departamento del D.F. y a la Dirección Federal de Seguridad, atacó una manifestación estudiantil en los alrededores del metro Normal.

⁸⁴ O como dice Levin, “a thoroughly contemporary, and equally semiotically ‘motivated’ rhetoric of temporal indexicality”. Levin, “Rhetoric of the Temporal Index”, 592.

⁸⁵ Stanley Cavell había notado ya, para finales de los años setenta, “a loss of conviction in film’s capacity to carry the world’s presence”, una angustia, en realidad, que se remonta al origen mismo de este arte y del resto. Un problema clásico, es decir, un problema que nos legaron con impunidad los griegos, que lleva a la renovación formal periódica de las artes, o como diría Cavell en el caso del cine, “a new theatricalizing of its images”, maneras nuevas de convencernos. Ver Cavell, *The World Viewed*, 131.

de la amenaza. Esta es la forma en que las narrativas vigilantes, como *Roma*, tratan de sostenerse como espejos privilegiados de lo real. El énfasis puesto por Levin en la contemporaneidad de esta “retórica” corresponde con la idea que he sostenido hasta ahora: que es a través de la forma que *Roma* dialoga y abre una brecha de sentido con su momento histórico de producción.

Una manera de acercarse al manejo del tiempo en *Roma* es a través de la toma larga. Esta técnica ha sido un interés notorio en la filmografía de Cuarón. Si bien en *Sólo con tu pareja* y sus primeras películas en Hollywood (*A Little Princess*, 1995; *Great Expectations*, 1998; *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, 2004) el promedio de duración de sus tomas era de cinco o seis segundos, en *Y tu mamá también*, esa “primera película consciente”, como la llamó su director, esa búsqueda imperiosa de *la realidad auténtica*, el promedio se dispara a 19.6 segundos por toma, como descubrió James Udden.⁸⁶ En *Children of Men* la primera escena dura casi un minuto antes de cortar. En *Roma*, ya sabemos. Tanto Cuarón como Emmanuel Lubezki, el cinefotógrafo con el que trabajó en *Y tu mamá también* y con el cual empezó a concebir *Roma*, reconocieron en su momento que *Children of Men* “tried to achieve a documentary look [...] [taking] their cues from news or documentary footage of wars”.⁸⁷ Los famosos planos secuencia o tomas largas en esta película distópica trataban de hacer lo más real posible un escenario futurista; volver inmediato otro tiempo. *Roma* supondría un esfuerzo análogo con el pasado. En *Children of Men* la idea era “to replicate the feel of a documentary”, principalmente a través del recurso que ya mencionamos en el caso de *Roma*: la filmación de esos acontecimientos independientes de la trama que ocurren en las orillas del encuadre, como de pasada.

La toma larga en *Roma* se alarga más que nunca. Hemos hablado ya en detalle de la escena inicial del patio, con sus casi cinco minutos completos antes de que caiga el primer corte.

⁸⁶ Udden, “Child of the Long Take”, 29.

⁸⁷ Udden, “Child of the Long Take”, 34.

Cuando Cleo y Fermín van al cine, la toma que los observa a sus espaldas, un par de filas atrás, dura más de tres minutos y medio; lo mismo que el plano secuencia que sigue a Cleo en su correteo detrás de los niños que se adelantan al cine, por las calles de La Roma y la Avenida de los Insurgentes. Quizá la más memorable de todas estas tomas largas sea la secuencia del parto. Una vez en la “sala de expulsión” del hospital, la cámara se acomoda a un costado de la camilla de Cleo, y de ahí se mueve sólo en una ocasión, en un paneo a la derecha, cuando la ginecóloga extrae a la criatura. Luego vuelve a una posición en paralelo. No hay acercamientos, ni tomas de acción-reacción. Se trata de un testigo con una profundidad de campo limitada: más allá de Cleo todo es borroso. La escena dura casi cinco minutos, una sola toma que, a la manera de un párrafo largo, aprovecha la tensión creada por los sucesivos acontecimientos, sin pausa, y desemboca en un final inesperado.

La toma del parto, nos dice Héctor Ruiz Rivas, fue filmada “a la manera de un documental, con personal sanitario de verdad y no con actores”.⁸⁸ Además de hacer explícito el presupuesto formal que guía a *Roma*, el comentario apunta nuevamente a la dimensión “auténtica” que brindan a la cinta los actores no profesionales, como había sido el caso de *Y tu mamá también*. En este sentido no es menor la decisión de contratar a Yalitza Aparicio para interpretar al personaje de Cleo. En *Camino a Roma*, el documental detrás de cámaras de la cinta, Cuarón reconoce: “A mí me interesaba que las personas fueran lo que son. No me interesaba encontrar a alguien que interpretara a una mujer indígena. A mí me interesaba trabajar con una mujer indígena”.⁸⁹ Aparicio cumplía la doble condición: no era actriz (con esa carga inevitable de *impostura* que conlleva estereotípicamente la profesión) y era indígena, lo cual reforzaba el aura fáctico que rodeaba a la película. En un momento histórico en el que la identidad étnica, racial o

⁸⁸ Ruiz Rivas, *Roma: Estudio crítico*, 29.

⁸⁹ Clariond & Gabriel Nuncio, *Camino a Roma*.

sexual confiere un alto grado de legitimidad (quién puede hablar sobre qué cosas), la presencia de Aparicio en la película, y la insistencia en sus orígenes fuera de ella, le permitía a *Roma* presumir un punto más de autenticidad.⁹⁰ Es interesante apenas señalar el arco de decisiones identitarias en la trilogía mexicana: si en *Sólo con tu pareja*, el “verdadero” mexicano, liberado de los estereotipos nacionalistas, era el publicista chilango de 1991 (interpretado, además, por un actor nacido en España), en 2018 la mexicana auténtica retoma caminos más o menos conocidos: la mujer indígena que, en vez de “actuar”, reacciona.⁹¹

Roma entonces: una búsqueda decidida de lo real, de lo auténtico, que oscila entre los recursos formales del documental y las estéticas y narrativas de la vigilancia. Esta sed de realismo, la intención sostenida a lo largo de treinta años y tres películas por presentar a México y a su capital de manera ‘auténtica’, no es simplemente un empeño personal, subjetivo de parte de Alfonso Cuarón. Alguien podría decir—y se ha dicho— que es ilusoria la autonomía subjetiva en un mundo social, que lo personal está marcado decisivamente por lo colectivo.⁹² Lo interesante es lo que esa búsqueda formal dice de su momento histórico en cada iteración. Porque la forma es testimonio de una sociedad siempre en conflicto, en batalla perpetua por la definición de la experiencia, por su significado. La forma, escribe Franco Moretti, “becomes more comprehensible and more interesting the more one grasps the conflict, or at least the difference, connecting it to the forms around it”.⁹³ En este caso, el ejercicio diacrónico, comparativo, enfatiza la mutabilidad del código realista y revela por qué, en ciertos contextos, se vuelve de

⁹⁰ La insistencia en que *Roma* transcribía lo más fiel posible la memoria de Alfonso Cuarón era su mayor reclamo en este sentido: *yo hablo de lo que viví*, la experiencia/identidad como piedra de toque de lo auténtico, incuestionado.

⁹¹ Cuarón no dejó que los actores de *Roma* leyeran el guion anticipadamente, en busca de la sorpresa genuina o el desconcierto con cada nueva escena. En el caso del parto de Cleo, el director no le había dicho a Aparicio que el bebé nacería muerto: su idea era filmar cómo reaccionaba ante esta noticia.

⁹² Ver, por ejemplo, lo que recupera Benjamin Kunkel sobre el pensamiento de Jean Paul Sartre (en cuanto a la biografía como subgénero de la historia) y de Theodor W. Adorno (sobre el devenir humano como algo solamente posible en sociedad), en “Critic, Historicize Thyself!”, 94-95.

⁹³ Moretti, *Signs Taken for Wonders*, 26.

una mayor importancia afirmar *la realidad de lo real*.

Roma apuesta por lo telúrico en vez de lo superficial, lo solemne en vez de lo jocoso. Es un ejercicio de realismo que se desvive por ser auténtico. Todo lo que hemos dicho hasta aquí puede ser leído como insistencia pero también como un acecho, otra irrupción fantasmagórica: el largometraje de ficción perseguido por el espíritu del documental, por la imperiosa necesidad contemporánea de mostrar las cosas *como son*, habiendo, en derredor, tanto artificio.

La dirección

Sólo hay una referencia espacial concreta, el nombre de una calle, un número, en la Ciudad de México de *Y tu mamá también*. Uno puede reconocer en pantalla el Lienzo Charro del Pedregal, el Centro Urbano Presidente Alemán o el Paseo de la Reforma, pero la única dirección es la que ofrece Luisa cuando Tenoch le pregunta a dónde tienen que pasar por ella para llevársela a la playa. “Vivo en la calle Machu Picchu”, responde Luisa. “Cincuenta y dos, tercero D, de dedo”.

No existe esa calle en la Ciudad de México. Pueden sugerirse varias hipótesis de por qué, en una película perseguida por la idea de lo real, la única dirección que se nombra es falsa. Una es la alegoría. Como el resto de los nombres propios en la película (Tenoch, Cortés, Iturbide, González Bocanegra, etcétera), el de Machu Picchu sería un símbolo irónico: las alturas que persiguen Tenoch y Julio, la epopeya, el territorio misterioso en el que se adentran. También podría ser un guiño al territorio abandonado: la casa a la que no volverá Luisa, las ruinas de su matrimonio, la arqueología de las tazas sucias en el fregadero. La calle de Machu Picchu, esa vieja montaña, es lo último que vemos de la Ciudad de México antes de que empiece el viaje a Oaxaca. Es lo que se deja atrás, literalmente; un territorio fantástico al que ninguno de los tres, ni Tenoch, ni Luisa, ni Julio, regresan del todo. Estas interpretaciones apuntan a la dimensión

fabulosa de *Y tu mamá también*, un relato construido alrededor de una moraleja final, de su mensaje crítico/formativo. Hay, a lo largo de la cinta, una serie de señales que permiten una lectura en esa clave, alejada del realismo: el presidente innombrado, mudo, al que sólo se le ve la nuca; el apellido de la conquistadora (de corazones) española; el trayecto hacia un lugar imaginado que resulta real, desierto y paradisiaco al mismo tiempo (la playa de Boca del cielo).

Cuando Julio y Tenoch llegan por ella, Luisa toma sus cosas y sale del departamento. La cámara se mueve por los pasillos y se asoma por la ventana. Desde arriba (“the camera spies from a window above the street”, escribe Paul Julian Smith; una forma que a estas alturas no debería de sorprendernos),⁹⁴ vemos cómo los amigos reciben a su invitada, cargan sus cosas, le abren la puerta y se suben al coche, mientras suena la campana del camión de la basura y unos niños juegan fútbol en la banqueta. La cámara se queda arriba, viendo la escena: observamos el canto de un edificio y la calle que se proyecta en diagonal fuera del cuadro (il. 30). Esta composición visual, me parece, guarda un parecido notable con otro instante clave de la trilogía mexicana de Cuarón: el único momento de *Roma* donde también aparece una dirección concreta.



Ilustración 30. Nótese el ángulo elevado de la cámara/espía, el canto del edificio, la calle que se proyecta en diagonal. Fotograma de *Y tu mamá también*. Alfonso Cuarón, 2001. Criterion Collection.

Después del parto de Cleo, esa larga secuencia que combina la tragedia pública (el Halconazo) y la privada, la película vuelve a la calle de Tepeji, donde está la casa familiar, protagónica, y lo hace con

⁹⁴ Smith, *Y tu mamá también*, 62.

una serie de tres tomas breves que no se parecen a nada de lo que ha venido antes o lo que vendrá después; veinte segundos dedicados a establecer de manera inequívoca unas coordenadas urbanas. La primera toma es un primer plano de los letreros (reales) que dan cuenta del cruce exacto entre Tepeji y Monterrey (il. 31). La siguiente desplaza el ángulo hacia la izquierda y muestra la calle de Tepeji proyectada en diagonal, a la altura todavía del letrero sobre la fachada de la casa en la esquina (il. 32). No hay niños que jueguen fútbol en esta calle, pero se escucha un perro que ladra y el silbato del afilador de cuchillos. El encuadre vuelve a simular el espionaje desde arriba, la toma de una cámara de seguridad instalada en lo alto de un poste, o empotrada en



Ilustración 31. Cruce de calles. Fotograma de *Roma*, Alfonso Cuarón, 2018. Netflix.

una pared. Por último, la tercera toma se enfoca en el azulejo con el número 21 que certifica la existencia de la casa, a diferencia del inexistente Machu Picchu 52 (il. 33).

Habríamos de preguntarnos, entonces, por qué en este punto de la película, una hora y cuarenta y siete minutos después de su inicio, se nos muestra una dirección. “Observamos los escombros largamente”, escribe el poeta Javier Peñalosa en “Extensión de la casa”, “como si en ellos reconociéramos los vestigios de la casa, como si en cada piedra pudiéramos adivinar los espacios en los que crecimos, tantos fragmentos de nosotros derrumbados”. La dirección no cambia, tampoco la fachada, pero es evidente que la

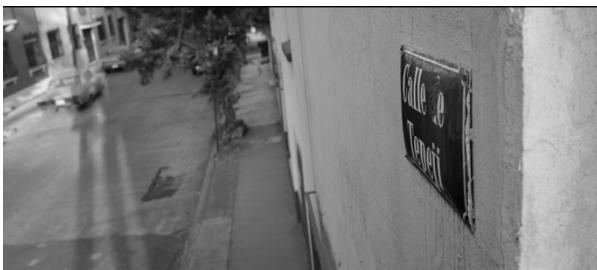


Ilustración 32. Este es el fotograma que recuerda al de *Y tu mamá también*: con la cámara alta, vigilante, y la calle como punto de fuga.

casa, después de la muerte de un neonato, del abandono de dos padres, de la violencia dentro y fuera, no es la misma. Lo decíamos al inicio: a veces el nombre de un espacio permanece, lo que evoca se transforma todo el tiempo. Tepeji 21 significa algo al principio de la película; a esta altura significa otra cosa. Basta esa toma vigilante, la autoridad muda del letrero, para sugerir esa brecha, la densidad del símbolo que es la norma en la vida en la ciudad.



Ilustración 33. La dirección de la casa familiar en Roma, Alfonso Cuarón, 2018. Netflix.

En todo caso el referente real, extradiegético, de la dirección cumple una función concreta: certifica lo que *Roma* ha perseguido decididamente hasta este punto, la apariencia de realidad.⁹⁵ Esos letreros metálicos, de fondo azul y letras blancas,

son inmediatamente identificables para quienes habitan en o han caminado por las calles de la Ciudad de México (il. 34). Son un atajo inmejorable hacia la ilusión de una realidad compartida, esa a la que sólo basta con reconocer.⁹⁶ En realidad, si uno camina por la calle Tepeji, es el número 22 (y no el 21) el que presume la placa metálica que avisa “Aquí se filmó *Roma*” (il. 35). El 21 es donde vivía Cuarón, el 22 es donde graba su película. El detalle puede ser anecdótico, mera curiosidad, o puede abrir un abismo ontológico sobre la verdad, la ficción, la mentira y el referente para el cual, por desgracia o por fortuna, ya no tenemos tiempo.

⁹⁵ Ver Pimentel, *El espacio en la ficción*, 19.

⁹⁶ Pimentel, *El espacio en la ficción*, 26.



Ilustración 34. El cruce de las calles Tepeji y Monterrey en la Ciudad de México, diciembre de 2023. Foto del autor.

“Nombrar es conjurar”, escribe Luz Aurora Pimentel en *El espacio en la ficción*. “De todos los elementos lingüísticos que se reúnen para crear una ilusión de realidad, el nombre propio es quizás el de más alto valor referencial [...] Así, dar a una entidad diegética el mismo nombre que ya ostenta un lugar en el mundo real es remitir al lector, sin ninguna otra mediación, a ese espacio designado y

no a otro”.⁹⁷ Lo que antes era ambiguo se ha vuelto ahora meridiano. La ironía cede ante el testimonio, la fábula ante el documental. Si el nombre propio, pero falso, de una calle en *Y tu mamá también* abría el espacio a la interpretación, la aparición de Tepeji 21 reafirma la apuesta de *Roma* por un realismo estricto, por la autoridad de lo verdadero. En *Roma*, para mayor contraste, el presidente tiene rostro, nombre y apellido.

Podría hablarse de una progresión en la trilogía mexicana de Cuarón: en *Sólo con tu pareja* los nombres de los personajes eran de broma, el verde era demasiado verde, los interiores eran pura fantasía (la cabeza disecada de un león junto a una lámpara Tiffany). En *Y tu mamá también* lo fabuloso, aún presente, empezaba a ceder terreno frente al impulso



Ilustración 35. Fachada de Tepeji 22, donde se filmó *Roma*. Foto del autor.

realista, documental. Durante el viaje a Oaxaca, Julio y Tenoch declaman frente a Luisa el

⁹⁷ Pimentel, *El espacio en la ficción*, 29.

“Manifiesto Charolastra”, los principios fundacionales de su grupo de amigos. El décimo, el que completa la lista, reza: “La neta es chida pero inalcanzable”. *Roma* está dominada ya casi enteramente por el apetito realista, e intenta, por todos los medios a su alcance, cerrar la brecha identificada por los Charolastras: la neta es chida y alcanzable. La ciudad está al centro de esta preocupación, misma que puede explicarse más allá de la trayectoria de un director que madura—del chiste a la solemnidad—, y que incluye, más bien, la transformación continua de la capital, la búsqueda de la forma autorizada en cada momento histórico para representarla *auténticamente*. A veces el contexto exige irreverencia; a veces documento.

Conclusión

Hay conclusiones que se dedican a cerrar las puertas, revisar que no queden cosas tiradas o luces prendidas. Estas conclusiones amarran, sintetizan, repiten. Sabedoras del valor de aquello que las antecede, cumplen educadamente con la labor de recordárnoslo. Pero otros finales son también posibles. Pienso sobre todo en aquellos que se preguntan por lo que sigue, por lo que queda más allá de las páginas presentes. Este es uno de esos finales, una sugerencia por partida doble. La primera trata sobre aquello que significó la elección federal y capitalina de 2018, cuando después de dos décadas de haber convertido a la Ciudad de México en la principal plataforma de oposición política, en una especie de laboratorio (político, narrativo, de reputaciones, de imagen y hasta de transferencias monetarias), la izquierda otrora agrupada bajo las siglas PRD y hoy día conocida como Morena ganó tanto la Jefatura de Gobierno como la Presidencia. Entender lo sucedido entre 1997 y 2018 en la Ciudad de México, por tanto, puede ofrecer algunas claves para leer el país contemporáneo, al que dos exalcaldes capitalinos, devenidos presidentes, intentan presentar desde 2018 como sujeto de una nueva “transformación”. La segunda sugerencia es más bien metodológica. Se trata de una propuesta conceptual: una manera de pensar la ciudad como objeto, no desde el urbanismo o la sociología del espacio, sino desde la teoría literaria. Esta es una idea tentativa, una manera de creer en la posibilidad de futuros trabajos de investigación y escritura en donde la ciudad no sea vista como pretexto de representación, sino como fuerza estructurante de esas representaciones. Pues bien: una conclusión que en lugar de asegurar, pregunta.

Después de 2018

El 1 de julio de 2012 Miguel Ángel Mancera, quien había sido fiscal general de la Ciudad de México los cuatro años previos, fue elegido Jefe de Gobierno con una votación histórica: casi

el 64% de las preferencias, cifra inédita en la época democrática de la capital. El resultado confirmaba la hegemonía incontestada del Partido de la Revolución Democrática (PRD) en el Distrito Federal, al haber ganado cada elección local disputada desde 1997. Mancera, sin embargo, era un personaje extraño para encarnar esa hegemonía. No era militante del PRD, no era una figura prominente o añeja de la izquierda local, esa que se había agrupado primero, en los años ochenta y noventa, en torno a Cuauhtémoc Cárdenas, y después alrededor de Andrés Manuel López Obrador. Mancera era en cambio un abogado de la UNAM distinguido por sus buenas calificaciones; un penalista que había ingresado a principios de siglo en la Secretaría de Seguridad Pública del D.F. y que ahí, como se dice, había hecho carrera.

Fue Marcelo Ebrard, Jefe de Gobierno entre 2006 y 2012, quien lo nombró Procurador General de Justicia en 2008. Ebrard había sido un alcalde popular que sin embargo no tenía un sucesor claro. “Yo no era el plan, ni siquiera estaba en el radar”, confesaría después Mancera. Pero parecía buen candidato, o eso decían las encuestas y ciertos valedores prominentes del procurador, como el historiador y cronista de la ciudad Guillermo Tovar y de Teresa.¹ Un funcionario eficaz, una opción inmejorable para el votante de centro. Con todo, su triunfo abrumador fue leído, desde el principio, como una victoria ajena: bien un voto de respaldo a la administración de Ebrard, bien una gesta atribuible a ese partido que se había propuesto, desde el gobierno de Cárdenas, redefinir la capital.²

Pronto, la pregunta de a quién correspondía esa victoria, si no a Mancera, se convirtió en sospecha. Cuando preguntaron al nuevo Jefe de Gobierno si se consideraba de izquierda, Mancera dijo que había estudiado en escuelas públicas toda la vida y que usaba el transporte

¹ Almazán, *Jefas y jefes*, 266-267.

² Parte de esa definición suponía, como decíamos en la introducción, marcar distancia con el resto del país a partir de una comparación en materia de seguridad. A la luz de la guerra sangrienta contra el narcotráfico a nivel nacional, el D.F. era considerado “una burbuja”; de ahí que la elección de un procurador/fiscal como alcalde tuviera su lógica.

público, o sea que sí, algo, quizás.³ Más tarde se le reprochó su cercanía con el hombre que había resultado electo presidente en 2012: Enrique Peña Nieto, del PRI, ese “monstruo” que había supuesto el principio básico de oposición frente al cual la izquierda de la capital había construido su relato, su nueva identidad. Muy pronto en su sexenio, Mancera fue considerado un heraldo de la muerte del “nuevo” D.F., un tipo superficial que presumía su soltería y sus idas al gimnasio, un agente infiltrado que habría de devolver la capital al PRI.⁴ En las elecciones intermedias de 2015, el periódico *Reforma* ubicó la aprobación del Jefe de Gobierno en un magro 37%.

Sin embargo, Mancera no fue la tumba del sueño por la redefinición de la capital, sino su pináculo. Fue en su gobierno que la ciudad cambió de nombre y se convirtió en una marca. Cuatro siglas de improbable éxito, CDMX, se volvieron moneda corriente y global, la manera en que incontables propios y extraños se refieren ahora a la ciudad, como si ese fuera su nombre de toda la vida. Fue su administración la que, a través de un “incentivo” de 20 millones de dólares,⁵ atrajo la producción de esa película de James Bond (*Spectre*, 2015) que inspiró después un multitudinario desfile de Día de Muertos por las calles del centro; fue Mancera quien trajo de vuelta la Fórmula 1 a la capital, o a los Rolling Stones, y hasta partidos de básquetbol de la NBA o de fútbol americano de la NFL, seña máxima de la integración de la ciudad-ínsula en el universo TLCAN. Mancera cambió de color los taxis de la ciudad e introdujo la primera flota híbrida. “Pueden decir que estoy loco”, se defendía Mancera quién sabe de quién, “pero lo pensé porque así está en Nueva York, en San Francisco, ¿por qué no la Ciudad de México?”.⁶

³ Almazán, *Jefas y jefes*, 267.

⁴ El momento culminante de ese divorcio entre la izquierda chilanga y su alcalde fue la disputa por el llamado Corredor Cultural Chapultepec-Zona Rosa, un megaproyecto empresarial-urbanístico que transformaría la Avenida Chapultepec en una especie de centro comercial al aire libre. El proyecto fue rechazado en consulta por los vecinos.

⁵ Ver “Did Sony Score \$20M from Mexico for new Bond film?”, *CBS News*, 17 de marzo de 2015, <https://www.cbsnews.com/news/mexico-asks-sony-script-changes-james-bond-film-spectre-tax-incentives/>

⁶ Almazán, *Jefas y jefes*, 295.

Pueden decir que estoy loco. Más bien deberíamos decir que su proyecto, que culmina con la promulgación largamente anhelada por la izquierda de una constitución propia para la ciudad, es perfectamente congruente —y, si acaso, más transparente— con el ideal post-1997 de redefinir a la capital, de ajustar los relojes locales a la hora del mundo (como vimos en el primer capítulo, con la instalación de Spencer Tunick), de reordenar el espacio urbano y rehuir del imaginario caótico (como vimos en el segundo, con la verticalización acelerada de la ciudad y el cambio de nombre, observado todo desde el aire límpido), de profundizar su orientación turística (que puede ayudarse, perfectamente, de una novela escrita por un chileno ubicada en 1975, como vimos en el tercer capítulo), de convertirla en locación importante de producciones de Hollywood (como vimos en el caso de Netflix en el cuarto capítulo). El Loco Mancera personifica incluso el tránsito de la ciudad apocalíptica del sismo de 1985 a la ciudad como espectáculo del sismo de 2017. El terremoto, dijo dos semanas después el Jefe de Gobierno de la capital, fue “como si estuvieras viendo una película, como si estuvieras en Hollywood, haciendo una simulación”.⁷

Y sin embargo Miguel Ángel Mancera sí supuso el final de algo. En 2018 el PRD perdió por primera vez la elección de Jefe de Gobierno. En los hechos, la mayoría de la estructura, dirigencia y bases políticas del partido se había mudado ágilmente hacia el Movimiento de Regeneración Nacional (Morena), organizado sobre todo bajo la bandera del exalcalde capitalino Andrés Manuel López Obrador. En 2018 Morena ganó tanto la ciudad con Claudia Sheinbaum, como la presidencia con López Obrador. Veinte años después de 1997, por tanto, el partido en el gobierno de la capital volvía a ser el partido en el gobierno federal, esa norma histórica del siglo XX. A partir de 2018 ya no tenía sentido, pues, para esa clase dirigente que tanto había insistido

⁷ Ver: ADN Opinión, “Miguel Ángel Mancera”. *YouTube*, 30 de septiembre de 2017, <https://youtu.be/4Sufh3br5II?si=OerctYG26l1zigFp>.

en el mensaje, pensar o definir a la ciudad *en oposición* al país. En cambio, y de manera explícita, se intentaba hacer ver que nación y capital eran parte del mismo proyecto.

A partir de 2018 la ciudad volvió a ser la ciudad presidencial. López Obrador mudó la residencia oficial del ejecutivo de vuelta al Palacio Nacional, frente al Zócalo capitalino y en esquina con el Antiguo Palacio del Ayuntamiento, desde donde despacha el Jefe o Jefa de Gobierno. Si bien la pretendida “burbuja” capitalina en materia de seguridad nunca fue tal, el sexenio de Sheinbaum ofreció pinchazos simbólicos de esa ilusión, como la presencia de elementos de la recién creada Guardia Nacional (una policía militarizada) para patrullar las calles del antiguo Distrito, o para vigilar las estaciones del metro. En noviembre de 2022, el presidente y su partido convocaron a una marcha para celebrar cuatro años del triunfo electoral de Morena en 2018. Un millón doscientas mil personas, entre las cuales no sólo había chilangos, aunque es lógico suponer que estos eran mayoría, salió a festejar al presidente, un ritual que era moneda común el siglo pasado. Lo hicieron Lázaro Cárdenas, Adolfo López Mateos, Gustavo Díaz Ordaz, Luis Echeverría, José López Portillo: mítines de desagravio, afirmaciones nacionalistas en las calles de la capital. Nada nuevo, pero sí distinto a esa ciudad post-1997 que se había convertido en epicentro nacional de la protesta, de la inconformidad.

El 3 de mayo de 2021 se desplomó un tramo elevado de la línea 12 del metro capitalino. El tren que viajaba por encima cayó sobre la avenida Tláhuac, un colapso en forma de V. En el accidente, el segundo más mortífero en la historia del metro, murieron 27 personas y 80 resultaron heridas. Desde el principio, el suceso trascendió la responsabilidad específica de la Jefa de Gobierno e involucró al presidente. O mejor dicho, fue el propio López Obrador quien decidió involucrarse y argumentar que si acaso la noticia se “magnificaba”, si diarios nacionales e internacionales cubrían el acontecimiento, era con la intención sibilina de perjudicarlo a él y a

su gobierno. Fue López Obrador también quien negoció directamente con el empresario Carlos Slim, cuya compañía construyó la línea 12, para que éste asumiera el costo de las reparaciones.⁸ La política local volvía a ser decididamente nacional. En el juego de responsabilidades por el accidente (¿Sheinbaum?, ¿Ebrard?) incluso se manifestaba una disputa por la sucesión presidencial de 2024.

Las elecciones intermedias de 2021, unos meses después del accidente del metro, confirmaron el reacomodo: Morena pasó de controlar 11 alcaldías (de 16 en que está dividida la ciudad) a 7. La coalición PAN-PRI-PRD ganó en 9: el número más alto en manos opositoras al antiguo PRD/Morena desde que hay elecciones en la capital. Sirve como referencia pensar en la elección de 2012, la del Loco Mancera, donde la izquierda capitalina llegó a gobernar en 14 de las 16 alcaldías (entonces llamadas delegaciones). La pregunta es, pues, inevitable: qué pasa ahora, qué relato de la ciudad se construye cuando esos dos antagonismos tan útiles entre 1997 y 2018 se vuelven inoperantes. Ya no es posible (ni deseable, para la clase dirigente en la ciudad) separarse del país, de esa imagen; tampoco es posible diferenciarse de la capital del pasado inmediato, pre-Morena, digamos, dado que es la ciudad *que ellos mismos gobernaron*, en un esfuerzo decidido por maquillar al esperpento.

En una encuesta del Instituto Nacional de Estadística y Geografía de 2021, la Ciudad de México ocupa el último lugar entre las 32 entidades del país en el rubro “Promedio de satisfacción con la vida”.⁹ En específico, el nivel de “satisfacción” reportado en el rubro

⁸ La relación entre ambos se remonta a principios de siglo, cuando, en acuerdo con el gobierno federal, la administración de López Obrador creó el Consejo Consultivo para el Rescate del Centro Histórico, “derivado del interés [de Slim] por invertir en esa zona”, como escribe Víctor Delgadillo. Este “rescate”, iniciado en 2002, fue una de las primeras y mayores operaciones de remozamiento de la “nueva” Ciudad de México. Ver: Delgadillo, “Turismo y patrimonio”, 148.

⁹ Ver: “Encuesta Nacional de Bienestar Autorreportado – ENBIARE 2021”, *Instituto Nacional de Estadística y Geografía*, diciembre de 2021, https://www.inegi.org.mx/contenidos/programas/enbiare/2021/doc/enbiare_2021_presentacion_resultados.pdf

“ciudad” es en promedio de 6.9 en una escala de 0 a 10. Los servicios públicos son “poco satisfactorios” (6.5), lo mismo la seguridad (5.6). De acuerdo con otra encuesta del mismo instituto, 80% de los chilangos considera que la capital es “insegura”.¹⁰ El monstruo no ha dejado de serlo por completo, no para quienes hacen una hora y media o dos para llegar al trabajo, no para las que no pueden caminar por sus calles sin ser acosadas física o verbalmente, no para quienes abren la llave de la regadera y no sale nada. Ahora toca entender cuál es el nuevo relato que hace todo eso soportable.

La ciudad como género

Jens Martin Gurr ha propuesto emplear la “teoría de los modelos” para conceptualizar mejor la relación entre la ciudad real y sus representaciones. Esta teoría, filosófica en su origen, supone que todos los modelos comparten la triple condición de ser figurativos, reductivos y pragmáticos. “A model”, escribe Gurr, “may therefore be defined as a simplified physical, digital or mental representation of a more complex outside entity to which it must be functionally or structurally similar”.¹¹ Un mapa de la ciudad que utilice distintos colores para señalar la falta de alumbrado público, por ejemplo, es un “modelo”: una abstracción simple de la ciudad que al mismo tiempo es útil para un propósito concreto. Un modelo, concluye Gurr, es por tanto descriptivo y preceptivo, de forma análoga a un poema o una novela: esfuerzos por retratar el espacio existente pero también, en mayor o menor medida, por construir uno propio, por moldear nuestras ideas sobre lo urbano y señalar caminos posibles.¹² Si estudiamos la producción cultural

¹⁰ Ver: “Encuesta Nacional de Victimización y Percepción Sobre Seguridad Pública- - ENVIPE 2023”, *Instituto Nacional de Estadística y Geografía*, 11 de septiembre de 2023, https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2023/ENVIPE/ENVIPE_23.pdf.

¹¹ Gurr, *Charting Literary Urban Studies*, 3.

¹² Gurr, *Charting Literary Urban Studies*, 4.

desde esta teoría, propone Gurr, podemos invertir desde la crítica cultural la pregunta clásica: no cómo la ciudad da forma a la escritura, sino cómo la escritura *modela* a la ciudad.

Esta es la pregunta que ha estado al centro de esta tesis; es decir, la fascinación inagotable por entender cómo el arte interviene en el tiempo y en el espacio, cómo nos hace pensar distinto sobre nuestra existencia material. “Siglos y siglos de idealismo no han dejado de influir en la realidad”, aseguraba el narrador de Borges en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Quiero estar de acuerdo sin reservas, pero luego pienso que la fórmula inversa es idénticamente verdadera, y que no hay nada más exacto que decir que esos cuadros fabulosos, ideales, de Tintoretto, Velázquez o Cézanne dependen de manera fatal de ese insecto terregoso llamado grana cochinilla y de las muy concretas redes de comercio, navegación e imperio. La cuestión, como puede verse, no está resuelta, al menos no para mí, que en cada capítulo de este trabajo he intentado regresar a la pregunta grande, incontestable, de la relación que se establece entre la historia y la cultura y la política y la economía y la estética y el pensamiento. Entre los modelos y la sociedad que se los inventa o dibuja o escribe o filma para hablar de sí misma, para al mismo tiempo traducirse y traicionarse, según la fórmula clásica.

Por tanto, para que —paradójicamente— no quede duda de qué tan abierta permanece la pregunta, quisiera sugerir una manera distinta, acaso útil para investigaciones futuras, de pensar la relación entre la ciudad y sus representaciones. Se trata de una variante de la idea de Gurr, de un empeño conceptualizador. O mejor dicho, de una heurística. En vez de pensar que una novela supone una abstracción modélica de la ciudad, por qué no pensar, propongo, que este libro o aquella película participan *en un género llamado ciudad*. Teoría de los géneros en vez de teoría de los modelos, una manera de entender “la ciudad” y su relación con la producción cultural a

través de las herramientas que utilizamos para describir, clasificar, criticar y conocer otras categorías conceptuales como “la poesía épica”, o “el documental”.

Para ver si consigo hacerme entender, primero habría que estar de acuerdo en lo más difícil: las definiciones. Un género es sobre todas las cosas una categoría del pensamiento, un instrumento cognitivo, un intento por ordenar la vastedad. Un *tipo*, un agrupamiento de cosas a partir de “ciertos rasgos comunes de forma y de contenido”, como dice el diccionario.¹³ Pero es más que eso. No tanto un principio taxonómico como una práctica, un ejercicio que da forma a las cosas para entender cuáles son sus usos y significados. *Este conjunto de renglones es un cuento*. Un marco activo de interpretación, una estructura lábil, “[a tool] for organizing knowledge about and attitudes toward the discursive worlds they constitute and refer to”, como lo describe John Frow.¹⁴ La ciudad *es* un discurso, o eso pensaba Roland Barthes, un lenguaje en el que el espacio nos habla y nosotros algo entendemos. Avenida, calle, colonia: cada una de estas palabras puede pensarse como una estructura performática o, a la manera de Michel Foucault, como “prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan”.¹⁵ De acuerdo con la idea propuesta, calle, avenida y colonia serían *sub-géneros*, unidades o eslabones conceptuales de esa cadena mayor que es “la ciudad”, una constelación que organiza al mismo tiempo nuestras ideas y la percepción.

El género, entonces, constituye una condición necesaria para la producción de sentido en los más diversos ámbitos de la vida. Un pueblo es una cosa, una ciudad es otra, aun si no sabemos exactamente cuáles son los componentes ineludibles, eternos, que forma cada una. En

¹³ “Género”, *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, 2024. <https://dle.rae.es/género>

¹⁴ John Frow, “‘Reproducibles, Rubrics, and Everything You Need’: Genre Theory Today”, *PMLA* Oct. 2007, vo. 122, no. 5, Special Topic: Remapping Genre (October 2007): 1633.

¹⁵ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, trad. Aurelio Garzón del Camino (Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2010), 68.

buena medida esto pasa porque no existen, porque el género, como práctica, no presupone esencias sino que describe convenciones, arreglos que son por necesidad colectivos y por tanto históricos, es decir mutantes; “fluctuating, incessantly shifting collective projections”, como describe Maurizio Ascari a los géneros,¹⁶ aunque bien podría estar hablando de las ciudades. Lo mismo sucede en la siguiente cita, donde cada vez que Ascari escribe “genre” yo he puesto, entre corchetes, a la ciudad:

A [city] is a halo that we can all perceive but that no one can grasp in its entirety, since this ghostlike entity reveals itself in a different way to each member of the community. With our mental energies, we all contribute to giving life to this impalpable substance, we all participate in it, but no one can appraise it in its entirety, as it is. Our perspective is inevitably partial. Yet this does not prevent us from studying [the city] or from sharing our experience of it.¹⁷

El ejercicio de transposición es al mismo tiempo burdo y revelador. No cambia en nada el sentido último de lo dicho. La ciudad es un fantasma que nos fascina, algo que debatimos y defendemos y fotografiamos aun si no sabemos exactamente *qué es*. Porque parece que todos estamos de acuerdo hasta que nos ponemos a pedir definiciones, y a precisar quién califica y quién no, según el número de habitantes o el tamaño en kilómetros cuadrados (¿o eran millas?), y a preguntamos por las diferencias entre una megaciudad, una megalópolis o una metrópolis, o por las similitudes entre París, siglo XIV, y Pittsburgh, siglo XXI porque ambas son *ciudades*, por supuesto (¿por supuesto?), o a debatir sobre los límites aparentes y los evidentes entre la ciudad y el campo, y entonces la cosa empieza a ponerse rijosa y difícil y finalmente incoherente o inconjeturable. Aunque exista un núcleo de características alrededor del cual se puede empezar a armar una definición, siempre negociada (como con la idea de “la novela corta” o “el cine”), la

¹⁶ Maurizio Ascari, “The Dangers of Distant Reading: Reassessing Moretti’s Approach to Literary Genres”, *Genre* Vol. 47, no. 1 (Spring 2014): 10.

¹⁷ Ascari, 10.

ciudad se resiste a una identidad fija y más bien, como repetirá por segunda vez en esta tesis y hasta el infinito Baudelaire, cambia más deprisa que los corazones de quienes la miran.

La ciudad, del mismo modo que el género, es una matriz de significados, un molde capaz de trabajar y darle forma tanto al bronce como al barro. Tanto el género como la ciudad son recursos conceptuales, o lo que es lo mismo, ordenamientos de lo abstracto anclados en una realidad material. Las ciudades, lo mismo que los géneros, parecen tener vida propia: a veces florecen y otras decaen y se marchitan para luego, inesperadamente, renacer. A veces están de moda, a veces no tanto—pensemos en el incendio de 1871 en Chicago, o en la pandemia de Covid-19 en Bérgamo o en la Nueva York de abril 2020—. Los géneros, como la ciudad, inspiran amor, odio, variantes más o menos exitosas, innovaciones estéticas, formales; maneras nuevas de mirarse y de pelear consigo mismas y de tratar de convertirse en la expresión material de ese ideal inalcanzable: el espíritu de una época. Es a través de esa disputa, de esa divergencia de formas singulares, que las ciudades y los géneros son, también, marcadores de tiempo y contribuyen a eso que llamamos historia cultural, formas de entender cómo es que otros llenaron de sentido el mundo.

¿Para qué sirve, entonces, esta homologación? Para lo mismo que sirve la teoría de los modelos, o la teoría de los conjuntos o la teoría marxista: para saber adónde mirar, para ensayar un método. Si definimos género y ciudad “not in terms of the intrinsic structure of their discourse but by the actions they are used to accomplish”,¹⁸ entonces la crítica interesada en esa relación entre el texto y el mundo social debe preguntarse *con qué propósito se invoca a la ciudad* en tal o cual artefacto cultural, cuál es el papel que la ciudad está llamada a cumplir en esta fotografía o aquella novela, qué tipo de autoridad busca construirse en su nombre y cuál es el significado que,

¹⁸ John Frow, *Genre* (Nueva York: Routledge, 2006), 13.

a través de su uso, efectivamente se transmite. Porque si la ciudad cambia con el tiempo como cambian los géneros, entonces, más que una preocupación temática, lo urbano deviene en una preocupación formal: una llamada a prestar atención a esos recursos mudables que se emplean para organizar y promover actitudes y saberes entre el público al que se dirigen, es decir, entre los ciudadanos.

Las afiliaciones, desafíos, avenencias y rechazos de la producción cultural frente a la ciudad-cual-género se convertirían entonces, para el crítico, en pistas que “[would] lead us back to the concrete historical situation of the individual text itself, and allow us to read its structure as ideology, as a socially symbolic act, as a protopolitical response to a historical dilemma”, como escribió Fredric Jameson sobre el análisis de géneros.¹⁹ El contraste diacrónico, el hallazgo de las huellas de la historia inscritas en los artefactos culturales a partir de la forma, la lectura de lo que era posible entonces y lo que es posible ahora, nos permiten dibujar, entre otros tiempos, el nuestro. Pensar a la ciudad como se piensa a los géneros, y desde ahí hacer la crítica de las novelas o fotografías o películas que participan de él, nos permite ver con cierta claridad que el espacio no está dado (lo mismo que un poema no está dado nada más con escribir hacia abajo), sino que se construye social, colectivamente. “La ciudad” se transforma en cada época a partir de ciertas convenciones. Entender cómo y por qué, según ciertos ejemplos, es exactamente lo que nos proponemos cuando estudiamos otros géneros: ver cristalizado, aun si es breve, borrosamente, el cambio.

¹⁹ Jameson, “Magical Narratives: Romance as Genre”, 157.

Bibliografía

- Abenshushan, Vivian. “La última frontera”, en *Territorios*, Santiago Arau, 229-236. Ciudad de México: Sexto Piso, Fundación BBVA, 2019.
- Aguilera, Skvirsky, Salomé. “Realism, Documentary and the Process Genre in Early New Latin American Cinema.” En *The Routledge Companion to Latin American Cinemas*, editado por Laura Podalsky, Ana Lopez & Marvin D’Lugo, 119-132. Londres: Routledge, 2018.
- . “Must the Subaltern Speak? On *Roma* and the Cinema of Domestic Service.” *FORMA* 1, no. 2 (2020): 1-34.
- Alter, Robert. *Imagined Cities: Urban Experience and the Language of the Novel*. New Haven: Yale University Press, 2005.
- Almazán, Alejandro. *Jefas y jefes: las crisis políticas que forjaron a la Ciudad de México*. Ciudad de México: Penguin Random House, 2023.
- Amara, Luigi. *A pie*. Oaxaca de Juárez: Editorial Almadía, 2010.
- . “La cámara aérea de Arau”, en *Territorios*, Santiago Arau, 24-30. Ciudad de México: Sexto Piso, Fundación BBVA, 2019.
- Arau, Santiago. *Territorios*. Ciudad de México: Sexto Piso, Fundación BBVA, 2019.
- Asiain, Aurelio. “Numerosa Roma”. *Artes de México*, no. 132 (2019): 68-71.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.
- Barthes, Roland. “Introducción al análisis estructural de los relatos”. En *Análisis estructural del relato*, Roland Barthes, A.J. Greimas, et.al., 9-43. Buenos Aires: Tiempo Compartido, 1970.
- . “El efecto de realidad”, en *El susurro del lenguaje*, 210-219. Barcelona: Paidós, 1987.
- . *La cámara lúcida*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1989.
- . *La aventura semiológica*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1993.
- . *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001.
- Belausteguigoitia, Marisa. “México Quiere Ser Libre. Spencer Tunick En El Zócalo”. *Debate Feminista* 36 (2007): 131–34. <http://www.jstor.org/stable/42625005>.
- Benjamin, Walter. *The Storyteller Essays*. Nueva York: New York Review Books, 2019.
- Berger, John. *Another Way of Telling*. Nueva York: Pantheon, 1982.
- Berlant, Lauren. “Humorlessness (Three Monologues and a Hairpiece)”. *Critical Inquiry* 43 (Winter 2017): 305-340.

- Blanco, José Joaquín. *Función de medianoche*. Ciudad de México: Ediciones Era, 1981.
- . *Ciudad de México: Espejos del siglo XX*. Ciudad de México: Ediciones Era, 1998.
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- . “Pregón de Blanes”. En *Entre paréntesis*, 229-234. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . “El viejo de la montaña”. En *Cuentos completos*, 527-529. Barcelona: Penguin Random House, 2018.
- . “Muerte de Ulises”. En *Cuentos completos*, 562-568. Barcelona: Penguin Random House, 2018.
- . “Devoción de Roberto Bolaño”. En *Poesía reunida*, 417. Barcelona: Penguin Random House, 2018.
- . “¿Quién es el valiente?”. En *A la intemperie*, 38-41. Barcelona: Penguin Random House, 2019.
- . “Literatura y exilio”. En *A la intemperie*, 325-332. Barcelona: Penguin Random House, 2019.
- Bolognese, Chiara. *Pistas de un naufragio: cartografía de Roberto Bolaño*. Córdoba: Alción Editora, 2010.
- Bonilla Reyna, Helia Emma. “La Ciudad de México desde globo hacia 1858: modernidad y persistencias en una litografía de Casimiro Castro”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Débats [en línea], publicado el 16 de diciembre de 2021, consultado el 14 de abril de 2022.
<http://journals.openedition.org/nuevomundo/86700>
- Bourdieu, Pierre. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Burke, Peter. “History as Social Memory”. En *Varieties of Cultural History*, 43-59. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1997.
- Burnett, Victoria. “Mexico City”, *The New York Times*, 7 de enero de 2016,
<https://www.nytimes.com/interactive/2016/01/07/travel/places-to-visit.html>
- Carroll, Amy Sara. *REMEX: Toward an Art History of the NAFTA Era*. Austin: University of Texas Press, 2017.
- Castañón, Adolfo. “José María Velasco: el arquitecto del aire”. *Letras libres*, 30 noviembre de 2010, <https://letraslibres.com/revista-mexico/jose-maria-velasco-el-arquitecto-del-aire/>
- Castellanos, Ulises. “Santiago, la imagen del Grito y su resbalón”. *El sol de México*, 29 de septiembre de 2019. <https://www.elsoldemexico.com.mx/cultura/ulises-castellanos-en-la-mira-santiago-arau-la-imagen-del-grito-y-su-resbalon-8448888.html>
- Cavell, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1979.
- . “What Becomes of Things on Film?”. En *Themes Out of School*, 173-183. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

Cebey, Georgina. “Apuntes para una ciudad monstruo: El milusos y la megalópolis”. *Bitácora Arquitectura*, no. 40 (mayo 2019): 98-105.
<https://doi.org/10.22201/fa.14058901p.2019.40.69442>.

Celorio, Gonzalo. *México, ciudad de papel: Discurso*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1997.
—. *Y retiemble en sus centros la tierra*. Ciudad de México: Tusquets Editores, 1999.

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2000.

De Jaeger, Christophe. *Mexico Megalopolis: Picturing Mexico Today*. Tiel: Uitg. Lannoo N.V., 2016.

De la Colina, José. “¿Desnudos o desvestidos?”. *Letras libres*, 17 de mayo de 2007.
<https://letraslibres.com/revista-espana/desnudos-o-desvestidos/>.

Delgadillo, Víctor. “Turismo y patrimonio. Cincuenta años de ‘rescate’ del Centro Histórico de la Ciudad de México”. *Estudios Críticos del Desarrollo*, primer semestre 2018, vol. VIII, no. 14: 141-170. <https://estudiosdeldesarrollo.mx/estudioscriticosdeldesarrollo/wp-content/uploads/2019/01/ECD14-5.pdf>

Domínguez Michael, Christopher. *Diccionario crítico de la literatura mexicana 1955-2011*. Segunda edición, corregida y aumentada. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

Duhau, Emilio y Angela Giglia. *Las reglas del desorden: habitar la metrópoli*. Ciudad de México, Siglo XXI Editores: 2008.

Ebrard, Marcelo. “Prólogo”. En *Ciudad de México, ciudad global: acciones locales, compromiso internacional*, coordinado por Eugene Zapata Garesché, 7. Ciudad de México: Coordinación General de Relaciones Internacionales, Gobierno de la Ciudad de México & Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad de la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

Echeverría, Bolívar. *Modelos elementales de la oposición campo-ciudad*. Ciudad de México: Editorial Itaca, 2013.

Eco, Umberto. *Six Walks in the Fictional Woods*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994.

Elias, Norbert. *Sobre el tiempo*. Trad. Guillermo Hirata. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Eliot, T.S. “Tradition and Individual Talent”. En *The Sacred Wood: Essays on Poetry and*

Criticism, 42-53. Londres: Methuen & Co., ltd, 1920.

Emmelhainz, Irmgard. "Some Thoughts on Art in Mexico from the 1990s and 2000s". *Seismopolite*, 30 de abril de 2015. <https://www.seismopolite.com/some-thoughts-on-art-in-mexico-from-the-1990s-and-2000s>.

Enzensberger, Hans Magnus. "A Theory of Tourism". *New German Critique* no. 68, Special Issue on Literature (Spring-Summer 1996): 117-135.

Escalante, Fernando & Julián Canseco Ibarra. "De Iguala a Ayotzinapa". *Nexos*, 1 de noviembre de 2019. <https://www.nexos.com.mx/?p=45499>.

Escudero, Alejandrina. "Fotografía aérea y ciudad". *Discurso visual*, no. 5 (enero-abril 2006): <http://discursovisual.net/dvweb05/agora/agoescudero.htm>.

Fadanelli, Guillermo. *Meditaciones desde el subsuelo*. Ciudad de México: Almadía, 2017.

Felski, Rita. *Uses of Literature*. Malden: Blackwell Publishing, 2008.

—. *Hooked: Art and Attachment*. Chicago: The University of Chicago Press, 2020.

Frow, John. "'Reproducibles, Rubrics, and Everything You Need': Genre Theory Today". *PMLA*, Oct. 2007, Vol. 122, No. 5, Special Topic: Remapping Genre (Oct. 2007): 1626-1634.

Foster, Hall. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

François, Liesbeth. "Beyond the Ruins of the Organized City", en *Urban Spaces in Contemporary Latin American Literature*, eds. J. Eduardo González y Timothy R. Robbins. Cham: Palgrave Macmillan, 2017, pp. 19-46.

Gallo, Rubén. "Mexico City, Paris, and Life versus Art", en *Roberto Bolaño in Context*, ed. Jonathan B. Monroe, 65-78. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.
—. et al. *The Mexico City Reader*. Madison: University of Wisconsin Press, 2004.

García Barragán, Elisa. "José María Velasco en Carlos Pellicer". *Literatura mexicana*, Centro de Estudios Literarios del IIFL UNAM, Vol. 8, núm. 1, (1997): 247-260. <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/269/269>.

García Canclini, Néstor. *La ciudad de los viajeros: travesías e imaginarios urbanos. México 1940-2000*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa/Grijalbo, 1996.

—. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997.

—. "México D.F.: cultura y sociedad en el 2010". En *Los últimos cien años, los próximos cien*, eds. Ariel Rodríguez Kuri y Sergio Tamayo Flores-Alatorre, 303-312. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2004.

García Hernández, Arturo. “La desnudez reivindicó su potencial subversivo en la instalación del Zócalo”. *La Jornada*, 7 de mayo de 2007.
<https://www.jornada.com.mx/2007/05/07/index.php?section=cultura&article=a05n1cul>

García Huidobro, Cecilia. “Una vida cultural reflejada en titulares”. *Reforma*, 9 de noviembre de 2003.

García Navarro, Lourdes. “Mexico Bares Its Liberal Side, and More”. *NPR*, 8 de mayo de 2007.
<https://www.npr.org/transcripts/10080662>

Gardner, Nathaniel. “Alfonso Cuarón’s *Roma*: Reflections on History and the Fuzzy Edges of Translation”. *Bulletin of Hispanic Studies* 99 (10): 935-950. <https://doi.org/10.3828/bhs.2022.56>

Gerlofs, Ben A. *Monstrous Politics: Geography, Rights, and the Urban Revolution in Mexico City*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2023.

Giddens, Anthony. *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1990.

Goldman, Francisco. *The Interior Circuit: A Mexico City Chronicle*. Nueva York: Grove Press, 2014.

Gras, Dunia, Meyer-Krentler, Leonie & Sánchez, Siqui. *El viaje imposible: en México con Roberto Bolaño*. Zaragoza: Tropo Editores, 2010.

Greimas, Algirdas Julien. *Semiótica y ciencias sociales*. Madrid: Fragua, 1980. Groys, Boris. “Truth in Photography”, en *Logic of the Collection*. Londres: Sternberg Press, 2021, pp. 124-141.

Groys, Boris. *Art Power*. Cambridge, MA: MIT Press, 2008.
—. *Under Suspicion: A Phenomenology of Media*. New York: Columbia University Press, 2012.
—. *On the New*. Trad. G.M. Goshgarian. Londres: Verso, 2014.

Guillermoprieto, Alma. *The Heart That Bleeds*. Nueva York: Knopf, 1994.

Gurr, Jens Martin. *Charting Literary Urban Studies: Texts as Models of and for the City*. Nueva York: Routledge, 2021.

Haddu, Miriam. “Love on the Run: Re-mapping the Postmetropolis in Alfonso Cuarón’s *Sólo con tu pareja*.” *Framework: The Journal of Cinema and Media*, Fall 2005, Vol. 46, No. 2 (Fall 2005): 71-89.

Hall, Stuart. *Cultural Studies 1983: A Theoretical History*. Durham: Duke University Press, 2016.

Hernandez, Daniel. *Down & Delirious in Mexico City*. Nueva York: Scribner, 2011.

Hernández Aguilar, Alina. “Los libros del 2015: la ciudad íntima, la ciudad compartida”. *Horizontal*, 15 de diciembre de 2015.

<https://web.archive.org/web/20210226001923/https://horizontal.mx/los-libros-del-2015-la-ciudad-intima-la-ciudad-compartida/>

Hernández Martínez, Laura. “La ciudad imaginada en Los detectives salvajes”. En *Ficción y realidad: los retos de la novela contemporánea*, ed. Álvaro Ruiz Abreu, 151-163. Ciudad de México: UAM Xochimilco, CSH, Educación y comunicación, 2017.

Hoesterey, Ingeborg. “Postmodern Pastiche: A Critical Aesthetic”. *The Centennial Review*, Fall 1995, Vol. 39, No. 3: 493-510.

Hoyos, Héctor. *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*. Nueva York: Columbia University Press, 2015.

—. “World Literature: Twenty-First-Century Legacies”. En *Roberto Bolaño in Context*, ed. Jonathan B. Monroe, 333-346. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.

Hughes, Sallie. *Newsrooms in Conflict: Journalism and the Democratization of Mexico*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2006.

Iser, Wolfgang. *El acto de leer: Teoría del efecto estético*. 1976. Trad. J.A. Gimbernat. Primera edición en México, Ciudad de México: Penguin Random House, 2022.

James, Alison. *The Documentary Imagination in Twentieth-Century French Literature: Writing with Facts*. Oxford: Oxford University Press, 2020.

Jameson, Fredric. “On Politics and Literature”. *Salmagundi*, vol. 2, no. 3 (7) (1968): 17-26. <http://www.jstor.org/stable/45331958>.

—. “Magical Narratives: Romance as Genre”. *New Literary History*, 7, no. (1975): 135-163.

—. “Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: *Dog Day Afternoon* as a Political Film”. *College English*, Apr. 1977, Vol. 38, No. 8, Mass Culture, Political Consciousness and English Studies (Apr. 1977): 843-859.

—. “Reification and Utopia in Mass Culture”. *Social Text*, Winter, 1979, No. 1 (Winter, 1979): 130-148.

—. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

—. *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

Johnson, Jeri. “Literary geography: Joyce, Woolf and the city”, *City*, 4:2 (2000): 199-214, DOI: 10.1080/13604810050147820.

Jufresa, Laia. *Umami*. Ciudad de México: Penguin Random House, 2015.

Juvan, Marko. “The Spatial Turn, Literary Studies, and Mapping.” *European Review* 23, no. 1 (2015): 81–96.

Kaplan, Louis. "Being exposed: Thinking photography and community in Spencer Tunick's naked world through the lens of Jean-Luc Nancy". En *Photography: Theoretical Snapshots*, editado por J. J. Long, Andrea Noble y Edward Welch, 125-145. Nueva York: Routledge, 2009.

Kochen, Juan José. "La conquista del aire", en *Territorios*, Santiago Arau, 69-75. Ciudad de México: Sexto Piso, Fundación BBVA, 2019.

Krauze, Enrique. "The Layers of Roma". *The Criterion Collection*, 11 de febrero de 2020. <https://www.criterion.com/current/posts/6818-the-layers-of-roma>.

Krieger, Peter. "The Image of the Megalopolis – Understanding the Complex Visual Construction of Mexico City." *Diogenes* 58, no. 3 (August 2011): 55–66. <https://doi.org/10.1177/0392192112456360>.

Kunkel, Benjamin. "Critic, Historicize Thyself!". *New Left Review*, 136 (July-August 2022): 83-97. <https://newleftreview.org/issues/ii136/articles/benjamin-kunkel-critic-historicize-thyself.pdf>

Kunstler, James Howard. *The City in Mind: Meditations on the Urban Condition*. Nueva York: Free Press, 2001.

Kurnick, David. *The Savage Detectives Reread*. Nueva York: Columbia University Press, 2022.

Lahoz, Use. "La Ciudad de México de 'Los detectives salvajes'". *El País*, 18 de abril de 2017. https://elpais.com/elpais/2017/04/19/eps/1492553132_149255.html

Lambert, Bruce. "Artist Says Setting's Revealing, Nudity Isn't". *New York Times*, 14 de mayo de 1995. <https://www.nytimes.com/1995/05/14/nyregion/neighborhood-report-midtown-artist-says-setting-s-revealing-nudity-isn-t.html>

Lanzagorta García, José Ignacio. "La Mafia en la Zona Rosa". *Nexos*, 1 de junio de 2023. <https://www.nexos.com.mx/?p=73315>

Lara Chávez, Hugo. *Una ciudad inventada por el cine*. Ciudad de México: Cineteca Nacional, 2006.

—. Coord. *Ciudad de cine: D.F. 1970/2010*. Ciudad de México: Cineteca Nacional, 2011.

Larrucea Garritz, Amaya. *País y paisaje: dos invenciones del siglo XIX mexicano*. Ciudad de México: UNAM, 2016.

Lawrence, Jeffrey. *Anxieties of Experience: The Literature of the Americas from Whitman to Bolaño*. Nueva York: Oxford University Press, 2018.

Lemus, Rafael. "El México Bolaño de Roberto salvaje". *Revista de la Universidad de México*, diciembre 2009, 67-73.

—. *Breve historia de nuestro neoliberalismo: poder y cultura en México*. Ciudad de México: Penguin Random House, 2021.

Levin, Thomas Y. "Rhetoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and the Cinema of 'Real Time,'" En *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, ed. Thomas Y. Levin, Ursula Frohne & Peter Weibel, 578-593. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

Lida, David. *First Stop in the New World: Mexico City, the Capital of the 21st Century*. Nueva York: Riverhead Books, 2008.

Lomnitz, Claudio. "Tiempos de crisis: historicidad, sacrificio y el espectáculo de la debacle en la ciudad de México, 1982-1989", en *Pensar en México*, José Antonio Aguilar Rivera, et. al. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006, 325:359.

—. *La nación desdibujada: México en trece ensayos*. Ciudad de México: Malpaso, 2016.

—. "La ínsula de los derechos y el mar de la extorsión", en *El tejido social rasgado*. Ciudad de México: Ediciones Era, 2022, 129:150.

Luiselli, Valeria. *Papeles falsos*. Ciudad de México: Sexto Piso, 2010.

—. "The Art of Making Ruins". *The Criterion Collection*, 12 de febrero de 2020.

<https://www.criterion.com/current/posts/6817-roma-or-the-art-of-making-ruins>.

Madariaga Caro, Montserrat. *Bolaño infra 1975-1977: Los años que inspiraron Los detectives salvajes*. Santiago de Chile: RIL, 2010.

Martínez Assad, Carlos. *La ciudad de México que el cine nos dejó*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura, Gobierno del Distrito Federal, 2008.

McNamara, Kevin R. "Introduction", en *The Cambridge Companion to The City in Literature*, ed. Kevin R. McNamara, Nueva York: Cambridge University Press, 2014 (1:16)

Mendoza, Roberto. "El vértigo horizontal. La novela urbana de la Ciudad de México los últimos 20 años." Tesis doctoral, The University of Arizona, 2012.

<http://proxy.uchicago.edu/login?url=https://www.proquest.com/dissertations-theses/el-vértigo-horizontal-la-novela-urbana-de-ciudad/docview/1033782182/se-2>.

Merleau-Ponty, Maurice. *El mundo de la percepción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Mitchell, W.J.T. (ed.). *Landscape and Power*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

Monroe, Jonathan B. "Mapping Bolaño's Worlds", en *Roberto Bolaño in Context*, ed. Jonathan B. Monroe, 3-15, Cambridge: Cambridge University Press, 2023.

Monsiváis, Carlos. *Los rituales del caos*. Ciudad de México: Ediciones Era, 1995.

—. *Apocalipstick*. Ciudad de México: Debate, 2009.

Montero, Daniel. *El Cubo De Rubik: Arte Mexicano En Los Años 90*. Ecatepec: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2013.

- Morábito, Fabio. *También Berlín se olvida*. Ciudad de México: Sexto Piso, 2004.
- Moretti, Franco. *Atlas of the European Novel: 1800-1900*. Londres: Verso, 1998.
 —. *Atlas de la novela europea: 1800-1900*. Trad. Mario Merlino. Madrid: Trama Editorial, 2001.
 —. *Signs Taken for Wonders: On the Sociology of Literary Forms*. Londres: Verso, 2005.
- Mumford, Lewis. “What is a City?”. En *The City Reader Fifth Edition*, ed. Richard T. LeGates y Frederic Stout, 91-95. Nueva York: Routledge, 2011.
- Muñoz, Boris. “La ciudad de México en la imaginación apocalíptica”, en *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*. Boris Muñoz & Silvia Spitta (eds.). Pittsburgh: Biblioteca de América, 2003, pp. 75-98.
- Myers, Kathleen Ann. “An Archeology of Mexican Modernity: Social Forgetting and the Coloniality of Space in José Emilio Pacheco’s Colonia Roma”. *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, vol. 37, no. 2 (Summer 2021): 232-262. <https://doi.org/10.1525/msem.2021.37.2.232>
- Notimex. “México es abierto y cosmopolita: Tunick”. *Expansión*, 6 de mayo de 2007. <https://expansion.mx/actualidad/2007/5/6/mexico-abierta-y-cosmopolita-tunick>
- Olivera, Patricia y Luis Salinas. “Desplazamientos y gentrificación extendida. Políticas neoliberales y resistencias sociales en la Ciudad de México”. *Revista de Geografía Norte Grande*, 2018, no. 71: 167-187.
- Olivera, Patricia y Víctor Delgadillo. “Políticas empresarialistas en los procesos de gentrificación en la ciudad de México”. *Revista de Geografía Norte Grande*, 2014, No. 58: 111-133.
- Osorno, Guillermo. *Tengo que morir todas las noches*. Ciudad de México: Debate, 2014.
- Pacheco, José Emilio. “Las ruinas de México (Elegía del retorno)”. En *Miro la tierra [Poemas 1983-1986]*, 11-41. Ciudad de México: Ediciones Era, 1986.
- Parnreiter, Christof. “Formación de la ciudad global, economía inmobiliaria y transnacionalización de espacios urbanos. El caso de Ciudad de México.” *EURE (Santiago) - Revista Latinoamericana de Estudios Urbano Regionales* 37, no. 111 (Mayo 1, 2011): 5–24.
- Paz, Octavio. “Pinturas de José María Velasco”. *Rescate literario*. 2 de diciembre de 2010 [original de 1942]. <http://rescateliterario-literatura.blogspot.com/2010/12/octavio-paz-pinturas-de-jose-maria.html>
- Perló Cohen, Manuel. “La Ciudad de México: Ese Pretendido Problema.” *Ibero-Amerikanisches Archiv* 19, no. 1/2 (1993): 123–50. <http://www.jstor.org/stable/43392662>.

Peschard, Jacqueline. “La capital como bastión”. En *Izquierda, democracia y cambio social: PRD 1989-2019*, coords. Ricardo Becerra Laguna y Mariano Sánchez Talanquer, 257-294. Ciudad de México: Cal y Arena, 2020.

Pett, Shaun. “Mexico City: a virtual tour through film, music, books, food and art”. *The Guardian*, 8 de marzo de 2021. <https://www.theguardian.com/travel/2021/mar/08/mexico-city-virtual-tour-film-music-books-food-art>

Pike, Burton. *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2001.

Pollack, Sarah. “Latin America Translated (Again): Roberto Bolaño’s The Savage Detectives in the United States”. *Comparative Literature* 61 (3) (June 2009): 346-365. DOI <https://doi.org/10.1215/00104124-2009-021>

Poniatowska, Elena. *Todo empezó el domingo*. Ciudad de México: Océano, 1997.

Puga, Alejandro. *La ciudad novelada a fines del siglo XX: estructura, retórica y figuración*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012.

—. & Carmen Patricia Tovar. “Novelistic Cartographies of the Mexico City Flâneur”, en *Mapping the Megalopolis: Order and Disorder in Mexico City*. Glen David Kuecker & Alejandro Puga (eds.) Lexington Books: Lanham, Maryland 2018, pp. 65-90.

—. & Kuecker, Glen David. “Conclusion - From DF to CDMX: The (Dis)order of Becoming a World City, en *Mapping the Megalopolis: Order and Disorder in Mexico City*. Glen David Kuecker & Alejandro Puga (eds.) Lexington Books: Lanham, Maryland 2018, pp. 233-241.

Quirarte, Vicente. *Amor de ciudad grande*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

Quiroz, Héctor. “Extranjeros en el barrio: inmigrantes artífices y consumidores en la transformación reciente de la Colonia Roma, Ciudad de México”. *Academia*, vol. 4, no. 3: 45–61.

Ramírez, Cynthia. “Dieciocho mil bultitos de ropa”. *Letras libres*, 30 de junio de 2007, <https://letraslibres.com/revista-mexico/temperaturas-de-un-siglo-que-amanece-en-el-df/>.

Ramírez de Garay, Iván. “El sismo de 1985 en la Ciudad de México. Una historia política”. Tesis doctoral, El Colegio de México, 2021.

Regalado-López, Tomás. “A Tale of Three Cities: Urban Space in the Crack Novels (1995-1997)”. En *Urban Spaces in Contemporary Latin American Literature*, ed. José Eduardo González & Timothy R. Robbins, 67-92. Cham, Suiza: Palgrave Macmillan, 2019.

Ríos Baeza, Felipe Adrián. “El México abismal de Roberto Bolaño”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 18.2 (2016): 183-204.

Roca, Lourdes. “La fotografía aérea en México para el estudio de la ciudad: el crucero de El Caballito.” *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material* [online]. 2011, v. 19, n. 2 [Consultado el 7 de agosto de 2022], pp. 71-105. Disponible en: <<https://doi.org/10.1590/S0101-47142011000200004>>.

Rodríguez Becerril, Violeta. “El Zócalo de la ciudad de México. La disputa por la plaza pública desde su uso cultural”. En *La reinención del espacio público en la ciudad fragmentada*, coordinado por Patricia Ramírez Kuri, 171-207. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales, 2016.

Rodríguez Kuri, Ariel, y Sergio Tamayo Flores-Alatorre. *Los Últimos Cien Años: Los Próximos Cien*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 2004.

Rodríguez, Ana Mónica y Fabiola Palapa. “Foto por foto, desnudo por desnudo. Reclamo de los que fueron excluidos”. *La Jornada*, 7 de mayo de 2007.
<https://www.jornada.com.mx/2007/05/07/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>

Rojas Mix, Miguel. *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.

Romero Ruiz, Raúl. “El Zócalo de la Ciudad de México y su control socioespacial. Prácticas Administrativas y Culturales de Uso”. *Polis. Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial*, ISSN 1870-2333, Vol. 13, Nº. 1, 2017, 85-111, enero.
<https://polismexico.izt.uam.mx/index.php/rp/article/view/596/574>

Ruiz Rivas, Héctor. *Roma: Estudio crítico*. Valencia: Ediciones Contrabando, 2022.

Said, Edward W. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.

Saldaña París, Daniel. *En medio de extrañas víctimas*. Ciudad de México: Sexto Piso, 2013.
—. “‘You must embrace the ugliness’: the writing life in Mexico City”. *The Guardian*, 25 de enero de 2017. <https://www.theguardian.com/books/the-writing-life-around-the-world-by-electric-literature/2017/jan/25/you-must-embrace-the-ugliness-the-writing-life-in-mexico-city>
—. *Aviones sobrevolando un monstruo*. Barcelona: Anagrama, 2021.

Sánchez Prado, Ignacio M. *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema, 1988-2012*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2014.

Sánchez Talanquer, Mariano. “La política en una época de desgarramiento social”. En *Izquierda, democracia y cambio social: PRD 1989-2019*, coords. Ricardo Becerra Laguna y Mariano Sánchez Talanquer, 13-77. Ciudad de México: Cal y Arena, 2020.

Sapiro, Gisèle. *The Sociology of Literature*. Traducido por Madeline Bedecarré y Ben Libman. Stanford: Stanford University Press, 2023.

Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.

—. *La ciudad vista: mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.

Saucedo Lastra, Fernando. *México en la obra de Roberto Bolaño: memoria y territorio*. Madrid: Iberoamericana, 2015.

Schaff, Barbara. ““In the Footsteps of”: The Semiotics of Literary Tourism”. *KulturPoetik* Bd. 11, H. 2 (2011): 166-180. <https://www.jstor.org/stable/41305930>

Schteingart, Martha, & Horacio Torres. “Procesos Sociales y Estructuración Metropolitana En América Latina. Estudio de Casos.” *Desarrollo Económico* 12, no. 48 (1973): 725–60. <https://doi.org/10.2307/3466302>.

Servín, J.M. *Nada que perdonar. Crónicas fascinerosas*. Ciudad de México: Penguin Random House, 2018.

Shaw, Deborah. “(Trans) National Images and Cinematic Spaces: the cases of Alfonso Cuarón’s ‘Y tu mamá también’ (2002) and Carlos Reygadas’ ‘Japón’ (2002)”. *Iberoamericana* (2001-), Diciembre de 2011, Nueva época, Año 11, No. 44 (Diciembre de 2011): 117-131.

—. *The Three Amigos: The Transnational Filmmaking of Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu and Alfonso Cuarón*. Nueva York: Manchester University Press, 2013.

Sheridan, Guillermo. “Encuerados”. En *Viaje al centro de mi tierra*, 51-54. Oaxaca de Juárez: Almadía, 2011.

Silva-Herzog Márquez, Jesús. “El lente de las nubes”. *Reforma*, 19 de febrero de 2020, 18.

Simmel, Georg. “Fashion”. *American Journal of Sociology*, vol. 62, no. 6 (May, 1957): 541-558.
—. *Las grandes ciudades y la vida intelectual*. Trad. J. Rafael Hernández Arias. Madrid: Hermida Editores, 2016.

Smith, Paul Julian. “The Anti-Roma: Cinema, Television, Streaming”. En *Mexican Genders, Mexican Genres: Cinema, Television, and Streaming Since 2010*, 157-198. Suffolk: Tamesis, 2021.

—. *Y tu mamá también*. Londres: Bloomsbury/British Film Institute, 2022.

Solórzano, Fernanda. “Entrevista a Alfonso Cuarón ‘Con Roma quería honrar el tiempo y el espacio; que los lugares dictaran lo que iba a pasar’”. *Letras libres*, 2 de diciembre de 2018. <https://letraslibres.com/revista/entrevista-a-alfonso-cuaron-con-roma-queria-honrar-el-tiempo-y-el-espacio-que-los-lugares-dictaran-lo-que-iba-a-pasar/>

Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1973.

Tally Jr., Robert T. *Topophobia: Place, Narrative, and the Spatial Imagination*. Bloomington: Indiana University Press, 2019

Tenorio Trillo, Mauricio. *Mexico at the World's Fairs: Crafting a Modern Nation*. Oakland: University of California Press, 1996.

—. *I Speak of the City: Mexico City at the Turn of the Twentieth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.

—. "Mexico City Chronicles". *Public Books*, 1 de febrero de 2015.

<https://www.publicbooks.org/mexico-city-chronicles/>.

—. *Latin America: The Allure and Power of an Idea*. Chicago: University of Chicago Press, 2017.

—. *A flor de pie*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2020.

Terrazas, Óscar. "La centralidad metropolitana en la Ciudad de México". En *Los últimos cien años, los próximos cien*, eds. Ariel Rodríguez Kuri y Sergio Tamayo Flores-Alatorre, 235-266. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2004.

Tomlinson, John. *Globalization and Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

Udden, James. "Child of the Long Take: Alfonso Cuarón's Film Aesthetics in the Shadow of Globalization". *Style*, Vol. 43, No. 1, Spring 2009: 26-44.

Velasco, José María. *José María Velasco: 1840-1912*. Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, 2012.

Villoro, Juan. "El vértigo horizontal. La ciudad de México como texto", en *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*. Boris Muñoz y Silvia Spitta, editores. Pittsburgh: Biblioteca de América, 2003, p. 45-58.

—. *El vértigo horizontal: una ciudad llamada México*. Ciudad de México: Almadía, 2018.

—. "¿Ya nos perdimos? La ciudad y su representación". *Arquine*, 6 de marzo de 2019.

<https://arquine.com/ya-nos-perdimos-la-ciudad-y-su-representacion/>

—. "Ciudad de México, desde los libros". *The New York Times*, 2 de septiembre de 2022.

<https://www.nytimes.com/es/2022/09/02/espanol/mexico-libros-guia-cdmx.html>

Vizzuett Olvera, Juan Amael. "Territorios: México desde sus cielos". *El Sol de México*, 3 de marzo de 2020, disponible en: <https://www.elsoldemexico.com.mx/analisis/bazar-de-la-cultura-territorios-mexico-desde-sus-cielos-4916582.html>

Westphal, Bertrand. *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*. Trad. Robert T. Tally Jr. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011.

Williams, Raymond. "Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory". *New Left Review* I, no. 82 (Nov/Dec 1973): 3-16. <https://newleftreview-org.proxy.uchicago.edu/issues/i82/articles/raymond-williams-base-and-superstructure-in-marxist-cultural-theory.pdf>

—. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

Winnie, William W, “Componentes del crecimiento y redistribución de la población mexicana: implicaciones de los resultados preliminares del censo de 1980”. *Demografía y Economía* 15, no. 3 (1981): 359–76. <http://www.jstor.org/stable/40602287>.

Wood, Jason. *The Faber Book of Mexican Cinema*. Londres: Faber & Faber Ltd., 2021.

Woolf, Virginia. “Literary Geography”. En *The Essays of Virginia Woolf Vol. 1*, ed. Andrew McNeillie, 32-35. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1986.

Yúdice, George. *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Durham: Duke University Press, 2003.

Zapata Garesché, Eugene, coord. *Ciudad de México, ciudad global: acciones locales, compromiso internacional*. Ciudad de México: Coordinación General de Relaciones Internacionales, Gobierno de la Ciudad de México & Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad de la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

Video/Filmografía

“Preguntas y respuestas de ROMA con Alfonso Cuarón en CDMX | Netflix”. Netflix Latinoamérica. Transmisión en vivo el 17 de diciembre de 2018. Video en YouTube. <https://www.youtube.com/live/4sQjKQKT5Lw?si=1BXEZjXJGuIOT6wO>

Arau, Santiago. “La Ciudad”. Video, 2:23. Consultado el 13/05/2021, a través de: <https://vimeo.com/139416145>

Clariond, Andrés & Gabriel Nuncio, dir. *Camino a Roma*. 2020; Ciudad de México: Netflix Studios. <https://www.netflix.com/title/81085934>

Cuarón, Alfonso, dir. *Sólo con tu pareja*. 1991; Ciudad de México: Esperanto Filmoj; Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica; IMCINE; Criterion Collection #353. DVD. 2006
—. *Y tu mamá también*. 2001; Ciudad de México: Anheló. Criterion Collection #723, DVD, 2014.
—. *Roma*. 2018; Ciudad de México: Esperanto Filmoj, Participant, Pimienta Films. Criterion Collection: 2020. DVD.

Donnelly, Arlene, dir. *Naked World*. 2002; Nueva York: Home Box Office. <https://youtu.be/BH4nS-WJf0w>

García Rivera, Javier, dir. *Spencer Tunick en México*. 2007; Ciudad de México: TVUNAM. <https://youtu.be/uKQgo-Bz3L0>