

VISIÓN Y CEGUERA: LA TRAMA DE LA CIUDAD MEXICANA EN EL FIN DE SIGLO

Por Isabel Quintana

“Haciendo círculos de jade está tendida la ciudad, irradiando rayos de luz cual pluma de quetzal”.

Cantares mexicanos

¿Qué es hoy la ciudad de México? Una mancha expansiva que se trepa por los cerros. Un inmenso lago desecado que en venganza por la destrucción a la que fue sometido, va mordisqueando los cimientos de los edificios hasta tragárselos por completo. Un amontonamiento de casas a medio construir que exhiben las varillas de la esperanza de un segundo piso que nunca se construye. Un muestrario de estilos abyectos”

Gonzalo Celorio

Dar cuenta de la ciudad mexicana a través de las crónicas y la literatura ha sido un gesto que acompaña el acto mismo de fundarla y crearla a través de los siglos.¹ Como instancia creadora, la escritura articula modos diferentes de representación en donde se acumulan, a lo largo del tiempo, un conglomerado de imágenes sobre la urbe, -suerte de palimpsesto-, que constituyeron los proyectos utópicos de diferentes momentos históricos: la ciudad magnífica de los mexicas, la suntuosa del barroco, la francesa del porfiriato, la moderna de la revolución, etcétera.² Hacia el fin de siglo XX estos modelos de ciudad aparecerán como restos de sentidos en narrativas fantásticas impregnadas de visiones alucinadas. La ciudad –aquello que se insinúa sin mostrarse completamente— es el escenario en donde las miradas, en su lucha por abarcarla, se delimitan, anulan o exceden otorgándole *visibilidad*.³ En algunos casos, la mirada es ejercida por nuevos Condillacs que hacen

¹Esto se observa desde los cantos nahuátl sobre la grandiosa Tenochtitlán, las crónicas de la conquista de Cortés y Bernal Díaz, el poema sobre la ciudad colonial de Balbuena, los testimonios críticos de Zarco sobre la ciudad convulsionada de la posindependencia, hasta la ciudad como escenario de la descomposición política y social de la posrevolución de las novelas de Fuentes, las crónicas de la violencia estatal sobre la ciudad y sus habitantes de Poniatowska, y las del mosaico cultural urbano de Monsiváis, etcétera. El ensayo de reciente aparición de Vicente Quirarte, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México, 1850-1992* (México, Cal y Arena, 2001), se propone, justamente, desarrollar el vínculo constante entre la literatura mexicana y la ciudad, en un recorrido minucioso y abarcador de la producción literaria a lo largo de dos siglos.

²Veáse al respecto el libro de Gonzalo Celorio, *México, ciudad de papel*, México, Tusquets, 1998.

³La idea del carácter interactivo, voluntario y creativo de la mirada ha sido planteado por John Berger en su estudio ya clásico sobre los cambiantes “modos de ver” a lo largo de la historia. El sujeto que observa al universo, plantea Berger, se dirige siempre selectivamente y determinado por sus propias creencias (*Modos de Ver*, Barcelona, Editoria Gustavo Gili, 2000, pp. 13-14).

emerger al mundo lo que en principio se mantiene como pura opacidad o inexistente (como es el caso de la novela de Ana Clavel, *Los deseos y su sombra*, que analizaré en este ensayo).⁴ En otras ficciones, mirar supondrá una búsqueda de imágenes arquetípicas en las que se dramatiza, sin embargo, el constante desajuste (o libertad) entre el modelo primordial (la ciudad de la infancia), indefectiblemente lejano, y el objeto representado: la confusa ciudad actual de fin de siglo.⁵ De este modo, a través de las apropiaciones espaciales de determinadas zonas y objetos de la ciudad, se crean topografías pero también se resquebrajan las fabulaciones ordenadoras al dejar ingresar heterogeneidades diversas.⁶

Ahora bien, en su recorrido por la urbe los textos exhiben una variabilidad de espacios geográficos que resultan no sólo estimulante para el análisis sino que le confieren una especificidad tal vez única a la literatura mexicana. En su deambular, físico o imaginario, los personajes atraviesan un paisaje que se desarrolla en, por lo menos, tres niveles distintos que pueden, sin embargo, irrumpir uno en el otro haciendo colapsar, por momentos, las miradas de sus observadores. Por un lado, existe el espacio de las *profundidades* (el lago que fuera habitado por los antiguos pobladores). Allí, no sólo la cuestión del origen (lo mítico en su sentido más puro pero también lo histórico: la llegada de los *mexicas* después de un largo peregrinar) vuelve una y otra vez en la literatura, sino que ha constituido el lugar paradigmático de lo oculto: la ciudad sumergida sobre la que se yergue la actual. Pero también lo subterráneo se convierte en el ámbito en donde proliferarán otros líquidos y otros cuerpos determinando nuevas territorialidades y visiones propias de la ciudad⁷ en donde lo *suburbano* adquirirá, en algunos casos, una dimensión incluso ideológica.⁸

El segundo nivel es el de la *superficie*, la ciudad propiamente dicha, con sus colonias, barrios, edificios, avenidas y calles, en donde la mirada ordenadora emergerá colonizando ciertas zonas y formulando fronteras (es la literatura cuya trama se desarrolla en ciertos circuitos tradicionales: Colonia Roma, San Ángel, Coyoacán, etcétera). En una lucha por higienizar los territorios que han sido ocupados por los pobladores de la periferia se discriminarán cuerpos, olores e imágenes. Sin embargo, en el ámbito más seguro de lo privado, en donde las superficies intentan ser controladas, puede emerger lo críptico: el secreto de las familias acomodadas que contamina el lugar de lo íntimo (al respecto, *El*

⁴México, Alfaguara, 1999. Las siguientes referencias a esta obra corresponden a dicha edición.

⁵Pensamos aquí, especialmente, en la novela de Juan García Ponce, *Pasado Presente*, México, F.C.E., 1995.

⁶Richard Sennett ha estudiado cómo los proyectos reguladores sobre la ciudad, las concepciones de diversas utopías urbanas a lo largo de la historia de la humanidad, se han concebido a partir de determinadas “conciencias” sobre los cuerpos (su distribución y su designación) y las miradas (por ejemplo, lo ocular ligado a lo divino en la ciudad medieval, o lo racional ocular en la Ilustración) Véase *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1990, y *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

⁷En *Tercera Tenochtitlán* (1982) de Eduardo Elizalde se lee: “cardúmenes de fango enrarecido/ cuatrocientos kilómetros de moscas y canales/ mierda eminentemente histórica y chinampas” (en *Nueva Memoria del Tigre (Poesía 1949 - 1991)*, México: FCE, 1995), p. 306.

⁸Me refiero aquí, sobre todo, al libro del sociólogo Pablo Gaytán Santiago, *Desmadernos. Crónica suburbpunk de algunos movimientos culturales en la submetrópoli defeña*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2001, en el cual se configura un trazado muy particular de los movimientos y habitantes que no pertenecen a las zonas hegemónicas de la ciudad.

desfile del amor, de Sergio Pitol es una novela en que se condensan los fantasmas de las antiguas y nuevas élites en el espacio siempre problemático de la ciudad mexicana).

Finalmente, la *verticalidad* de determinada arquitectura se convierte también en el escenario desde donde los personajes ensayan visiones sobre la ciudad y su relación con el mundo. Así, los monumentos o edificios históricos (la Torre Latinoamericana, el Palacio de Bellas Artes, El Ángel, la Catedral Metropolitana, etc.), pero también las azoteas y ventanas son el lugar en donde la imaginación fluye abiertamente. A su vez, los volcanes que rodean a la ciudad constituyen el punto en donde la mirada puede anclar y descansar en un límite preciso, aunque continuamente opacados por la contaminación.⁹

La movilidad continua de la tierra y sus excrescencias provocarán, sin embargo, continuos desajustes en donde los niveles mencionados colapsan y las alturas se desgajan. El hundimiento de la ciudad y los terremotos, cuestiones a las que se alude constantemente en las obras, supone la fractura de la superficie y su absorción dentro de las entrañas de la ciudad. Por último, la irrupción de lo arcano en la superficie cotidiana, sobre todo a partir de las excavaciones, alterará, junto con los fenómenos mencionados anteriormente, las visiones sobre la ciudad.¹⁰

Existe, a su vez, una zona de la superficie en donde confluye y se condensa lo heterogéneo: el centro histórico con sus crónicas crisis (no sólo el permanente hundimiento del suelo sino también la peligrosidad criminal son algunos de sus rasgos más preponderantes). En ese territorio amenazado, deambularán los personajes, originarios de diferentes colonias, extraños ya a la deriva embriagada del *flanêur* baudelaireano (envuelto éste en la fantasmagoría de la modernidad). En estas ficciones de finales del siglo XX, el zócalo histórico de la ciudad es el escenario en donde los protagonistas operan un cambio sustancial en sus vidas en pugna constante con el universo axiológico heredado y en donde el pasado ya no es el recinto nostálgico de la “patria trascendental perdida”.¹¹ Al mismo tiempo, en la mejor tradición de la literatura europea del siglo XIX, pero también de la mexicana (donde la ciudad se presenta como lugar del conflicto y la violencia social), las avenidas, con sus bulevares y plazas, se conforman como una zona de pasaje y contacto donde perviven las fantasías modernas de control. Allí, lo alto y lo bajo, se dan cita y se mezclan, en algunos casos sin tocarse confirmando la marca de las diferencias.

⁹El fenómeno de la contaminación es otro de los elementos del paisaje que caracteriza a las narrativas y a la poesía de fin de siglo XX en México: “Sobre el valle que aúlla/ fauces de un dios alza el aire sus torres/ de alturas pasajeras en invisibles/ su contrafuerte frágil de brizas microscópicas/ su nebulosa de insectos// Al centro la gran mancha de petróleo o tinta/ un Rorschach la falena nictálope/ de la ciudad velada por su niebla letal/ un continente de aeronauta pelusa/ un grajo inmenso que se petrifica a la mitad del vuelo// (Lizalde, *Tercera Tenochtitlán*, ob. cit., pp. 296-7).

¹⁰En el ensayo *Los once de la tribu* de Juan Villoro se hace mención a este reacomodamiento perceptual al que los habitantes de la ciudad son sometidos diariamente: “Entre las cañerías y los sótanos, atravesado por los túneles del metro, está el oculto bastión de Anáhuac; las alcantarillas donde arrojamos nuestras semillas y cáscaras diarias son los respiraderos de la ciudad sumergida. Cada vez que un zapatico se clava en el Centro, aparece la reliquia, el insólito comunicado azteca. /.../ Siempre estamos ante la presencia insoslayable de hilos que se entrelazan a formar un dibujo nítido. En este momento alguien encuentra otra piedra del infinito Libro de la Comunidad, y al hacerlo, borra zonas que ya se creían resueltas” (México, Aguilar, 1995, pp. 180-1).

¹¹La prostitución en uno de los personajes de *Presente pasado*, o la muerte del protagonista en *Y retiemble en sus centros la tierra* de Gonzalo Celorio (México, Tusquets, 1999).

Atravesar escaleras

Nos interesa particularmente la novela de Ana Clavel, *Los deseos y su sombra* (2000), porque en ella se concentran y despliegan configuraciones espaciales y oculares que conforman los ejes de nuestro trabajo de investigación más extendido sobre el tema de la ciudad. En dicha novela se escenifica la diversidad espacial que mencionábamos en la introducción. La protagonista de esta obra no sólo pasará por los distintos niveles descriptos sino que los mismos constituirán ámbitos de exploración desde donde ensayará formas relacionales con la ciudad y con los otros. Al mismo tiempo, tales ejercicios constituirán estrategias de miradas por las cuales intentará atrapar lo que aparece confuso o negado a la visibilidad.

Soledad — nombre de la protagonista en el que se concentran su carácter marginal pero también luminoso —, atraviesa a lo largo de su vida diferentes instancias en una suerte de recorrido laberíntico que va desde la más plena interioridad de su casa (en sus juegos se refugia dentro de un jarrón queriendo ser invisible ante la mirada autoritaria de los otros), pasando por el exterior más propio de la urbe (el Castillo de Chapultepec — escenario de sus juegos de escondites —, el campanario de la Catedral y los monumentos de los héroes de la independencia), hasta las profundidades de la ciudad perdida de los aztecas.¹² En esta travesía intentará captar las múltiples expresiones de la urbe en una siempre problemática relación con los otros y con su cuerpo. Impulsada por una libido sexual y geográfica descubre zonas donde refugiarse en las que, tras vulnerar la mirada de sus mayores, puede disfrutar de sus mundos y amigos imaginados, sobre todo del de su doble: *Lucía* (también un nombre de claras connotaciones ópticas). Veremos, entonces, que la acción de escamotear su cuerpo de la visibilidad ajena es un juego reiterado por Soledad desde la niñez (y sobre todo tras la muerte de su padre quien la iniciara en sus lecturas y que tendrá en su vida consecuencias inesperadas.

Ahora bien, estos momentos de su niñez son recordados *a posteriori* a través de una memoria que busca encontrar en el pasado la razón de su estado de desesperación actual. Pero aquí es sintomático que el motor que desencadena su recuerdo sea precisamente una imagen de la ciudad que la va llevando hasta la recuperación de su “iniciación sentimental”: “Más allá, la torre triangular de Tlatelolco y la estación de trenes le recordaron, de nuevo, a su padre /.../. Hay un edificio de ladrillos donde vivía la amiga de Soledad, Rosa Bianco, a media cuadra de su casa, en él, largos pasillos comunican unos departamentos con otros”(30). Según el entretejido de su memoria, ella aparece filtrándose por espacios en los cuales mantiene una autonomía, cierto control de su cuerpo haciendo uso de su infantil, pero no menos desarrollado, instinto sexual. En esa deriva callejera, se entrega a los juegos eróticos de un “Desconocido” por dinero (pero también por placer) a quien lo conduce silenciosamente dentro de la oscuridad de un edificio. Vuelve a rememora la escena con el desconocido y, no queriendo dejar nada afuera, “rectifica el encuadre” y recupera el momento de su encuentro con el otro: “Ignoro /.../ por qué el dolor de sentirme traspasada es algo que tiene tan poco que ver con el dolor. Toda muñeca soy. Inmóvil, esperando en una estación oscura a que el hombre termine de fabricar en mí un túnel” (33). Esa puesta en

¹²El tema del descenso, de cuño dantesco, o de la ciudad como ámbito infernal es otro tópico de la literatura del siglo XIX en la que pervive, en algunos casos, la figura del pícaro. Pero los habitantes propios de la literatura de ese siglo serán: “el hombre en la multitud” de Edgar Allan Poe o, como planteara Marshall Berman, el “hombre del subsuelo” de Dostoievski hasta llegar a comienzos del XX con el “hombrecito” de Kafka (*Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 1982, pp. 243-58. Véase también: “Ciudades ‘periféricas’ como arenas culturales (Rusia, Austria, América Latina)” de Richard Morse, en Ángel Rama *et. al*, *Cultura urbana latinoamericana*, Buenos Aires, CLACSO, 1985, pp. 39-61).

escena de su despertar sexual, donde el deseo, la ciudad (la calle donde se cruzaron las miradas) y los circuitos más privados (el edificio con sus recovecos) se conjugan, es el comienzo de su historia (quince años después, aproximadamente) y el inicio de la novela. Una imagen inaugural de su estado de extrañeza o confusión permanente que la llevará a vivir en un limbo al no poder discriminar los límites normativos o, simplemente, al ser víctima de los propios temores (fantasmas) de los otros. Substraída, o luchando por substraerse de la mirada soberana (aunque continuamente será castigada por sus mayores, en una ocasión por leer una versión infantil de *Las mil y una noches*) ingresa a una historia de exclusión —es extraña ante la mirada de los demás—, y de autoexclusión buscando lograr un territorio propio donde pueda permitirse el disfrute de su cuerpo y de la lectura. Por ello, como en otras historias de niños, el ámbito más específico que habita es el de los cuentos de hadas, las fábulas que lee y que se inventa y, a través de las cuales, intenta crear un escudo contra *la obscenidad de lo transparente*.¹³ Este ámbito de lo tangencial se ha iniciado previamente en su relación con el padre, quien al introducirla al mundo letrado produce en ella un desajuste con su ámbito familiar y, más tarde, con la escuela (y con su posterior trabajo). Aquí, el uso del lenguaje y de la escritura en Soledad, no siendo garantía de su ingreso a lo simbólico, se juega en el intento por suturar su subjetividad. A través de las palabras, de su habitar dentro de ellas se decide contar algo que ni siquiera se sabe muy bien qué es (¿el deseo y la historia de la pérdida de su cuerpo o de su visibilidad?). Desplazando la voz omnisciente que guía la novela, aparecen ahora como la primera persona narrando sus propios relatos e intentado cierta autonomía (algunos tienen también sus propios títulos). Aquí se conjugan diferentes registros discursivos y aleaciones donde la historia subjetiva refiere, a su vez, a la historia del país (cuestión que veremos más adelante). El origen del relato biográfico y su posterior despliegue se cuenta, entonces, de manera sinuosa y guiado por los propios deseos de su protagonista.

Iluminaciones

Sin abandonar definitivamente su pasión por los relatos Soledad, ya adolescente, buscará nuevas formas de relacionarse con *lo real* y de conquistar otros espacios a través de un nuevo hallazgo: la fotografía. Al iniciar sus clases en la universidad se convierte en la discípula y amante de un húngaro llamado Pèter, cuya teoría sobre las formas la cautiva: “yo hablaré de la naturaleza de las tinieblas. No es la luz la que define los objetos, sino su ausencia. La luz ciega, las sombras crean matiz —dice Pèter en su clase—” (91). Sin embargo, esa misma relación que la transforma también la confina a un lugar secundario (será modelo del húngaro para sus experiencias fotográficas pero la ignorará en su evolución como fotógrafa). Mientras tanto, su conexión con el mundo ha cambiado a partir del nuevo universo perceptual que ha desarrollado. En su captación de lo real descubre que son las sombras las que le otorgan densidad a los objetos. Al ensayar sus propias fotografías asiste azorada a la creación de su universo: “contempló entonces la silueta iluminada de la foto cuyos rayos emanaban fulgurantes como una fuente de luz propia. La casi ausencia de contornos la transformaban en una verdadera sombra luminosa”. En el mundo de lo informe y lo confuso parece radicar una verdad que sin poder ser captada por el lente confirma, paradójicamente, la realidad de las cosas. La presencia del otro, entonces, se revela en la oscuridad mientras que se desvanece en la claridad como la luz ennegecedora del año solar que planteaba Bataille en su *Ojo Pineal*. De allí, el mito de Orfeo, narrado por Pèter a Soledad, quien, desobedeciendo

¹³Respecto a la dramatización de la mirada soberana ha sido de suma utilidad para este trabajo el ensayo de Alberto Constante, *La obscenidad de lo transparente*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, en donde analiza, entre otras obras, *Farabeuf* de Salvador Elizondo.

la prohibición de los dioses, vuelve sus ojos sobre Eurídice irradiando “un chorro de luz directa sobre la imagen que se estaba formando” (126), haciéndola desaparecer violentamente.

Por otro lado, con la incorporación de un artificio óptico mecánico la joven, en su tránsito de la niñez a la adolescencia, descubre el carácter constructivo de lo figural, el recorte que, practicado sobre los objetos a partir de las proyecciones de los propios deseos, los empuja fuera del orden de los signos: “Es a partir de la sumisión del objeto como se logra la subversión perfecta: la cristalización de la conciencia y la voluntad de convertirse en imagen y no cuerpo real, de ser sombra, aura, nube, huella, sueño (La fotografía es el espejo donde se reflejan nuestros deseos: eternidad. Hay fotos fulgurantes que nos señalan como el dedo de Dios)” (131). De esa huella, entonces, se desprende un *plus* de sentido, *significancia*; exceso de sentido (ni significativo ni significado) que emerge como *lo obtuso*, desarticulando *lo natural* (lo obvio) y marcando una distancia con su referente.¹⁴ Y es entonces allí, en ese exceso de sentido, que ella decide transitar.

Tras la separación obligada de la pareja (Péter vuelve a Hungría abandonando a su discípula), la chica se independiza de su familia (a los que les hace creer que se ha ido a estudiar a Europa) y se va a vivir a la azotea de un edificio en donde instala su estudio (su cuarto oscuro). Allí arriba ensayará una relación particular con ese espacio enceguecedor por su gran luminosidad, mientras se confirma en su continuada *soledad* (el abandono de Péter, quien, a su vez, la sostenía con su *mirada*, la conduce al comienzo de un estado de indiferenciación). La luz que allí arriba la enceguece la protege, no obstante, del mundo. Al mismo tiempo, comenzará a transitar por otras zonas ocultas de la ciudad al ser contratada por el Palacio de Bellas Artes para fotografiar la ciudad subterránea ubicada debajo de dicho edificio. Soledad realiza un primer descenso al “Archivo Muerto” (le encomiendan encontrar antiguas fotos sobre la ciudad hundida) que, ubicado en “las entrañas del Palacio”, constituye la contraimagen del edificio “blanco nenúfar a punto siempre de abrir sus pétalos de mármol” (137). En ese mismo subsuelo, descubre que se desarrollan las vidas paralelas de los propios trabajadores, quienes haciendo uso de esos espacios semiabandonados ejercitan ciertas prácticas que en la superficie del Palacio (lugar de la *alta* cultura) deben mantener reprimidas: “los partidos de fútbol y las borracheras de los trabajadores en el túnel que servía de estacionamiento para los funcionarios, los altares de San Judas Tadeo y la Virgen de Guadalupe rodeados de foquitos de Navidad y carteles de mujeres desnudas y hermosas, el concentrado olor de la humedad y los orines” (137).

Por su lado, también ella, en compañía de las ratas, empieza a habitar el subsuelo. Su nuevo recinto, el “Archivo Muerto” (imagen invertida de su azotea asoleada) es asimilado en su recuerdo a la topografía subterránea del lecho lacustre que más tarde recorrerá, una suerte de anticipo de lo que verá luego: “El Archivo mismo era un mundo aparte, una especie de gruta donde estalactitas de documentos y cajas simulaban un equilibrio de columnas irregulares que sostuvieran techo y suelo por igual” (138). Así, durante el día, habita el espacio de las sombras en donde encuentra nuevos horizontes para el desarrollo de su arte: “tendría que fotografiar los recovecos desconocidos del Palacio, descender a esos niveles donde se perdía toda orientación estelar y comenzaban a seguirse las rutas freáticas del inframundo” (150).

Pero éste no es el único ámbito en el que Soledad se desenvuelve. Estimulada por esta

¹⁴Sigo aquí a Roland Barthes en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós 1986, pp. 61-61.

misión que considera privilegiada sale a la calle con su cámara para ensayar diferentes encuadres de la ciudad y sus monumentos. En sus paseos recorre distintas superficies del centro histórico en un intento por captar los objetos singularizándolos a través de su cámara. En este recorte, también se establece una distancia, una suerte de barrera protectora (como la del lenguaje), con el mundo *real*. Más tarde, asciende a la azotea del Palacio de Bellas Artes. Allí, la desmesura de la ciudad se le presenta como inabarcable y extraña: “El tránsito de la gente y los autos, los gritos de los vendedores de avenida Juárez y los cláxones /.../. Todas eran situaciones ajenas, incomprensibles desde la azotea /.../ donde aún con dificultad en aquella mañana contaminada podían divisarse el cerro del Tepeyac y la torre triangular de Tlatelolco” (168). Tal magnitud, ofrecida como espectáculo, la conduce a una fragmentación visual: “atisbaba el panorama por partes, como si no se atreviera a contemplarlo de golpe, abarcarlo en una mirada total” (169). Aquí, la mirada adquiere un matiz *trágico* ante la evidencia de su limitación y la emergencia del perspectivismo. Pero, al mismo tiempo, la posibilidad de una *mirada total* (¿cómo abarcar en su desmesura la explosiva ciudad mexicana siempre cambiante?) sería, por otro lado, aniquiladora. Sólo en una práctica que fraccione los espacios y sus elementos puede digerirse la visión de esa ciudad que se presenta como constante amenaza.¹⁵

Ahora bien, tales experiencias fotográficas por las que establece conexiones con el mundo no pueden aún protegerla de las miradas que los demás tienen sobre ella. El conflicto estalla cuando los ojos ajenos le devuelven el negativo de los suyos, lo oculto que, intentando ser disfrazado, es puesto al descubierto por el otro colocándola en una zona de vulnerabilidad extrema.¹⁶ Es así cómo Martín Rueda, su jefe, se comporta como una máquina depredadora sobre el cuerpo y la mirada de Soledad. Movidada por cierta fascinación que Rueda ejerce sobre ella, Soledad arremeterá el descenso a la ciudad sumergida intentado realizar un acto que por fin le devuelva una imagen valorada por lo otros. Con su guía, un chico que trabaja en el archivo, emprende el descenso:

Descendieron al mundo subterráneo. Vestigios de otras ciudades, los túneles oscuros, los patios derruidos /.../. También la acequia, aunque con poco agua, que conducía a Tlatelolco y que un poco antes sesgueaba en un embarcadero abandonado. Por la margen este podía vislumbrarse la orilla del islote de la ciudad antigua con sus argamasas de diques y terraplenes para ganarle terreno al lago. /.../ Descendieron más niveles /.../ Soledad tomaba fotos sabiendo que ningún fragmento sería capaz de revelar ese mundo subterráneo. El tiempo transcurría. Los soles artificiales de las antorchas se disolvían en asombro y perplejidad. Soledad creyó que las tinieblas que penetraban, esas grutas nebulosas como la memoria, ya las había recorrido en sueños (181).

¹⁵La transformación continua de la ciudad y su desmesura es otro tópico de la literatura mexicana contemporánea: “un taxista me contó que mientras hacíamos el viaje a cualquier parte, una nueva colonia surgiría en la ciudad de México” (Paco Ignacio Taibo II, “Mariachis, muertos y sonriendo”, *Goliardos*, 8.). Por otro lado, desde una perspectiva sociológica, Néstor García Canclini plantea que esta misma imposibilidad lleva a una concepción individual de la urbe que se forja tanto a partir de las restricciones sociales, las construcciones mediáticas pero también de las propias elecciones personales (“La ciudad y los medios” en García Canclini, Néstor, ed. *Cultura y comunicación en la ciudad de México*, 2 vols., México, UAM-Iztapalapa / Grijalbo, 1998, pp. 19-25).

¹⁶Lacan denomina como tramposa la relación entre la *Mirada*, lo que se quiere mostrar y lo que se quiere ver: “El individuo se presenta como diferente de lo que es y lo que se le permite ver no es lo que quiere ver” (*Seminario XI*, 70 y 96, citado por Roland Barthes en *Lo obvio y lo obtuso*, ob. cit., p. 307).

El regreso supondrá una puesta en duda de la reciente experiencia. (imposibilidad de recuperar las imágenes luminosas del pasado): “Y en esa ceguera que la memoria conducía irrefrenable y azarosa, se le ocurrió pensar que tal vez no había bajado a ningún sótano ni galería subterránea, que tal vez no había salido del Archivo Muerto /.../ y que aquella ciudad subterránea no era sino un sueño, entrevisto por otros que también la soñaban a ella” (182). En este último giro de reminiscencias borgeanas, la protagonista comienza a transitar, definitivamente, hacia un terreno infranqueable habitado por personajes provenientes de cierto substrato de la literatura fantástica empujada por la traición final de su jefe (la cataloga de loca). Si por una lado, su mirada se ha esgrimido como un observatorio a través del cual va configurando una expresión de la realidad sin formar parte de ella, por el otro, ha sido en vano buscar retirarse de la visión soberana de los otros (sobre todo de la de su jefe). Los signos exteriores buscan inscribirse en la intimidad subjetiva haciendo de ésta una mera superficie sin profundidad. Es decir, lo que prevalece en el cuerpo son los restos de “signos instituidos en el exterior, la palabra pero sobre todo la mirada del otro.”¹⁷

El acecho de la Historia

El siguiente espacio que Soledad pasa a habitar es el de la ciudad con sus plazas, monumentos e iglesias. Pero, en esta travesía se ha operado un cambio crucial en su cuerpo que ha sido deseado profundamente por ella desde la infancia: se ha vuelto invisible. Inexistente ante la mirada de los demás, se transforma en un registro ocular de todo lo que acontece a su alrededor. Moviéndose fantasmagóricamente, sólo puede ser percibida -pero no vista- por otros personajes de características angelicales similares a las suyas. Entre ellos, en especial, Matías, un anciano ciego (de tanto leer) que reactualiza la imagen de Homero y se convierte en la guía espiritual de Soledad. Esta pareja, que se complementa en su carencia (la falta de cuerpo en una, la pérdida de la vista en el otro), vagará por la ciudad redimiendo lugares y monumentos de la historia que han sido olvidados por los transeúntes. La ciudad, ahora, aparece como un repertorio de objetos que pueden ser reinventados a partir de la experiencia personal, incomunicable para los otros:

¿Qué dirías tú si yo te dijera que ésta que recorremos es una ciudad subterránea, la cara oculta de otra ciudad áerea que no alcanzamos a ver sino a vislumbrar fugazmente? Podrás decir que estoy ciego y que hablo así porque navego entre tinieblas. Pero no estoy más loco ni más ciego que otros y puedo asegurarte que la ciudad que tú recorres todos los días no es mi ciudad ni la de los otros. (252).

Finalmente, la trama del texto que se va tejiendo intrincadamente por medio del contrapunto de otros registros narrativos (relatos, fábulas, etc.), en un diálogo no siempre pacífico con el narrador principal, va aglomerando micronarrativas desde las cuales se iluminan los procesos de lectura. Así, surge una renovada versión de la llegada de los *mexicas* al valle de México que acentúa la visión alucinada sobre la ciudad:

México fue una ciudad vehemente como el deseo que le dio origen. Esto se cuenta de su fundación: los cazadores de una tribu tuvieron un mismo sueño y una misma sed. Vieron a una mujer que dormía en las aguas de un lago /.../ Al

¹⁷“La voz que resuena en la intimidad es la mía pero la palabra es del otro” (Constante, ob. cit, p. 88).

despertar buscaron aquel lago /.../. Entonces la vieron: una mujer de agua dormía recostada en el lecho del valle. Los hombres corrieron a su encuentro pero cuando creían tenerla entre sus manos, sólo tocaban el agua cristalina. Decidieron permanecer ahí donde un espejismo casi había hecho realidad su sueño (255).

De este modo, la inasibilidad del espejismo se transforma en lo constitutivo de la ciudad, en un juego de fuerzas no expresables, tal vez, porque nada significan. La mirada ensayará continuos desafíos en un perspectivismo itinerante que busca atrapar lo que se escapa pero que permanece como deseo: “Hoy los visitantes se detienen en alguna montañas áridas que rodean el desierto /.../. Entonces los visitantes: presienten el cuerpo de la mujer de agua que dormía en el lecho del valle y se descubren una sed rotunda y desesperanzada, capaz de secarles el alma”(256). La idealización intemporal de la ciudad azteca (imagen esencial del origen con sus posteriores geometrías) es reconfigurada a partir de la emergencia de la imagen de una alucinación y su posterior devenir, fluctuaciones de los antiguos y nuevos viajeros que la asediaron y asedian con su inagotable sed. En una posesión que nunca es completa (los depredadores muchas veces fueron envenenados por sus fluidos), la mirada debe renovarse para mantener esa presencia –la de la ciudad-, la cual, a su vez, se vuelve inefable debido a sus constantes y perturbadores cambios.

Mientras tanto, desde el comienzo de su recuerdo, la protagonista ha soslayado la presencia de la historia mexicana en los relieves de la ciudad y en la constitución de su biografía, gesto que señala una continuidad dentro de la tradición literaria nacional. Es que, en verdad, para hablar de la ciudad y de sus personajes, parece necesario referirse a ella, aunque sea oblicuamente. Ante esta aparente imposibilidad de salir por fuera de la Historia (y de la pre-historia indígena), la novela de Clavel crea en el personaje de la niña una lectora y ocupante voraz de los espacios que, al encontrarse sobresignificados socialmente, aparecen vaciados de sentidos. Si en el comienzo de la novela se insinúa el despertar sexual de la protagonista como origen del relato biográfico, unas páginas más adelante se narra su ingreso posterior a la Historia (las fechas que aparecen, entonces, en la novela coinciden todas con hechos históricos). En la plaza de Tlatelolco (sabemos así que el relato comienza en el '68), muere el hermano de su amiga más cercana. Angustiada, otra vez, por la presencia de la muerte (la primera es la del padre) narra, más tarde, el evento transfigurando los hechos. Al mismo tiempo, se sobreimprimirá en la novela una crónica sobre la invasión a Hungría en el '56 haciendo emerger, por acumulación, el carácter siniestro de ambos hechos de opuestos signos ideológicos. Tlatelolco, entonces, aparece como un primer índice en la constitución toponímica de Soledad que conduce a otra legibilidad de la plaza y de su entorno.¹⁸ En un segundo momento, el conflicto social surge en una zona inesperada: el Palacio de Bellas Artes donde trabaja. Allí, el mundo vivo del subsuelo, los trabajadores, irrumpe en la superficie haciendo un reclamo sindical en el cual también los artistas se encuentran involucrados. Pero aquí Soledad se mantiene a distancia, aunque asombrada por la nueva escenografía. En el hall central del Palacio, la policía intenta impedir el ingreso de los huelguistas mientras los bailarines se filtran a través de poleas que cuelgan del edificio. Este colorido circense se hará todavía más presente en el tramo final de su travesía cuando se

¹⁸Mientras la concepción de una práctica de la mirada (*gaze*), plantea Norma Bryson para la pintura, se rige por la ilusión de un momento primordial en donde las miradas coincidirían en un punto de vista intemporal reduciendo al cuerpo a un único punto (“la mácula de la superficie retiniana”). La del vistazo (*sight*) supone la emergencia de lo “segregado” o “reprimido”, términos cuya “ocultación” es, en definitiva, constitutiva del propio sistema ocular (*Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid, Alianza, 1991, pp. 107 y 131).

encuentre con otros personajes que, en el escenario callejero de este fin de siglo, se disputan los desechos de la ciudad.

Finalmente, en una ciudad que aparece como *deshabitada*, zona de pasaje donde los transeúntes adquieren una consistencia fantasmática, se mantiene latente, sin embargo, latente la amenaza del conflicto. En una “comunidad en soledad”, la protagonista con sus amigos transita por los monumentos históricos (otra vez la presencia de la historia pero ahora sobre todo la de la época de la independencia), el Castillo de Chapultepec y la Catedral (la narración se cierra cada vez más sobre el espacio del tradicional centro histórico), haciendo habitable los recintos muertos del pasado (“por obra y gracia de una toponimia oficialista /.../ la ciudad olvidaba sus nombres y su pasado”, 214).

En torno de esa tradicional arquitectura, ya despojada de sus misterios, aflora otra cartografía de la ciudad, con su dinámica y universo propio de relaciones sociales: los puestos callejeros (cuyos dueños son amigos y protectores del ciego Matías). Se trata, sin embargo, de un espacio acosado por las frecuentes incursiones policiales que buscan sanear la ciudad. Los vendedores arremeten una huida y algunos, como el ángel (el amigo de Soledad que trabaja de estatua viviente), serán torturados por no pagar la *mordida*. Sin caer en el verosímil realista, la novela va concatenando todos estos hechos a través de la mirada de su protagonista (quien, por otra parte, no puede ser vista) en una dimensión alucinada y no menos escabrosa sobre la ciudad:

Soledad tomó el brazo del ciego y lo encaminó para cruzar la avenida. Fue entonces cuando descubrió las aceras mojadas y una corriente de agua que se deslizaba hacia una alcantarilla, como si una lluvia intempestiva, los bomberos o los hombres de limpieza hubieran lavado las calles. Sintió que el corazón se el encogía sólo de pensar que la sangre pudiera desaparecer bajo un chorro de agua, borrararse con tanta facilidad, hacerse transparente (302).

Esta ciudad posutópica¹⁹ de fin de siglo en la que ya no hay nostalgia por una patria primordial, puesto que el origen mismo (el de la protagonista y su biografía) es el inicio de las posutopías (Tlatelolco), tampoco admite un resquicio donde solventar las fantasías antiurbanas (no, al menos, para estos habitantes).²⁰ Anclados en la historia del país y su ciudad, realizan un recorrido escamoteado por los temores de los otros (quienes no sólo deben mirar a los pobres sino que son escrutados por estos, “La familia de ojos” de Baudelaire). El último deseo de Soledad, perder su visibilidad, es una manera de escabullirse de la mirada soberana; no ser visto en esta instancia final es, de alguna forma, dejar de ser hablado por los otros. Desde esa invisibilidad, entonces, puede, en soledad y con los otros, imaginar un sentido de lugar, aunque siempre amenazado, más acá de la utopía.

¹⁹Luis Leal plantea que en el imaginario literario del siglo XIX la configuración utópica se encontraba ya amenazada. La ciudad aparecerá en Lizardi, según Leal, como escenario de una “distopía” [“La ciudad de México y el fin de la utopía”, *Literatura Mexicana*, VII-1 (1997): 9-22]

²⁰Existe una tradición literaria en el siglo XX que imagina espacios o construcciones alternativas a las de las opulentas y constrictivas ciudades modernas (Veáse Berman, ob. cit., pp. 178-300).