



2018

Tejidos Urbanos: Representaciones Literarias y Visuales De la Memoria en la Ciudad Imaginada

Marina Marisela Alvarez
Loyola University Chicago

Follow this and additional works at: https://ecommons.luc.edu/luc_theses



Part of the [Latin American Literature Commons](#)

Recommended Citation

Alvarez, Marina Marisela, "Tejidos Urbanos: Representaciones Literarias y Visuales De la Memoria en la Ciudad Imaginada" (2018). *Master's Theses*. 3659.

https://ecommons.luc.edu/luc_theses/3659

This Thesis is brought to you for free and open access by the Theses and Dissertations at Loyola eCommons. It has been accepted for inclusion in Master's Theses by an authorized administrator of Loyola eCommons. For more information, please contact ecommons@luc.edu.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-No Derivative Works 3.0 License](#).
Copyright © 2018 Marina Marisela Alvarez

LOYOLA UNIVERSITY CHICAGO

TEJIDOS URBANOS:
REPRESENTACIONES LITERARIAS Y VISUALES DE LA MEMORIA
EN LA CIUDAD IMAGINADA

A THESIS SUBMITTED TO
THE FACULTY OF THE GRADUATE SCHOOL
IN CANDIDACY FOR THE DEGREE OF
MASTER OF ARTS

PROGRAM IN SPANISH

BY
MARINA MARISELA ÁLVAREZ

CHICAGO, IL

MAY 2018

Copyright by Marina Marisela Álvarez, 2018
All rights reserved.

AGRADECIMIENTOS

Primero, quisiera darles las gracias a mis padres Enrique y Adriana, por haberse visto esos años atrás en la calle Cloverdale. Inclusive, por su apoyo incesante, su amor incondicional, y haberme permitido perseguir mis sueños. A mi abuela, Marisela Loya, por su cariño, sus consejos, y por ser la mujer más valiente y audaz que conozco. A mis hermanas, Nataly e Isabelle, las quiero y gracias por su apoyo incondicional. A mis tías, Verónica y Mirna quienes crecieron conmigo, muchas gracias, las quiero. A mis primos hermanos, Crystal, Vivian, Robert y Michael gracias por los chistes y los recuerdos. Y, por último, a mi querida tía Cha-Cha-Cha (QEPD) cuya risa todavía me consuela y me ha acompañado durante este viaje de la vida.

A mi mentora y mi inspiración, la doctora Rafaela Fiore Urizar, le debo todas las gracias por creer en mí, tenerme la paciencia y guiarme por todo este proceso, porque si no fuera por usted, no hubiera logrado todo lo que me imaginaba ser imposible. A la escuela posgraduada de Loyola por haberme otorgado una beca que me permitió explorar mis estudios y en turno, enseñar a unos estudiantes maravillosos. A todo el equipo que compone el Departamento de Letras y Lenguas Modernas de la Universidad de Loyola en Chicago. A mi jefa y consejera, Profesora Susana Cavallo, por toda su sabiduría y cariño, quien me hizo sentir en casa en una ciudad desconocida. A mi coordinadora, Profesora María Robertson-Justiniano, por todas las risas compartidas porque me hicieron olvidar los momentos difíciles. A D. Scott Hendrickson, SJ por haber juntado un grupo fantástico que se convirtió en mi segunda familia. Al Profesor Héctor García, quiero ser como usted algún día. Al Profesor Alrick C. Knight por formar parte de mi

comité y sus comentarios atentos. A mi querida directora, Profesora Ana Rodríguez Navas, mil gracias por comprometerte con una mujer que piensa en circunloquios, y por haberme dado la oportunidad de realizar esta tesis. Tu inteligencia, tus palabras y tu entendimiento me ayudaron con este trabajo, y en la vida cuando más me sentía incapaz. Muchas, muchas gracias Ana.

A lxs guapxs, María Eugenia Cairo, Allyson Masterson, Ephraim Abocado, Juan Vicente Hermosillo Nuno, y Victoria Durán ustedes me salvaron de la experiencia posgraduada. Muchas gracias por las cenas en que nos juntamos, chismeamos, nos desahogamos y nos apoyamos mutuamente. A las mujeres que me escuchan continuamente: Adriana Sánchez, Sarah Eleid y Alicia V. Nuñez. A las ciudades de Los Ángeles, Buenos Aires y ahora Chicago, y las personas que formaron parte de mi imaginario urbano porque me hicieron la mujer quien soy. Por fin, a la persona con quien jamás esperé encontrarme en esta ciudad de Chicago, pero me ha cambiado la vida para siempre, Iván J. Pérez Zayas. Gracias por ser mi acompañante en amor y carcajadas.

I have walked many years in this city

—T.S. Eliot

RESUMEN

The urban imaginary is that which bases itself in a real physical and concrete space, but is a construction created through the lense of a city's inhabitants. This thesis follows narratives that have reconfigured the cities of México City, San Juan and Caracas from the novels *Hotel DF* (2010), *Simone* (2011) and the film *Pelo Malo* (2013) respectively. These contemporary Latin American & Caribbean narratives provide insight into sentiments about one's country. Néstor García Canclini and Henri Lefebvre have argued the city is a whole, and therefore it is analyzed as a microcosm and epicenter of its nation. With emphasis on everyday movement as living in urban spaces among other bodies, people give rhythm to the city and eventually give it form. Their inhabiting the city inherently tie together time, space and being. The city itself, a defined space, depicts the passage of time in its architectural infrastructure its landscape – buildings and streets – that are weaved with history and memory. The dynamic between the social and the physical, the entanglement of temporalities conjure a variety of memories to recount a spaces story that interacts with that of its subject. This conversation between the being and the space initiates the construction of the urban imaginary. Within these texts, are visible and legible the living remnants of the projected realities of their city's struggle for democracy, national identity and colonial subjectivity. This thesis aims to analyze the types of memory represented in the literary and visual urban spaces that unfolds in a dialogue between its subjects and the city.

INTRODUCCIÓN

La memoria es definida como una capacidad para recordar o como una serie de imágenes mentales. El campo de la memoria, que ha sido investigado en las esferas de la psicología, la sociología, la literatura y el arte, confirma su maleabilidad e infinitas posibilidades de su representación. En este trabajo, que luce a las ciudades latinoamericanas de Caracas, San Juan y México, la memoria es plasmada en los espacios urbanos o invocada en maneras distintas. Igual, la memoria no se limita al acto o la representación del recuerdo, sino también involucra el esfuerzo de la recuperación de lo olvidado. Así, la memoria no se limite a la imagen ya que puede ser representada en los sentidos, en la arquitectura, o los ambientes sociales, porque la producción de la memoria se cumple a los niveles individuales y colectivos. Incluso, al ser una construcción y en unos casos una reconstrucción, la memoria también es capaz de ser institucional, política, autobiográfica, falsa, y simbólica. La memoria sirve para mejor entender nuestras identidades y nuestras respectivas realidades. Cada memoria nos cuenta una narración que se materializa en formas incontables, pero cada vez que se reflexiona sobre ella, logramos transformarla. Entonces, en esta tesis busqué la relación entre el espacio urbano, la memoria y la identidad para encontrar las representaciones literarias y visuales de la memoria y cómo se hicieron visibles en relatos de la cotidianidad urbana latinoamericana. Las obras estudiadas trabajan y lucen la memoria en formas distintas, pero toda la colección de los textos primarios afirma se usa la memoria como una herramienta para escribir la ciudad.

Se ubica el tema de la memoria de esta tesis en la ciudad por la razón que se comparten varias narraciones en un solo espacio. Incluso, la ciudad está enriquecida de varias representaciones de memoria, como solo algunos ejemplos: la arquitectura, las calles, los edificios, los monumentos, el grafiti. Adicionalmente, la composición y la estructura de la ciudad es la metáfora perfecta para un cuerpo que contiene memoria; las calles como venas, su centro como el corazón, y los transeúntes como la sangre que recorre en ella. Así, esta tesis mira al cuerpo individuo en medio del cuerpo de la ciudad y cómo interactúa con otras personas, las historias y las narraciones en el tejido urbano que forman las percepciones de ser, su ciudad y su país. La mirada de estos encuentros se empieza por una reflexión del imaginario urbano concepto desarrollado por Néstor García Canclini quien dice los elementos imaginarios y reales componen la mirada de la ciudad.

En la imaginación de las ciudades, hay una combinación de los elementos materiales e inmateriales, la memoria, otras historias personales y colectivas, las construcciones mentales y reales para establecer su uso, función y significado al sujeto. Rebecca Biron resume cómo las ciudades existen en:

real space and time, and they are made of real material objects like concrete and bricks. However, they carry meaning only through the ways in which people live in them, imagine them, and represent them. It is impossible to separate objective definitions, descriptions, and explanations of cities from questions of perception, value and meaning (15).

Comprendemos para entrar a la ciudad imaginada, empezamos primero por un análisis de cómo se vive, los sentimientos asociados con ella y las dadas representaciones de la memoria. Esta tesis subraya a las percepciones subjetivas de personas que se sienten no representadas en una

colectividad, y cómo desde sus puntos de vista periféricos se encuentran interactuar con varios tipos de memoria o desmemoria en su ciudad.

Las representaciones de la memoria se plasman en una variedad de maneras y en varios espacios. La forma en que se revela o interactúa con el sujeto afirma la relación única e íntima con la ciudad imaginada. No se puede mirar a la ciudad imaginada a través de una mirada entera, sino que se debe enfocar en la mirada individual. Del diálogo que surge entre el sujeto, los sujetos y los espacios de la ciudad, Néstor García Canclini declara en *Imaginario urbanos*:

No sólo hacemos la experiencia física de la ciudad, no sólo la recorreremos y sentimos en nuestros cuerpos lo que significa caminar tanto tiempo o ir parado en el ómnibus, o estar bajo la lluvia hasta que logremos conseguir un taxi, sino que imaginamos mientras viajamos, construimos suposiciones sobre lo que vemos, sobre quiénes se nos cruzan, las zonas de la ciudad que desconocemos y tenemos que atravesar para llegar a otro destino, en suma, qué nos pasa con los otros en la ciudad (88-89).

Así que, la experiencia de la urbanidad de un sujeto también es una exposición de una relación con otros sujetos en los espacios compartidos. Esta experiencia se basa principalmente en la percepción, un proceso mental para ubicar al sujeto en el espacio.

La percepción del espacio urbano trabaja en conjunto con la memoria para entender su mirada de la ciudad imaginada. Ya que la memoria puede ser un concepto poco confiable debido a la incapacidad de recordar todo y se pone en cuestión la representación de la ausencia. Así que, para llenar los recuerdos que faltan requiere la construcción de una narración. De tal manera, es semejante a la ficción y la imaginación; son maleables e interpretadas. Gabriel Aranzueque dice que la imaginación y la memoria “se refieren a cosas ausentes” (107). Mediante los modos

literarios y visuales, compilamos otras formas de (re)imaginar, y reconstruir la memoria. Es a través de la ficción e imaginación que logramos contextualizar la memoria, su narración de acontecimientos que a veces no concuerda con la historia.

En un esfuerzo para mejor entender la memoria, qué nos dice, y cómo se rememora, se tiene que analizar su contexto, inferencia histórica y su retórica. La memoria se refiere a la decisión, por parte de un individual, colectividad, o un estado de recordar e igualmente olvidar los acontecimientos que sucedieron. Mientras la historia es la organización de sucesos de un pasado, la memoria no encaja en una sola temporalidad. La memoria requiere un marco en el presente para reflejar sobre la restauración de ciertos eventos discutibles. La memoria puede ser poco fiable porque se puede referir a la historia para construir su propia memoria. En el contexto latinoamericano, la historia se ha escrito para justificar los movimientos con la retórica de cambio, revolución, progreso y transformación. Walter Mignolo informa que:

Once you get out of the natural belief that history is a chronological succession of events progressing toward modernity and bring them into the picture the spatiality and violence of colonialism, then modernity becomes entangled forever with coloniality in a spatial distribution of nodes whose place in history is ‘structural’ rather than ‘linear’ (48).

En fin, la ciudad imaginada es el primer paso para entender la encrucijada de las narraciones de memoria e historia, sólo hay que empezar con una inspección de su interacción con sus habitantes.

Los textos primarios de esta tesis se enfocan en las ciudades de Caracas, San Juan y la Ciudad de México en las obras *Pelo Malo* (2013, dir. Mariana Rondón), *Simone* (2011) de Eduardo Lalo y *Hotel DF* (2010) de Guillermo Fadanelli. Estos textos contemporáneos retratan visualmente y literariamente, a la ciudad latinoamericana a través un punto de vista de su

descomposición. Cada texto sigue a la trayectoria de un sujeto por la ciudad, pero como la interacción con ella revela una relación no tan autónoma. Los personajes de estos textos sienten una verdadera desconexión con la población, pero un vínculo con la ciudad. Aunque sientan una distancia del ambiente social, los protagonistas crean miradas hacia si mismos de autodesprecio y hacia su ciudad. Esta mirada es formada por las expectativas de otros personajes, el descontento de su ciudad y su país. Algunas miradas son fortalecidas por las narraciones de la memoria. La memoria existe en formas externas e internas, que luego usan para su construcción y narración de la ciudad. Los protagonistas prefieren otra mirada de la ciudad, sobre la que tienen delante sus ojos porque tal como está presentada, es una reflexión de su interior. Así que, el lector y el espectador sólo tiene acceso a la Caracas, San Juan y México como están introducidas por el protagonista.

El primer capítulo, “La violencia de espacio en el 23 de Enero de *Pelo Malo* (2013)” analiza las razones de usar los superbloques como el marco físico del relato. Al recorrer su historia y función a la ciudad de Caracas, se enfoca principalmente en su presentación en la película. Al trasfondo de la pantalla, se retrata el tiempo histórico, en la víspera de cambio en los momentos justo antes de la muerte del Presidente Hugo Chávez Frías. Varios acontecimientos aseguran el 23 de Enero es un sitio de violencia y cómo el estado venezolano ha irrumpido la vida pública y privada. Por el modo cinematógrafo, recogemos las pistas visuales y sonoras en las tomas de la ciudad que retratan la memoria institucional y su violencia. Esta memoria, atada con la historia sociopolítica, se plasma físicamente en las paredes de la ciudad y en los hogares de sus habitantes para transmitir una narración de marginalización y homogeneización. En el primer plano vemos estas historias interponerse a la vida del joven protagonista Junior quién quiere alisarse el pelo para una foto carnet que quiere regalar a su madre. Es un niño de nueve

años que vive en el 23 de Enero con su hermano menor, y su madre desempleada y soltera. Aunque la película sigue la perspectiva y percepción de los espacios por los ojos de Junior, también refleja la experiencia vivida de su madre Marta, cuya relación no es tan opuesta a la suya. Al seguir la cotidianidad de estos personajes, entendemos su frustración con su posicionalidad en la ciudad y la sociedad venezolana que sale a menudo en arrebatos violentos.

El segundo capítulo, “La búsqueda y pérdida en el San Juan de *Simone* (2011)” recorre la isla de Puerto Rico, y las sensaciones que se producen, a través de la narración de un narrador anónimo. En su relato, que comienza (y luego termina) con la de San Juan, el narrador presumido con una mirada pesimista observa a las calles y espacios comunitarios de la capital para criticar las prácticas sociales. Desde esta perspectiva, su narración aparentemente quiere reemplazar la historia ausente de Puerto Rico, uno que según él niega o prefiere olvidar su estatus colonial, con su escritura. Según él, la isla es marcada por un olvido persistente; su pasado colonial todavía presente. De la masa frente a él, el narrador dice que ejemplifica esta borradura de su historia, y en lugar de establecer una colectividad, sus habitantes se preocupan con el consumo y la apariencia falsa, efímera e ilusoria. Para él, no hay memoria en la isla de Puerto Rico porque no hay una colectividad y, de hecho, la isla es simbolizada por un cuerpo ausente. Así, la ciudad, la isla y su gente, para el narrador, son asociados con el vacío. La narración de la ciudad, junto a su mirada de ella, es interrumpida por un momento cuando él conoce a su perseguidor, quién le estaba mandando mensajes anónimos, Li Chao la artista y estudiante de origen china puertorriqueña. Comparten una breve relación romántica, en que exploran y reconfiguran el significado y relación con San Juan. Li, sin embargo, tiene sus secretos que le atrapan a la isla. Cuando ella por fin abandona a la isla, el narrador convierte la

narración en la representación de Li Chao sobrepuesta a la ciudad en un intento de rellenar el vacío permanente.

El tercer capítulo, “Una Ciudad de México en putrefacción de *Hotel DF* (2010)” examina los espacios frecuentados por el narrador y protagonista chilango, Frank Henestrosa. Es un periodista quien decide alojarse en el Hotel Isabel en el Centro Histórico de la Ciudad de México para relatar las vidas que entran, o que nunca salen, de sus puertas. Cuenta su propia vida, al volver a los sitios de la ciudad como el Palacio de Bellas Artes que le invocan recuerdos de su infancia en México. Estas imágenes se contraponen a lo que ve en la urbanidad contemporánea, una descomposición simbolizada por un cadáver. En un plano secundario, pero todavía enlazado con su historia personal, narra las historias de los huéspedes y los trabajadores del Isabel, los extranjeros europeos, los mexicanos ricos, entre los sicarios y mafiosos. Este mundo criminal, que también se ubica en el hotel, no le parece nada asombroso a Frank porque dice que ahora la muerte que emana del hotel es presente en las calles de la Ciudad de México. Estas calles en putrefacción, sin embargo, no son productos de la actualidad sino resuenan con su pasado de la antigua civilización, encima de la cual se construyó la Ciudad de México. Esta narración, que Frank usa para describir la ciudad es la razón por su autodesprecio. Más que quiera separarse de este paisaje urbano, el narrador siente que su ser se vuelve otro objeto que disipa en la Ciudad de México.

Las narraciones de los textos primarios dan entradas a la ciudad imaginada que nos fuerzan experimentar y sentirla. Los espacios de la ciudad están tejidos con narraciones de memoria, desmemoria e historia que se comunican directamente con el recorrido cotidiano de su protagonista. La ciudad es un lugar de la memoria, tanto del recuerdo como del olvido, que en su construcción nunca llega ser como existe en la memoria. Esta reflexión habla más del

protagonista, ya que la ciudad siempre mueve a su propio ritmo, tiene una manera de ubicarle a su sujeto. La memoria dentro de la ciudad capta una imagen, un sonido, o un mensaje que le es único a su protagonista. La memoria puede ser externa o propia de su protagonista, de la cual compone su percepción de la ciudad imaginada. Todos los protagonistas de estas obras hacen claro que, aunque sientan una desconexión con la población, la historia o las normas de la ciudad fortalecen una interacción con ella que es personal. Esta relación no se puede entender por una mirada colectiva, sino que se deduce mediante la percepción e imaginación de ella dónde hay un intercambio de recuerdos y experiencias vividas. De tal manera, el protagonista escribe la ciudad mediante varios tipos de la memoria para narrarla, que resulta ser una reflexión de sí mismo.

CAPÍTULO UNO

LA VIOLENCIA DE ESPACIO EN EL 23 DE ENERO DE *PELO MALO* (2013)

La ciudad de Caracas mantiene un papel importante en la historia venezolana y latinoamericana. La capital se sitúa en un valle cerca del mar caribeño, localización que le ha aportado influencias extranjeras que forman de su cultura única. Caracas también es tierra natal de su padre fundador ‘El Libertador’ Simón Bolívar, y su arquitectura orgullosamente recuenta temas de libertad, independencia y más tarde en la historia social venezolana, la marcha hacia el progreso. Sus etapas sociohistóricas se marcan por la búsqueda de una identidad e ideales nacionales que se solidifican en la época modernista de los principios de siglo XX. El modernismo caraqueño da luz a nuevas aproximaciones al arte, la literatura y la arquitectura, ya que este movimiento cultural se ubica en la urbe moderna creciente. Así, Caracas se vuelve la protagonista de varias obras artísticas.

Una de estas obras artísticas más recientes que usa del espacio urbano caraqueño es la película de Mariana Rondón, *Pelo Malo* (2013). La pantalla presenta la ciudad en decaimiento durante un tiempo crucial de su historia, justo antes de la muerte del Presidente Chávez Frías. Al ser hija de guerrilleros de los años sesenta, Rondón también posiciona su película en los superbloques 23 de Enero para retratar su interpretación de la urbanidad contemporánea (Diestro-Dópido 11). Esta vivienda que alberga a los personajes Marta y Junior está inscrita con una historia de alboroto sociopolítico que se ha reescrito con una memoria institucional homogeneizada. Este instrumento del estado se hace visible en la vida privada tanto en el hogar

como en las calles públicas. El 23, en conjunto con la ciudad sobrepoblada y decadente, dirigen esta narración de perduración de la violencia que toma formas domésticas, homofóbicas y racistas. Del tal manera, vemos a los personajes fastidiados hacia su ser debido a su postulación en la ciudad y, de hecho, en la sociedad venezolana, reproducir la narración de violencia constante.

El 23 conlleva una historia extensa como un sitio político de la intervención del estado en la cotidianidad, y ahora se encuentra gobernada por una política bastante vigilante. Este complejo de viviendas fue erigido durante los años cincuenta del siglo XX, lo cual marcó la modernización proyectada del dictador y uno de los fundadores del partido Acción Democrática, Marcos Pérez Jiménez. Esta época incorporó algunos valores de sus antecedentes al considerar el hogar, de diseño internacional, como símbolo de la renovación del país para elevar su estatus al nivel de reconocimiento mundial. Así que, los superbloques, como productos de la planificación de la urbe forzados mediante un gobierno militar, fueron integrados al paisaje urbano. Sin embargo, su uso como lo imaginó la dictadura de Pérez Jiménez nunca se realizó, y el 23 de Enero fue reconfigurado en un sitio sin ley. Lucen en las escenas de *Pelo Malo*, los varios tipos de violencia que penetran a los espacios de conversar, jugar, imaginar y vivir en el 23 de Enero.

La película sigue las trayectorias cotidianas de su protagonista, Junior, un joven que vive en el 23 con su madre soltera y desempleada y su hermano menor. La cotidianidad ocupa lugar en un punto histórico: los sucesos antes de la muerte del presidente y líder socialista, Hugo Chávez Frías. La Venezuela bajo el Chavismo, ha sido asociado con el concepto de la Revolución, una retórica usada por el mismo partido chavista. Este momento que sirve como marco de *Pelo Malo*, era inquieto porque se esperaba un futuro con seguridad. Esto parece insignificante en cuanto a la vida de Junior, un niño de nueve años que desea cambiarse

drásticamente el pelo de rizado a liso. A lo largo de toda la película, nunca se ve la imagen de Chávez, pero su presencia distanciada persiste a lo largo de toda la película; se habla de él sobre las noticias en la televisión, y hay imágenes de signos representativos del chavismo. Esto plantea el ambiente que forma parte de la historia vivida de Junior, pero, sobre todo, estos marcadores de homogeneidad y de convención conformista del chavismo entran a su vida diaria. Mientras Junior lucha por su identidad propia, que va en contra de estas narraciones, se enfrenta a la política social que le dicta de formas violentas cómo debe actuar debido a su género, su raza y su clase social. Con poca oportunidad de decidir por sí mismo a los nueve años, no le queda otra opción a Junior que someterse.

El 23, junto a la ciudad de Caracas desde ciertas tomas, es el palimpsesto de *Pelo Malo*. Tras la cámara, vemos la ciudad y el 23 presentado por Rondón a través de su lente. La primera apertura permanece en negro sin mostrarnos nada. Sólo se escucha un paisaje sonoro compuesto de música salsa, gente charlando, pájaros trinando, el llanto de un bebé. Nos fuerza a imaginar una comunidad o convivencia urbana sin mostrar ninguna imagen visual que presente esto. La superposición de sonidos permitido por el modo cinematográfico pule los sentidos para dar acceso a las diferentes maneras como se experimenta la ciudad. Más tarde, y a lo largo de toda la película, vemos las vías de una urbe sobrepoblada, contaminada, congestionada, y segregada. Y algunas veces, en la tranquilidad del hogar, se escuchan balazos misteriosamente alejados pero cercanos. Entre esta amenaza perpetua que nunca se ve en la película de manera explícita, la escenografía del 23 es el lugar del hogar de Junior y su familia, donde juega con sus amigos, y donde las normas sociales de su entorno.

Además de la matanza que le rodea, Junior y los demás personajes se encuentran subyugados a percepciones de ser en los espacios públicos y privados del 23, que se esfuerzan de

maneras agresivas y abusivas. Inclusive, los personajes tienden exhibir esta violencia entre uno al otro como un intento de imponer algún sentido de la normatividad de identidad. Sus acciones a menudo se deben a sus contextos espaciales, y en el 23 se resuenan y manifiestan representaciones de los ideales homogeneizados mediante imágenes apropiados por el mismo gobierno. Por ejemplo, Junior y la niña no pueden usar la cancha de basket en la vivienda de la misma manera que Mario la tiene a su disposición. En su lugar, se retiran a los pasillos de la vivienda para que estén cerca del hogar, o juegan dentro de la casa de la niña. Esto se debe a que la niña no puede estar en este espacio público y que Junior, como un niño no conformista y aparentemente extraño, se pueden encontrar con una violencia física. Entonces, las escenas de *Pelo Malo* despliegan las complejidades del género, la sexualidad, la raza, y la clase social, todo dado dentro del contexto venezolano.

El 23 como archivo de la historia

La vivienda del 23 en *Pelo Malo*, como en la vida real, entreteje muchas vidas. Se ha convertido en una reliquia del tiempo, ahora un patrimonio de la humanidad, y entra directamente con el pueblo para contar de la memoria institucionalizada. Anteriormente era una visual del progreso anticipado para levantar a su pueblo, sin embargo, en medio de su deterioración resuena con el abandono. El sitito del 23, como archivo de historia, y casi como un artefacto en sí, se vuelve en un lugar para recordar una Caracas floreciente imaginada por Marcos Pérez Jiménez. Inclusive, la permanencia del complejo del 23 reafirma su papel en la reconfiguración del tejido social basada en la uniformidad de la proyectada identidad nacional deseada. La estructura de estos complejos urbanos – compuesta de líneas rectas, con ventanas y edificios que parecen celdas encuadradas – emite una narración de cierta expectativa de sus habitantes, que todos deban de encajar en la normatividad construida. Esta normatividad, que

dicta la vida día a día, se impone a través de modos violentos. Una vista del 23 en el paisaje urbano permite la reflexión sobre esta memoria reconfigurada, cuál es su aporte, y cómo se posiciona en el imaginario urbano caraqueño de *Pelo Malo*.

Estos proyectos de viviendas conllevaban una agenda sociopolítica, una que afirmó el involucramiento del estado en la vida diaria. Este fue el mandato del dictador Marcos Pérez Jiménez (1948-1958). Su Nuevo Ideal Nacional sería “the overarching ethos for all government policies, which cemented the promise that military rule would deliver modernity” (Blackmore 34). En su construcción, la vivienda caraqueña se vinculó a varios ideales nacionales como: estabilidad, orden y función, que concordaban con los principios del militar. Pérez Jiménez buscó la manera de cambiar la nación venezolana, que empezaría con la vivienda (el hogar) e implícitamente re-imaginar la estructura familiar. Sus proyectos trabajaron jerárquicamente para renovar el país y elevar su estatus al de las ciudades europeas, que encarnaban la ciudad modelo moderna. Sin embargo, él vio que los ranchos eran símbolos de antigüedad y ruralidad, que albergaban a una población marginalizada compuesta de gente mestiza, o negra o indígena. Además, suponiendo que esta población tan integral al tejido nacional inhibiría sus planes, él también impuso la campaña del Comité Intergubernamental para Las Migraciones Europeas. Este mini-proyecto buscaba cambiar el tejido social de Venezuela. Asimismo, esperaba que la europeización introdujera una nueva ética de trabajo (Blackmore 57). De esta manera, Pérez Jiménez propuso una modernidad de progreso en movimiento.

El plan nacional de vivienda redactado entre 1951 y 1955 empezó la planificación urbana con la construcción de los superbloques. Pérez Jiménez contrató a Carlos Raúl Villanueva, arquitecto entrenado por L'école des Beaux-Arts y Le Corbusier. Su proyección fue un concepto de la urbe que aliviaría “congestion of the city center, to increase living density, to enlarge green

areas, and to widen streets” (Hardoy 36). La ciudad entonces fue el cianotipo o tipo de tabula rasa para los superbloques, apartamentos que se extendían verticalmente y se volvieron en imagen de la modernidad. Se nombraron, inicialmente, ‘2 de Diciembre’ para conmemorar la inauguración del presidente Pérez Jiménez en 1952. Los superbloques, representativos del futuro encaminado por esta administración estatal, solo estarían al alcance de poca gente afortunada. Junto con modalidades visuales que servían como propaganda, el militar ficcionalizó y escribió lo que sería el imaginario urbano para sus habitantes. Como dice Lisa Blackmore, no solo fue la instalación de estos superbloques sino también lo que representaban que se inscribió “the regime’s historical milestones to the urban landscape” (43). La memoria histórica se grabó en el paisaje urbano y en las vidas de los caraqueños. Estos recuerdos son inseparables de sus contextos socioculturales, y permearon en los espacios donde sucedieron (Scorer 48). Aunque el uso del espacio cambió, se reusó el modelo de los superbloques para proyectar un futuro utópico, pero parecido a sus propósitos originales.

La planificación urbana nunca vio la manifestación completa de su proyecto. Un golpe de estado el 23 de enero de 1958 obligó a Pérez Jiménez a huir del país. La infraestructura política se encontró inestable de nuevo y los superbloques que estaban vacíos, se llenaron con gente en falta en tan solo dos días. Así, la vecindad llamada el ‘2 de Diciembre’ se renombró ‘23 de Enero’ para marcar el día de la supuesta reinstalación de la democracia. Sin embargo, tras los años los apartamentos no fueron mantenidos de forma apropiada y estos fueron deteriorándose. Una segunda ola de manifestaciones y alboroto social sucedió en el Caracazo de 1989 y convirtió el 23 en un sitio de violencia y sin ley (Velasco 10). Hubo un intento de reescribir la historia del espacio del 23 cuando Hugo Chávez Frías condujo un golpe de estado en 1992 desde el Museo Militar ubicado en el 23. Ahora, este sitio alberga el mausoleo de Chávez Frías. Se viven y

reviven estas historias al estar en el 23. La materialidad de los apartamentos sostiene cicatrices y marcas de este pasado todavía presente. El 23 se convierte en el archivo de la memoria de la violencia estatal, y se nos cuenta su historia en arquitectura. Son por estas razones que el 23 se vuelve un protagonista, aunque al fondo, mantiene un papel clave a la escenografía de *Pelo Malo*, que luego emite estas historias, trazado con las narraciones de normatividad por maneras violentas a la vida íntima y a la identidad de Junior.

La percepción como determinante de la conducta

La percepción del espacio se basa en elementos tantos reales como imaginarios. La percepción no se limita a la vista, sino involucra los otros sentidos para crear una experiencia de la ciudad y aportar la perspectiva del ella. Esta dicotomía entre lo real y lo imaginado fomenta la relación que el individuo forma con, y dentro del espacio urbano, aun para hablar de la desconexión con el espacio. El espacio, lo cual contiene objetos y otros seres, empieza a crear un diálogo íntimo entre él y el individuo sumergido y le orienta en la ciudad. En *Pelo Malo*, tenemos acceso a varias percepciones que nos ofrece la ciudad desde varias perspectivas. Como espectadores, podemos descubrir nuestra relación con la Caracas que Rondón se nos presenta, y dentro de ese parámetro se nos revelan las de Junior y Marta que chocan frecuentemente en arrebatos violentos. Así que, entramos a estas representaciones visuales y sonoras para ensayar la manifestación de los tejidos que se conectan y forman el espacio urbano caraqueño por medio de la percepción del personaje.

En un plano, seguimos a los movimientos y las interacciones de Marta con la ciudad. Ella está subyugada a ciertas percepciones, visiones y expectativas de las personas que la rodean. Ella lucha contra estas y la mirada con la cual se ve; es una madre soltera, está desempleada y es viuda. Las personas la critican porque les parece ‘rara’, inadecuada e infiel. Ella tiene y quiere

ganarse la vida para ella y sus hijos, pero no quiere hacer el trabajo típico de una mujer. Dice, “no, yo no limpio” referencia al trabajo doméstico, aunque en la primera escena de la película está limpiando la casa de una mujer adinerada. Busca un puesto de guardia de seguridad, pero porque es mujer, no se espera que pueda cumplir con los requisitos del trabajo. Por esta razón, seduce a su viejo patrón, pero esto resulta ser insuficiente. La vemos caminando calles y avenidas congestionadas, y tomando buses concurridos. Se mueve por la ciudad en un esfuerzo de supervivencia. A diferencia de la mirada de Junior, quien parece que hubiera visto todo su entorno por primera vez, para Marta, los espacios de la urbanidad han perdido su asombro si es que alguna vez lo tuvieron. Entonces, su percepción de estos espacios es menos de cómo ella los puede usar, sino cómo ellos la usan y la agotan.

Por lo tanto, con ojos grandes, curiosos y perspicaces, Junior mantiene una mirada más audaz de su entorno. La película predomina su punto de vista. Nosotros vemos su percepción de las personas en su vida, los espacios a su disponibilidad y cómo se ve a sí mismo. Desafortunadamente su perspectiva de sí mismo llega a ser afectada por la de Marta. La cámara muestra con frecuencia los momentos en los que Junior se mira en el espejo. En estas tomas, Junior está frustrado peinándose o admirando su pelo cuando la abuela Carmen se lo plancha. Se nota que la cámara está posicionada al lado de Junior, para que el espectador vea lo que él ve. En contraste, cuando Marta se ve en un espejo, nunca llegamos a mirar a través de sus ojos, sino la cámara corre entre una mirada externa o Junior observándola. Hay una sola toma en que la vemos en un espejo, cuando se acuesta con el muchacho de la vecindad. La vemos calmada en un pequeño espejo, pero con los ojos cerrados. La mirada de Junior también le incomoda a Marta. Le grita a menudo, “¡no me mires así!”. Cuando Marta mira a Junior, su mirada transmite

sentimientos de repugnancia, confusión y horror. Así que, la película sigue la ciudad como si fuera Junior, y Marta solo es un personaje de su imaginario urbano.

Otro nivel que complica y da fuerza a la percepción es que el modo cinematográfico incluye de cierta manera la mirada del espectador, que le informa lo que nunca se dice explícitamente en el diálogo de la película, cuyo título alude al tema. Nosotros vemos una verdadera indignación de Junior con su pelo que solo lo verbaliza una vez cuando le pregunta a Marta, “¿qué hago con mi pelo malo?”. Esta frustración conlleva una narración complicada de su identidad y de la política racial de Venezuela. ‘Pelo malo’ es una frase entendida por América Latina, el Caribe y la población hispanohablante de América del Norte como una que desprecia al pelo naturalmente rizado. Aunque coloquialmente es un eufemismo, la frase está influenciada por discursos coloniales y eurocéntricos para distinguir el pelo rizado como un rasgo fenotípico y marca de ascendencia africana. Los países de Latinoamérica, el Caribe y México comparten composiciones raciales diversas, mientras tanto la historia de Venezuela ha escrito una narración suavizada de una población ‘café con leche’, una que cuenta que hubo demasiado mestizaje para borrar una población negra (Wright). El término ‘café con leche’ para hablar de la población venezolana lo usó el poeta-político Andrés Bello, quien inclusive fue uno de los fundadores del partido Acción Democrática (1). Al creer que su pelo es símbolo de fealdad, Junior siente que lo necesita cambiar, una idea a la que no se oponen ni la niña ni la abuela. Así que, Junior, un niño de etnicidad mezclada con la piel morena y el pelo rizado se menosprecia en una sociedad que prefiere la tez clara.

Marta parece estar inconsciente de estos sentimientos internalizados de su hijo. Desde afuera, esta obsesión con el pelo y la actitud hacia la apariencia le insinúa a Marta cierta tendencia homosexual en su hijo. Marta, debido a su homofobia insolente que se nota en toda la

película, intenta de imponer su entendimiento de la normatividad, una por la que ella también está aprisionada. Para Marta, Junior actúa de manera anormal. Lo que ella percibe le da la impresión de que se debe resolver; se lo presenta como un problema. Hay varias situaciones en que se manifiestan sus creencias y su decisión de cambiarlo. Primero, Marta se da cuenta de que Junior está rodeado por mujeres y asume que le ha afectado de mala forma, y que la apariencia es algo de lo que se preocupan las mujeres para ganar la atención de los hombres, pero Marta misma se auto-cosifica sabiendo que es un factor de su supervivencia.

Marta, como una viuda y madre soltera, ha sido forzada cumplir con los roles paternos y maternos. Presume que, con la ausencia de marido, o una figura paternal para Junior, ha afectado su hogar de manera drástica. Ella misma oscila entre estas dualidades, al nunca cumplir con su comportamiento supuestamente femenino. Ella raramente ensaya este binario a que instala y con que oprime a Junior simultáneamente oprimiéndose a sí misma. Parece que lo hace para establecer su control, cuando puede sentir que ella no siente control de nada y como efecto, se siente controlada. Esto sugeriría que, ella misma se siente obstaculizada por las limitaciones de las percepciones que la rodean que a menudo, se hacen cumplidas violentamente. Por lo tanto, vemos en muchas escenas que, al convivir y compartir los mismos espacios, sus percepciones de uno al otro no son completamente polos opuestos.

Junior también percibe y hace una imitación de un carácter negado a la vista del espectador. La fuente de la apariencia deseada, al querer el pelo liso para la foto carnet de Junior es de un cantante. Adivinamos a través de la percepción como espectador, cuando Junior dice un cantante, se refiere Johnni, un concursante del programa ficticio 'Para bailar y cantar', cuya canción de reggaetón 'ñaca ñaca' forma parte del paisaje sonoro. Cuando Junior la canta Marta lo mira con asco. Las imágenes a su alrededor le informan a Junior su manera de ser, que Marta

asume como su homosexualidad. Como un niño que no puede distinguir entre el espectáculo de la realidad, piensa que, al cambiarse el pelo, será bonito y ganará la afección de su madre. Cuando Junior le dice su plan a la abuela Carmen, lo viste como el cantante Henry Stephens hasta hacer que se aprenda la letra de ‘mi limón, mi limonero’. Carmen lo ve como una oportunidad de rescatarlo de la violencia del 23, pero filtrado por las creencias de Marta, Junior le grita que no quiere ponerse un vestido de mujeres. En fin, los espacios presentados en *Pelo Malo* interactúan con las percepciones que cambia su conducta coincidente del personaje que da prioridad al entorno y su narración.

Efectivamente, Marta y Junior parecen ser imágenes espejos de uno y otro. De la misma manera que Junior imita las actitudes y las habilidades a su disposición en forma de mimesis, Marta hace lo mismo para mostrarle todo que no le gusta del comportamiento de su hijo. En una escena en una pasarela del 23, unos niños bailan ‘break’, un estilo atlético de baile callejero. La música de hip-hop que está en la radio es fragmentada, pesada y vigorosa, mientras Junior se para detrás de ellos con los ojos cerrados, brazos en el aire, oscilando suavemente todo su cuerpo en movimientos ligeros de un lado para el otro. Marta le grita, “¿por qué tú bailas así?”, imitando burlescamente su experiencia con la música. Surge, entonces, una tensión entre estas percepciones que forman sus perspectivas tan diferentes. Marta percibe, y se justifica en sus formas de pensar, sin poder salir de esta mentalidad sistemática. Según ella, la resolución está en cortarle el pelo de Junior. Mientras él, constantemente perspicaz, solo busca el amor de su madre y percibe que para encontrarlo tiene que cambiar su manera de ser. Aunque Marta declara, “tengo que darles [a mis hijos] ejemplos para que puedan aprender” tampoco actúa en concordancia con su modelo de normatividad homogeneizado.

Junior y Marta se encuentran en lugares en que son sometidos a los mismos scripts de comportamiento de acuerdo con su género y su clase social, que les afecta y se les enfrenta diariamente por maneras violentas. Hasta en los momentos que chocan con uno al otro causa que, proyectan esta frustración entre sí. El juego de la luz, el chiaroscuro – el contraste entre lo iluminado y lo oscurecido, y su graduación – es la técnica usada y una alusión perfecta para esta circunstancia de su cotidianidad. Tantos en los espacios públicos como los privados, vemos a los personajes entrar y salir entre sombras y fuentes de luz. En el bus, Junior tiene la mitad de su cara en una sombra y la otra mitad iluminada por la poca luz que se mete por la ventana. O, en su sala, las expresiones faciales de Marta dan miedo al variar entre las sombras y la pequeña luz amarilla. El juego de luz puede representar la dicotomía entre la masculinidad y la feminidad, la lucha por la identidad, o la lucha internalizada que se les presenta al vivir en el 23 una que está enmarañada con una opresión violenta. Igual, expresa el terror sentido por los personajes de vivir en estos momentos en el complejo urbano. El resultado es una ilustración de ambigüedad y ambivalencia emitida por estos personajes. Esta aproximación a la luz también nos demuestra el papel de nuestra percepción del espacio, para aclarar que nuestra realidad se basa de nuestro lente; no hay una distinción fija entre estas dos entidades. En suma, el rol del espacio, su función y su significado, junto con las narraciones que conllevan cambian dependiendo de las percepciones que ocupan lugar en ello.

Cuando nuestra percepción de un espacio cambia, nuestro uso y nuestra relación con ello se transforma, lo cual hace que cambiamos nuestra perspectiva, como actuamos, o nuestro performance, dentro de ello. Aparte de ser un término del mundo del espectáculo, la Real Academia Española define el performance como una “rendimiento: proporción entre el resultado obtenido y los medios usados” (“*performance*”). Esta denotación sugiere que es un producto

medido entre la proyección y su efecto. Me refiero al contexto de socialización, en que el ser humano es impactado por los ambientes a los cuales se entrega, que luego le moldea la identidad y forma parte de su historia personal. En el campo de concepto de psicología, esto se llama ‘place identity’ o la identidad de lugar (“Section 3: Place and Identity”). Sin embargo, arguyo que, debido a esta información intercambiable entre el ser y el espacio, engendra que el ser produce una variedad de performance, un desempeño de sus roles e identidades, para poder navegar los espacios cambiantes.

El performance del personaje se lleva a cabo por una negociación de sus identidades, a menudo para satisfacer las percepciones y las expectativas de otros. Esta negociación a menudo sale violentamente, traumáticamente, o tiene consecuencias violentas o traumáticas. De esta encrucijada, Young y Holmes proponen “The idea that the identities of places are constructed in relation to how they are inhabited and what people do in them is often expressed through the concept of performance” (8). Cuando el personaje se siente empujado, o sin control en un espacio, se ve una nueva construcción de comportamiento, manifestado por el performance para cumplir con cómo creen que deben ser. Marta percibe que a Junior le falta un entendimiento de las relaciones entre los hombres y las mujeres, un espacio social de género en sí. Tomando una sugerencia del médico que ella malentendió, le fuerza a Junior a ver sus relaciones con su patrón para darle un modelo de una pareja ‘saludable’, como si fuera su deber de instalar estos valores en Junior. Esta escena interesantemente se opone a la de su relación con el muchacho de la vivienda, que la muestra en un instante de placer. Cuando él muchacho quiere moverse para el sofá, ella dice, “no, aquí se sienta mi hijo”, que da paso a las limitaciones de ciertos espacios y sus disposiciones. Con respecto a Junior, las visitas a la casa de la abuela Carmen le parecen aliviar porque con ella puede alisarse el pelo sin pleito. Con la sucesión del tiempo, ya

influenciado por las creencias de su madre, Junior rechaza el espacio y tiempo compartido con su abuela porque cree que le está disfrazando de niña, sin ver la imagen de Henry Stephen en la portada del disco que le ponía Carmen. De tales maneras, vemos como se despliega que las identidades, muchas veces marginadas – mujer, soltera, la asumida homosexualidad - cambian su relevancia debido al dado espacio.

La apariencia como símbolo indicativo de los valores, el estatus y la belleza, se plasma en los espacios para dictar el comportamiento dado el género del personaje que tiene efectos distintos. En un momento, Junior está jugando al aire libre con la niña y le dice algo parecido a “para ser violada, tienes que ser bonita y estás demasiada gorda”. Para la niña, su imagen es de otras escalas, es comparada a la de ‘Miss’. El fotógrafo le dice para su foto carnet, “Tienes que venir con su vestidito, y tu peinadito” para dar fuerza a la identidad diminutiva y posición inferior de la mujer en la sociedad patriarcal. También, espera en el contexto venezolano, que todas las mujeres imiten esta imagen para que sean iguales; delgadas, altas, y frecuentemente de tez clara. La imagen minimiza el rol de la mujer a ser un objeto del deseo, y siempre a la vista del público.

Esto es debido a una larga historia de las competiciones y concursos de belleza, que produjo varias ganadoras venezolanas del título del desfile, ‘Miss’ tanto al nivel del país como del mundo. Para ser una Miss, requiere la inversión de bastante dinero y tiempo, trabajo, disciplina y práctica al someterse a su propia narración de violencia cirugía plástica, dietas y accesorios cosméticos. Marcia Ochoa dice, “Their willingness to subject the body (and be subject to) these technologies is an example of sanitary citizenship and contrasts with those racialized bodies that are imagined completely outside the logic of beauty” (40). De tal manera vemos que la formación del ‘Miss’ está conectada a los ideales nacionales que se aplican por la

violencia. La niña, está consciente de que pertenece al sexo inferior. Ella no puede jugar en el espacio público del 23 tan libremente como Mario y los muchachos o como Junior. La niña dice, “Me quiero ir. Aquí violan, mi mamá me lo dijo”, y entendemos que los espacios del 23, como los del hogar o en el público, también están suscritos a las reglas de violencia de género.

De la política de género y sus contextos en el espacio, hay un desarrollo notable entre Junior y otros personajes masculinos. Es rodeado casi por completo con personajes femeninos – su madre, la niña, la madre de la niña, y Carmen – cuyas habilidades han informado a las suyas. Esos momentos que Junior está delante otro hombre o muchacho, no puede ser él mismo. Con el chico del abasto, Mario, mantiene una relación particular, posiblemente de admiración o interés. En un momento, Junior camina por la casa con la chamarra de Mario, que le queda demasiado grande en su cuerpo pequeño. Empieza a parodiar la manera de ser de Mario, una que emite una hipermasculinidad; Junior tiene su pelo oleaginoso, un intento de alisarlo, con la cabeza retraída, la mirada bajada para demostrar su lado macho. En esta misma escena, Marta lo ve y lo ignora, pero Junior sigue haciendo cualquier capricho para que le dé caso. Junior grita y se para encima de una silla a cantar fuerte hasta darse cuenta de que su señal ya no tiene sentido. Sin que Marta se enterara de su fascinación, la abuela Carmen le indicó que lo perseguía porque le gustaba. Aunque se deja esto a la percepción del espectador, ya que nunca se aclara, la verdadera meta de Junior es tener el pelo liso como un cantante. A los nueve años, a Junior todavía le falta entendimiento para conocer sus identidades de raza, clase, género y la manera en que los espacios las informan. En su lugar, es reprimido reproducir las expectativas de las personas a su alrededor.

La uniformidad de violencia

El 23 de Enero es un espacio político con mucho significado tanto para la ciudad de

Caracas como para la escenografía de *Pelo Malo* que ejemplifica la uniformidad y homogeneización mediante la violencia. El 23 representa una reliquia del tiempo ya visto en su deterioro junto al grafiti, visualmente cuentan una memoria institucional. La vivienda simboliza un cuerpo político inscrito con una narración de la superación de la democracia y las falsas promesas que siguieron con el gobierno Chavista. Se asocia mediante un discurso visual, una que Rondón problematiza en la pantalla y nunca verbaliza, la asociación del chavismo con la noción de una revolución ocultando lo que realmente es, una dictadura opresiva. Esta visión de un país floreciente de estas promesas fue impuesta por un régimen violento que, por el estado mismo ha sido justificado la retratar imágenes que apoyan al estado. Esto normalizó la violencia, ya que se vuelve parte de la cotidianidad en el 23 y de la ciudad. Tampoco se dice explícitamente, pero se insinúa que el padre de Junior ha muerto a causa de esta violencia omnipresente. Paradójicamente, esta memoria moviliza el mensaje de violencia estatal de la vida privada en el 23 de Enero.

La violencia toma muchas formas, pero de cierto modo, su narración está grabada en la estructura material del complejo urbano. La violencia ha subyugado a sus habitantes a un código de homogeneización que es parecido a la arquitectura del 23: una serie de superbloques completamente idénticos uno de otro. En su estructura, vemos unos edificios que parecen celdas encuadradas, cada una con una distribución equitativa de espacio; hay bastantes líneas rectas y perpendiculares, como se ven en las ventanas cuadradas cubiertas por rejas. De los personajes que conviven en estos espacios rígidos y opresivos, están la niña y su madre. Su madre tiene un negocio de adelgazamiento y belleza en su hogar. En una escena, las mujeres sentadas en un círculo cantan, “No gracias, no tengo hambre”. La niña está obsesionada con su apariencia, con deseos de ser un Miss, pero nunca es cuestionada porque ella desempeña el rol esperada de ella.

En otro momento, el fotógrafo le dice a Junior que se debe tomar la foto carnet como un coronel chavista, insinuando que es la realidad para todos los niños venezolanos de sus alturas. Así que, vemos una integración de la uniformidad, inherentemente violenta, presentarse en la vivienda y entrar a la vida diaria de Junior, Marta y los demás personajes.

La cámara recorre mostrar espacios públicos alrededor del 23 de Enero. En algunas tomas, comenzamos a leer la ciudad a través del grafiti que Rondón nos presenta. Es un elemento integral a la narración de violencia uniforme que se construye dentro de la película. Cuando Junior juega veo-veo con la niña, hay escrituras de ‘Dios te bendiga’ o ‘te amo’. Estas palabras, aunque insignificantes para muchos, hablan del acto en sí de la apropiación del espacio. Aunque parece que existe para el uso de sus habitantes, es un espejismo de una realidad en que el estado apropia estos espacios para integrar la narración de su memoria institucional. El grafiti es considerado universalmente ilegal, en el cual una persona (o personas) desobedece al estado, pero como se ve en el caso de *Pelo Malo*, el grafiti es producto del estado mismo para promover su adoctrinamiento. Así vemos, sus imágenes levantan, hasta glorifican el estado que inscribe sus scripts de opresión violenta a la convención normalizada.

Los varios murales, grafitis e imágenes de esta película evocan cierta historia política para reescribir la narración y, como efecto, reformar tanto la memoria como el país. Lefebvre llamaría esta politización del espacio mediante las pintadas, el lenguaje urbano, los escritos en las paredes que unen un sujeto a ambos el espacio y las maneras de utilizarlo (115). Este lenguaje en *Pelo Malo*, visible en las corrientes abarcan los ideales nacionales basados en frases y son representaciones visuales de una narración de la reconfiguración de la revolución venezolana. El grafiti en las paredes de Caracas proyecta figuras asociadas con la revolución Chavista en la escala venezolana y mundial para sugerir que el cambio llegó con dicho personaje histórico,

Chávez Frías. Incluso, como la película se marca entre los momentos antes la muerte de Chávez, las referencias también salen como un tipo de homenaje de su persona y su movimiento. El grafiti de Caracas reconfigura el pasado y exclama que Venezuela chavista prometió unión y fuerza. La narración pintada y escrita entonces, es de una sola historia, y de una sola cara. La fachada de un edificio, cuya estructura es parecida a la del 23, tiene las palabras de Sergio Rodríguez Yance un empleado de la universidad fusilado durante el fracasado golpe de estado de 1992, y dicen, ‘purificándome del genocidio y del llanto... sangre llegada la hora dispuesto estoy a esparcirte por... la patria, la paz, la lucha, la vida’ arriba de un letrero, ‘Germinando la revolución sociocultural’. De tal manera semejante al 23 de Enero, estas palabras habladas, luego escritas en una pared grande y visible, se inscribieron al paisaje urbano, recordando a los habitantes de este pasado aún presente, de una batalla de la vida por la patria. Su narración romantiza la muerte, y valora una colectividad – la comunidad imaginada por los chavistas – más que el individualismo y el cuerpo humano. Otro mural lleva las palabras que resuenan con las independencias latinoamericanas y caribeñas, ‘patria o muerte’. Nos hace pensar que la lucha por la nación es una causa ameritada de la violencia y la muerte.

En este mismo mural donde está esta frase, hay imágenes religiosas junto con personajes o reliquias históricas, lo cual realiza esta narración con naturaleza al paisaje caraqueño y la cotidianidad urbana. Las palabras ‘patria o muerte’ están arriba de una cruz, al lado de un retrato de Jesucristo deteniendo la constitución de la República Bolivariana de Venezuela. Al asociar algo como la religión católica, una práctica de gran importancia en la cultura latinoamericana arraigada con el movimiento político revolucionario, se elevan al mismo nivel de relevancia y significado. En otro mural, llamado ‘El niño Jesús armado’ se atribuye al colectivo militar La Piedrita. Además de ser un grupo oficialista armada que tienes su fundación en el 1985, es

financiado y apoyado por el estado (“La controversial imagen”). La imagen retrata la Virgen de Coromoto, patrona de Venezuela, cargando a un Jesús armado. A su lado tienes las frases ‘¡Al pasado no regresaremos jamás!’ y ‘LA PIEDRITA VENCEREMOS’. Este mural, de manera específica, propone que el progreso, como el que prometió Marcos Pérez Jiménez, solo vendrá a la fuerza y con armas. Así, entendemos, la violencia producida en los entornos de la vida privada se debe directamente al estado y sus principios.

Inclusive, alude que el pasado no se olvida porque sirve de punto de partida para proyectar un nuevo futuro. Esta narrativa irónicamente suena como las de sus antecedentes, llena de promesas ilusorias e incompletas. Impuesto a menudo con la violencia militar y estatal, esta narración invoca el miedo para relatar con el adoctrinamiento del Chavismo, el cambio sí vendrá. Tal ejemplo de esto se ve en el mural de una reconfiguración de la última cena. En lugar de los discípulos, están sentados al lado de Jesucristo, Fidel Castro, Ernesto ‘Che’ Guevara, Simón Bolívar, Karl Marx, y Vladimir Lenín. Este mural glorifica a los personajes de las revoluciones socialistas y comunistas para equiparar su estatus al orden divino. Así, vemos a Bolívar, el padre fundador, como Dios, y a Chávez como su heredero. Al estar en un espacio tan público, se exhibe como la creencia popular, colectiva, y *normal* (mi énfasis). Esta narración integra la vida política como la vida religiosa para decir, nadie se encuentra eximido de la regularidad de la política; todos están subyugados a sus reglas y su normatividad. Incluso, cualquier transgresión estatal será sacrilegio y el transgresor sufrirá consecuencias gravemente violentas.

Toda esta violencia agresiva nacional está al fondo de *Pelo Malo* y lo percibimos de maneras distintas. Lo vemos en el grafiti y en el sonido casi natural de los balazos entre la sirena de la policía y el tráfico de peatones y coches. Todo esto compone el escenario donde Junior juega. El espacio público se transforma en un juego mismo. Graeme Gilloch, basándose en las

escrituras de Walter Benjamin, dice que los niños mantienen una relación especial con la ciudad. Mientras los adultos se enfocan en sus rutinas y sus destinos, como vemos a Marta cansada transitando por la ciudad, la ciudad para el niño es un espacio de diversión y aventuras (Gilloch 83). Agrega que, los niños transforman sus entornos y los objetos en ellos, para su disposición en un mundo de juegos imaginarios y mágicos (84). Lo vemos cuando Junior y la niña juegan veo-veo mirando a los balcones de los superbloques, o Junior hace muñecos de fósforos. Cuando juega con estos, hay imitación de lo que ve diariamente. Los muñecos se vuelven los residentes de los superbloques, y a veces, gritan ‘¡muere!’, para replicar la violencia de la vecindad. Lentamente, el espectador se da cuenta de que la violencia siempre penetra los espacios más íntimos como el hogar de Junior, y entra a su mente en su forma de pensar, y luego, de ser. La violencia lo circula en que no hay salida y se repite. Junior imita estos actos inherentemente violentos a través de la mimesis. En una escena que tiene que vestir a su hermano menor, resonando las palabras de Marta que se contraponen al cariño que le mostraba anteriormente, Junior le dice “no me mires así que no quiero nada contigo”. Así, vemos los pasos de la violencia que rodea al 23, y se normaliza al completar la cotidianidad.

Como se mencionó anteriormente, la historia de *Pelo Malo* se desarrolla al mismo tiempo que los últimos momentos de la vida de Chávez. Hugo Chávez, Presidente de la Venezuela en aquel tiempo, hizo que su imagen perdurara en el ojo del público, no reveló su cáncer al pueblo público hasta que era terminal. Cuando vemos a Junior mirando la televisión en la sala con Marta, ven gente rasurándose el pelo en un acto de solidaridad con el Presidente moribundo. Así, el corte de pelo de Junior simboliza esta conformidad, que su entorno le fuerza a cumplir. Hay ciertos comentarios sutiles de otras personas hacia Junior que ilustran esto. Cuando Junior quiere sacarse la foto carné como un cantante, le indica al fotógrafo que quiere verse como el niño

delante de un fondo artificial de Salto Angel. El fotógrafo le dice, “La tuya es de coronel. Igualito a este”, señalando una imagen de un niño negro cargando una pistola. Esta sugerencia nos marca la política racial, pero también las expectativas del sexo masculino; se entiende que Junior debe estar en conformidad con esta narrativa de ser un militar violento luchando por su patria. Eventualmente supera esta narrativa, ya que lo vemos en la última escena con la mirada fuerte y enfocada, con el pelo corto. Está parado derecho como un niño disciplinado. Esta escena se contrapone a una del comienzo de la película cuando él está en la tina: sumergido en el agua, sus dedos acarician sus rizos y sonríe en éxtasis. Ahora, en su escuela, Junior se para y no canta el himno nacional ‘Gloria al bravo pueblo’ con los demás niños en un acto final de resistencia contra la violencia espacial del 23.

CAPÍTULO DOS

BÚSQUEDA Y PÉRDIDA EN EL SAN JUAN DE *SIMONE* (2011)

Al terminar la novela *Simone* (2011) de Eduardo Lalo, el lector se queda con la misma ausencia comunicada por el narrador que transmite la incertidumbre y discontinuación. La ausencia a la que se refiere es simultáneamente la fuga de Li Chao de Puerto Rico y, el sentimiento de vacío que el narrador proyecta sobre la isla. En la ciudad de San Juan la vida del narrador, un escritor presumido y vagabundo, se cruza con la de una mujer china puertorriqueña Li Chao, quien además es lesbiana, una artista y estudiante universitaria. Se revela que ambos sienten una desconexión con su entorno sanjuanero que exploran por los modos literarios y visuales. Al sentirse separado del ambiente social, el narrador busca reconstruir una conexión perdida mediante la escritura que le sirve como un espacio figurativo que le rescata o le alivia. De la misma manera, el narrador concibe un enlace con Li, la mujer con quien comparte un sentimiento de no pertenecer a la isla y una afición por la literatura. A partir de la relación que florece con ella, el narrador siente una frustración con la desmemoria, algo tan presente en Li como en la historia de la isla. Para él, la desmemoria es un acto de activamente querer olvidar que marca la pasividad al nivel individual y colectivo. El narrador reescribe a Li en una representación como un acto de preservar su memoria de ella, el remanente de su ausencia física. Al encontrarse solo en la ciudad de nuevo, el narrador sobrepone su narración de Li a su proyección de una ciudad y un país, desde su perspectiva, vacíos.

Entramos a percibir la ciudad de San Juan y la vida isleña a través de la perspectiva del narrador que se caracteriza por su desdén hacia la ciudad y su país. Ya que el narrador nos cuenta sus recorridos cotidianos por la ciudad, su relato del espacio refleja sus pensamientos como un diario íntimo o un cuaderno en forma de un monólogo interior. La novela no se divide en capítulos, pero se percibe una fragmentación continua al incluir una mezcla de sus recuerdos, diálogos, citas de otros textos y su discusión de las mencionadas citas. La fragmentación también sirve, de alguna manera, como una reflexión de esta cotidianidad que describe. Esta aproximación a la narración está en concordancia con la ciudad y su país, una que para él no es entera ni completa:

Pienso esto cuando leo, escribo, escucho ese nombre de país [Puerto Rico] que más allá de sus fronteras (y acaso también dentro de ellas) significa tan poco. ¿Qué forma de silencio, o lo que es igual, qué forma de dolor es éste? (Lalo 27).

Todo en conjunto, deducimos que el narrador es un hombre solitario en búsqueda de una ruptura de su rutina y del significado del mundo que le rodea. Esto alimenta su autodesprecio, y así nos pinta una isla opaca y agobiante que, para él, pudiera ser cualquier lugar en el mundo, “Pensar desde la nada, desde este *nada pasa*, desde aquí” (19). Proyecta sus sentimientos de monotonía, lo mundano y lo vacío sobre el mundo que le rodea. Aunque entendemos que, para él, tanto la ciudad como el país no tienen sentido, su escritura es un intento de darle una historia.

En *Simone*, el narrador enlaza su historia personal con las de otros personajes que incluye a Li, para expresar un significado de la memoria y el efecto de la desmemoria en el contexto de Puerto Rico. Él se da cuenta de un mensaje en tiza en que se ve reflejado, “¿Hasta qué punto podemos construir una sociedad basada en la mentira y el olvido?” (Lalo 35). Recalamos que su

frustración se debe al olvido en la historia puertorriqueña y las consecuencias de tal olvido en la vida social. El narrador se sitúa en los espacios públicos de una librería, una cafetería o un centro comercial para criticar a la gente y su conducta. Nos ubica en la urbanidad de San Juan cuyas calles y sitios rememoran a sus figuras históricas, y nos recuerdan que la actualidad de Puerto Rico sigue marcada por su identidad colonial. La narración del entorno del narrador revela su percepción de una distancia en cuanto a su gente: en lugar de enfrentarse con el recuerdo, la población se deja encantar por la apariencia y el consumismo. Él nota que la desmemoria se practica de manera cíclica, de generación en generación, lo cual preserva que todo sigue igual. Suele decir que todo se ve igual y tiende repetirse, “Era la calle de siempre, los mismos vecinos con los que apenas intercambiaba un saludo, el ladrido habitual de los perros” (53). El narrador no ve un progreso de Puerto Rico porque, desde su perspectiva, la isla no mira a un pasado desde el que pueda avanzar. De manera semejante, el narrador choca con Li por la misma razón: la vida de ella señala una borradura intencional de su pasado.

La visualización de la memoria borrada de Li Chao

Li Chao es la mujer que incita un juego con el narrador que quiebra la repetición de su vida diaria. Como el narrador es un profesor en la misma universidad que estudia Li, ella lo persigue por la ciudad al interesarse en su escritura. Ella le deja cartas, papeles, correos electrónicos y mensajes en tiza. Al principio, ella conserva su anonimato, pero cuando decide revelar su identidad, firma sus mensajes con el alias Simone como Simone Weil, la filósofa y mística francesa. El lector solo llega a la superficie de su persona, que luego vemos en la representación que hace de ella ya que toda la novela es desde la perspectiva del narrador

masculino. Desde este punto de vista, comprendemos bastante la complejidad de la vida puertorriqueña.

Mientras el narrador reduce a su propia identidad como un escritor invisible en un país invisible, y sus sentimientos alrededor de esto, él hace la misma caracterización en cuanto a la identidad de Li Chao. En un segmento de la novela, él hace un comentario de la población china, “Debe haber miles de chinos en el país (nada más hay que sumar los que trabajan en restaurantes) pero son invisibles” (30). Él logra disminuir la existencia de dicha población a un solo parámetro de espacio de toda la isla, el restaurante chino. Con esta observación, el narrador subraya su mirada imaginada de la composición racial puertorriqueña, una que niega la experiencia china y preserva su identidad de otredad y de extranjera. Entonces, entendemos desde este lente, como esta narración ha afectado directamente a Li Chao y cómo se ve a ella misma.

En la isla de Puerto Rico, Li Chao es considerada como ‘la china’ que conlleva sus sentimientos de desorientación y aislamiento. Es una mujer joven que, aunque vive en la isla desde los seis años, ella se siente rechazada por todo el mundo: “una china entre más de un billón de chinos, una china en una isla en la que no hay chinos fuera de los restaurantes, una china que lee y hace garabatos” (Lalo 99). El narrador se la encuentra algunas veces sin darse cuenta de que estaba frente a su perseguidor anónimo. Su imagen se borra con su percepción del resto del entorno. Cuando el narrador está en el restaurant donde trabaja Li, él nota que hay chinos y una dominicana para dar fuerza al espacio de otro, y al distinguir entre las nacionalidades, su observación insinúa que no pertenecen de la sociedad a la que forman parte. Además, cuando la ve, solo nota que es una mujer oriental, con el pelo lacio y negro que le tapa la cara y dice “No

era fea” (62). Debido a la mirada externa es lo que fomenta en Li una búsqueda de su realidad, este escape es posible primero por la reconfiguración de su persona y luego por su olvido propio.

En la reconfiguración de la identidad de Li, se destaca que ella se siente desplazada debido a su apariencia. Como ella no se ve integrada en la sociedad ni en la composición social, tiene que fingir o aparentar otra identidad. Cuando se identifica por un nombre y como la autora del mensaje en tiza, ella transmite su deseo de resaltar en medio de la invisibilidad de su identidad:

‘Soy Lina, la muchachita rubia, blanquita, de pelo corto y ojos azules que escribió en la calle... Vine a buscarlo pero no quiero encontrarlo. Quiero que me lea... Espero poder verlo sin que tengamos que conversar. Prefiero que me lea y leerlo a usted’ (Lalo 35).

La carta es firmada por una tal ‘Simone’, aunque la mensajera se identifica como ‘Lina’. El uso de Simone, y luego Simone Weil como su seudónimo, llama la atención del narrador. Ella está al tanto de su interés en el campo académico y, sabe que el uso de tal nombre provocará al narrador. El nombre junto a la descripción falsificada de ella misma resuena con la invisibilidad que ella siente, y así lo puede atraer aún más. Estos detalles desde la perspectiva de Li que, con el blanqueamiento de su verdadera identidad se subrayan los supuestos estándares de belleza que la hacen sentir invisible. De esta forma, y al explorar su arte, entendemos las maneras en que Li ha expuesto la relación complicada con su identidad, y cómo se manifiesta su experiencia de vivir en la isla.

Además de los mensajes anónimos para el narrador, ella cuenta con otro medio, el arte público igualmente anónimo que la hace resaltar en el paisaje urbano. Nos damos cuenta desde su historia personal de que ella ha sido privada de su voz y, sobre todo, de su autonomía. Como

se ha sentido invisible, al esconder su nombre, un marcador de su identidad, Li logra reconfigurar la vista externa de ella de otra forma mediante su arte al ojo público. Así entendemos como el arte expuesto deja de lado los prejuicios externos que la gente tiene de ella. Al ser conocida como la china y nada más, maneja la percepción externa de ella al exponer su arte en los espacios más fútiles:

Resultó natural, pues, que contempláramos llevar a cabo un arte anónimo, cuya presencia surgiera como un hecho consumado, sin atribución posible, en los espacios más públicos y muertos culturalmente de San Juan. Las piezas, cuya realización tomara incontables y pacientes horas, se pegaban en una estación de autobuses o en los baños de un edificio de oficinas; allí quedaban como un acertijo o una mínima revalorización del espacio en que las emplazábamos (Lalo 114).

Aunque ella siente un rechazo social tanto en el contexto de la vida pública, la isla como en el de la vida privada, la comunidad china, su arte anónimo es público en el escenario cotidiano, y nos permite ver a Li misma, ya que el arte es una extensión de su persona. Además, ella es capaz de reconfigurar aspectos de su identidad y esto, como efecto, transforma la percepción que ella tiene de sí misma, y le devuelve un poco de autonomía.

Como el arte de ella es una extensión de su ser, le permite explorar sus deseos y frustraciones porque el hablar o escribir le ha sido difícil a lo largo de su vida. Ya que el idioma chino le es extraño, el español se vuelve su lengua dominante. Ella sigue la carrera en literatura comparada después de leer *Madame Bovary* y descubrir su pasión por las letras. Le resulta complicado expresarse debido a lo que ella siente en su interior, y ya saber lo que el mundo piensa cuando la ven, si es que la ven. Entiende que mucha gente presume saber todo de ella al

solo mirarla. Esta mirada externa y la historia personal de su violación que guarda en su ser la convierten en una mujer callada y observadora. Esta es la razón por la que prefiere usar las palabras de otros, “No se puede escribir si uno no tiene palabras... Por eso prefiero leer, tomar las palabras que los demás escriben y transformarlas” (Lalo 98). Así, cuando se empieza a intercambiar los mensajes con el narrador, algunas veces le deja citas, o textos legibles. Cuando las palabras no son suficientes, ella pinta y mezcla imágenes con las palabras para formar obras que son parecidas a los caligramas. Esta aventura artística que Li expone en los espacios públicos o en sus dibujos es su manera de aliviar el dolor de un pasado que la atrapa en su presente.

Al ser la autora de sus dibujos y pinturas, Li se deshace de sus sentimientos y recuerdos mediante una narración del olvido. Ella mantiene una relación complicada con su memoria y, de hecho, su pasado, que, al olvidar, se vuelve su forma de catarsis. Ella quiere guardar el secreto de su pasado que le ata a la isla del narrador, pero él la obliga a revelárselo. Antes de contarle dice, “más que nada tengo huecos en la memoria. Más que recordarlo, *siento* el pasado. Quizá es difícil verlo así, pero para mí ha sido normal. El pasado es algo que encuentro en el silencio” (Lalo 98-99). El narrador se entera de que Li no se siente aceptada por el ambiente social puertorriqueño y de que, tampoco se siente parte de su supuesta familia del restaurante. Recupera que Li padeció la violencia durante gran parte de su infancia: su primo Bai la violaba durante muchos años. Ella confundió este suceso con una relación amorosa y esta percepción del amor cambió sus interacciones amorosas y románticas para siempre:

me enamoré de un perro que sólo pensaba en lo que tenía entre las piernas; porque luego no pude estar con otro hombre y, como cualquier muchacha los encontraba atractivos y los deseaba; porque soy una mujer que no fue más que la china del barrio

(Lalo 154-155).

Cuando los adultos a su alrededor se enteran de que Li está embarazada, la culpan a ella por haber provocado una relación ilícita y la fuerzan a hacerse un aborto. De hecho, es forzada a la servidumbre y encarcelamiento por su deuda financiera que la ayudó a escapar de la China. En su presente, Li no tiene nada ni a nadie porque se encuentra completamente sola. Cuando conoce al narrador, no espera que una relación salga del juego al que le involucró. Él siente una vacilación por su parte y, por dicha razón, la fuerza a contarle estos secretos. El narrador quiere, de cierto modo, ayudar a Li a vivir otro tipo de vida en la isla, pero él no puede ver las maneras en que ella siente que está atada a Puerto Rico, un país que ni siquiera la integra a su tejido social. Se deduce que ella vive verdaderamente en un vacío, un hueco de la sociedad, un desamparo total.

Resulta que el narrador tampoco ve a Li tal y cómo es aún cuando se entera de su pasado fantasmal, sus recuerdos que le prohíben vivir su vida. Desde el principio de su relación, Li admite al narrador que ella es lesbiana y, de seguir juntos le da una regla, “Sólo pido que no me penetres” (Lalo 105). Li quien identifica su orientación sexual al narrador, también solo puede definir sus relaciones para ella misma, algo que el narrador no entiende. Al inicio, esto es algo que el narrador acepta, y hasta le emociona la idea de tener una relación amorosa y una conexión corpórea con ella, pero lo convierte en un juego justamente por la razón de ser una idea. La búsqueda y el establecimiento de su juego irónicamente se plantea desde el principio de la relación, “¿No tenía frente a mí la absurda ausencia de su cuerpo, una distancia que para siempre sería infranqueable e incomprensible? ¿Podría vivir con una mujer con la que, en mi viaje hacia ella, siempre me perdía?” (108). En un doble sentido, al querer penetrarla, el narrador antepone

sus deseos a los de Li. El hecho de que el sexo entre ellos no se define por su punto de vista le da la sensación que Li no se entrega a la relación de la misma manera que él lo hace. Él siente que ella no es sincera con su vida interior y percibe, y luego adivina correctamente que esto está relacionado con el supuesto primo Bai. El momento que ella se vuelve callada con el narrador, surge el recuerdo que la aprisiona en la isla y, como consecuencia, cambia la relación entre ellos. En un esfuerzo para sobrevivir el día a día, ella esconde el secreto metafóricamente en un hueco de su interior, su memoria, pero mediante el arte lo transforma para reescribir los recuerdos fuera de su vida y de ella misma.

Ambas las obras artísticas de Li descritas por el narrador, y las obras mismas en su forma, entremezclan el texto con la imagen para combinar su significado. Vemos como el arte puede usar las palabras, pero también como un texto es una imagen. Sobre todo, con respecto a ambas técnicas de la escritura y pintura, inferimos que hay un sentimiento o un afecto que se debe destacar del arte. Además, en lugar de contarle al narrador de su pasado y los sentimientos alrededor de su memoria, Li le invita a sentir sus sentimientos cuando le demuestra su destreza. Aparte de dejar su arte en los espacios públicos, sus dibujos y pinturas son hechos con tinta negra que, en cierto sentido, es un símbolo del vacío de su realidad. El primero dibujo que le enseña al narrador es en un:

largo papel con una línea laberíntica, que creaba una masa negra que parecía viva, como si pudiera vibrar a un milímetro de la superficie. Era una proeza de determinación y paciencia, a la vez el ciclo incansable de una máquina y una huella insustituible de una mano (Lalo 103).

Esta imagen representa la realidad de Li, un laberinto hecho de su memoria que la atrapa emocionalmente y hasta cierto punto, físicamente a su entorno. El proceso de la composición de la pieza habla de lo que se tolera cuando uno vive en la isla. Ella siente que tiene que hacer un esfuerzo para escapar, pero a la vez es un tratamiento lento para aguantar su realidad. Después de descubrir los secretos, el narrador halla otra de sus pinturas:

Había escrito un número incalculable de veces el nombre de Bai, intentando borrarlo, tacharlo, aplastarlo hasta hacerlo una mancha sólida. El resultado era un rectángulo de líneas negras, que parecía una lápida y era su intento de destruir el pasado (163).

Esta pintura, que se lee tanto como se ve, evoca el dolor que Bai le ha causado. Cada vez que escribe el nombre Bai, invoca el recuerdo de cada momento vivido, y la superposición del nombre y la imagen es un intento de borrarlo de su memoria. Interpretamos que el arte provoca su intento de olvido para empezar de nuevo o sencillamente continuar con la vida. Sin embargo, al ser descubierta, Li tiene que hacer lo mismo con el narrador:

Me había llamado la atención la primera vez porque no era tan denso como otros, dejando ver mínimos fragmentos de papel. Era mi nombre, había sido hecho escribiendo y tachando mi nombre cientos de veces en un espacio mínimo. Era su intento por decir lo que ya sabía...Li se había entregado sabiendo que no podría estar conmigo, que de llegar a hacerlo, ése era el momento que decretaba su huida (198).

Con tal pintura, Li escribe al narrador fuera de su vida y de sus recuerdos al huir con la profesora y socióloga Carmen Lindo. Ante la ausencia de Li, el narrador se queda con lo que tenía antes de conocerla, la ciudad y su vacío.

Con este vacío, el narrador hace lo único que sabe hacer. En su ausencia, el narrador materializa a Li al escribirla y preservarla en un poema y en la novela misma *Simone*, pero como él quiso recordarla:

‘Refúgiate en la multiplicación de lo ignoto/ Siempre esta voz ¿la voz de quién?/ que escribe cuando no hay nadie cuando estar no es un verbo/ Quédate en este recodo en este sitio nada/ olvido del olvido del recuerdo/ escribe sobre esta página que te es indiferente/ escribe sin ganas de escribir es decir de veras/ con esta absurda ausencia de tu cuerpo’ (Lalo 199).

En esta fragmentación, donde los versos incluyen pausas que señalan el silencio, las palabras encarnan la experiencia que el narrador compartió con Li, y hasta a ella misma. Con este hecho, entendemos que Li, para él, fue igual que la ciudad: una pasión amorosa que le abandonó. Su historia es un espejo de la ciudad marcada por el olvido y ahora por el vacío. No la nombra, sino que, en esta conservación, evoca la imagen y el recuerdo de ella. En las relaciones con la ciudad y con Li, se queda con un sentido de vacío que nunca se va de veras. Al empezar una relación con Li, aún siente el vacío, pero al perderse en ella, puede evitar esta sensación y distraerse con la imagen suya delante él:

Esa noche salí a la calle y con un grueso pastel de oleo escribí: ‘Esa absurda ausencia de tu cuerpo’. En los muros y aceras, durante horas, dejé grabado el desenlace. Era una forma de duelo para un dolor que no cesaba. La ciudad era lo que quedaba, el territorio, al que pese a todo, continuaba, perteneciendo (201).

Al escribir el verso sobre la ciudad, cambia el paisaje urbano al incluirla y la sobrepone a la ausencia de la ciudad. Intenta llenar el vacío presente en él. Su poema, resumido en este verso,

captura su imagen fugaz como una fotografía, pero que nunca vuelve a ser carne y hueso. Así, la conserva en la construcción visual, mental y material, y Li sigue viva en la memoria del narrador, pero muerta en su presente.

El cuerpo de la ciudad, la isla y el ser

Simone presenta una función meticulosa de la escritura para destacar una crítica social del entorno del narrador que se asocia con un cuerpo ausente. Él siente que no pertenece al ambiente social cuando se entrega a los espacios públicos ocupados con muchos cuerpos y, por esta razón, se dedica a escribir sobre la ciudad. Al entregarse a los espacios casi olvidados y abandonados, se siente representado en su vacío y decadencia proyectada sobre la misma ciudad, que sigue *igual* y es lo *mismo*, algunas frases con que identifica a la ciudad y su vida misma (mi énfasis). Para él, hay una escasez de la literatura en que, de manera apropiada, se ve representado. Así, se justifica en su crítica de la gente de la isla que se expone en su escritura. Hay un solo escritor ficticio con quien se identifica, Máximo Noreña. El narrador memoriza un texto del mencionado autor porque siente que encapsula su relación con la ciudad y su gente:

Me dolía que en las calles de la ciudad en la que había pasado la mayor parte de mi vida no pasara nada. Era como cualquier otro lugar del mundo...A nuestro lugar en la historia, al esfuerzo de vivir y dejar una marca, una narración, le estaba vedada la existencia. Pretendíamos ser un país, pero en realidad, hasta muchos de los que estaban convencidos de esto, actuaban como si sólo fuéramos una parada de autobuses en la ruta de un imperio...Pero yo sólo tenía palabras que no serían escuchadas ni leídas; vocablos provenientes de una ciudad desconocida que apenas era real hasta para sus propios habitantes (34).

Con este autor, el narrador comparte un sentido de invisibilidad en el mundo literario hispanohablante entero. Al lado de Noreña, ya para el final de la novela, el narrador se defiende contra otros escritores españoles, como un escritor, y de hecho un artista, puertorriqueño.

En la primera parte de la novela, sus entradas diarias afirman que no existe una ruptura de su rutina. Por medio de sus relatos, su deseo de ser reconocido como un escritor fuera de los parámetros de la isla es con la intención de elevar las letras puertorriqueñas. La literatura no se lee ni en la isla ni fuera de ella. Este conocimiento le produce un sentido de aislamiento que es tanto físico como “estar escribiendo en esta mesa con un nudo de emociones que chocan contra el mar que nos separa de todo y de todos” (40). Sin embargo, escribe desde un punto de vista que le ha otorgado bastante privilegio y prestigio para asegurarse de que, en conjunto la espacialidad de la isla y las personas que la habitan sean un punto de partida para su explicación de la isla ausente de cuerpos.

Su mirada respecto de los habitantes demuestra su crítica hacia ellos. Para el narrador, ellos simbolizan todo lo que está mal en su país, en su contexto social. Los percibe como una acumulación de cuerpos vacíos que forman un cuerpo más grande e igualmente vacío. Para destacar que la población es un espacio social sin forma, critica su consumo, “¿Qué queda de los hombres y mujeres del país, sino el paso del café y de la leche por alguno de los tubos de acero, por alguna de las manijas de plástico por las que se vierten los cafés de los siglos de esta isla?” (Lalo 60). En esta cita, además de expresar su consumo, cosifica a la gente misma para sugerir en su consumo insatisfecho, la población se convierte en un cuerpo desechable e inútil. Las cosas sobreviven a la población y la superan numéricamente. Con esta mirada miope de la gente, el narrador la escucha para deducir los problemas que se presenten:

Me cruzo con cuatro muchachas y percibo desde lejos un aura necia. Cuando pasan junto a mí le escucho decir a una: ‘Ade es famosa entre el mundo de los homosexuales’. La frase no cuaja bien, no solamente por el mal uso de la preposición. Pronuncia la última palabra torpemente, comiéndose parcialmente el sonido de la m, como si fuera demasiado grande para su boca (26).

Su comentario habla de la posicionalidad del narrador como un escritor educado, que critica la manera de hablar coloquial. En otra escena, critica lo que se trata en las conversaciones cotidianas:

En Río Piedras dos mujeres hablan en la calle:

Quiero estar más rubia.

Pero es que tienes el pelo bien finito y el tinte te coge bien.

Sé lo que dicen, pero en realidad ¿qué dicen? ¿Cómo son posibles las palabras para lo que no quiero entender? (36-37).

Le parece que el ambiente social no trata importante, o dice poco, y esto le parece bastante banal. Muchos de estos diálogos suceden en el espacio del centro comercial, donde el narrador se siente, “Extraño, extrañísimo ante todo o que me rodea, pero para mí no existe en el mundo una imagen más hechizante y perturbadora” (28). Le parece un espacio inquietante porque habla de cómo la sociedad saca ventaja de la gente, que es víctima del consumo y participa de un acto vacío. Esto le transmite al narrador la obsesión superficial con la imagen, la apariencia y las mercancías. Del sitio y su significado en el contexto puertorriqueño, Silvia Alvarez Curbelo expone:

Todo parece quedar metaforizado por el *mall*. La ciudad se ajusta al rol tardomoderno de un centro de consumo dejando atrás sus identidades tradicionales como centro religioso, político, cívico e industrial. Junto al narcotráfico y las tarjetas de crédito los *malls* protagonizan una explosión en los niveles de consumo de los puertorriqueños que altera no sólo la estructura y los comportamientos económicos sino la identidad y los dolores de la capitalinos (256).

Así, el narrador advierte sobre esta práctica que sirve para aparentar y se basa en lo efímero e ilusorio. Todo esto le confirma al narrador que por más que busque, sólo encontrará y sentirá una pérdida, el mismo sentimiento de vacío de siempre. El entorno se revela como algo artificial y superficial, relacionado con el consumo, la apariencia y la imagen de aparentar algo que no es. En este diálogo íntimo que él mantiene con el espacio urbano, declara que la sociedad está vacía, pero también que la ciudad se vuelve un entorno social vacío, la ciudad también se vuelve un lugar vacío.

En la estructura de la narración existe una mezcla de temporalidades, y no todas encajan con un sólo entendimiento de la realidad. Esta ruptura logra presentar la fragmentación de la cotidianidad que entrelaza las varias vidas y este desarrollo en una variedad de espacios. Su narración, en algunos momentos, captura un lente de la realidad en fuga al escribir como si estuviéramos en el mismo marco que él, o describir su presente mientras reflexiona sobre aquellos eventos que sucedieron en el pasado. Podemos adivinar qué se cuenta o luego se compone de manera cronológica, pero los acontecimientos que le ocurren diario no tienen orden ni precisión particular como la cotidianidad misma. En una sección, el narrador hace una lista de los dichos de otras personas de un solo lugar en lo que parece ser una cafetería o una tienda para

formar una interpretación literaria de un paisaje sonoro y visualizar los lugares donde se coloca el narrador:

‘Mira de esas cajas grandes dame acá dos’. ‘Te lo voy a decir, aquí está el papel de ella’.

‘No te pongas a estar cambiando’. ‘La oración llega porque esa guerra ha disminuido’.

‘Estás haciendo tapón’. ‘El problema es la cartera’. ‘Espérate que estoy virando’. ‘No es

barato. Es caro. Le llevé varios *biscotti*’. ‘Ella quiere una con mushrooms’ (Lalo 48-49).

De hecho, resulta ser un desdoblamiento de la narración ya que, al mismo tiempo que nos cuenta elementos de su vida privada, despliega las vidas que se cruzan con la suya como si estuviera relatando las vidas de estas otras personas, aunque supuestamente no se siente parte de este entorno social. Asumimos que se sitúa en los espacios públicos para observar a la colectividad y luego deducir que no hay un enlace entre ellos. Con una mirada presumida, analiza la ciudad, su país y la gente. Parece que le molesta que sean complacientes, ya que parecen padecer del tiempo y la historia que se analizará más tarde en este capítulo. La crítica externa del narrador hacia su entorno revela una clave de su interior.

Su relación con la isla, que también se ve en la descripción del pueblo, es simbolizada por un cuerpo ausente o vacío, que es más bien una representación de su propia interioridad. Según el narrador, las personas que transitan la ciudad constantemente forman una masa fácilmente maleable que, con el hecho que sea así, la hace poco densa. Para él, aunque la ciudad se caracteriza por el movimiento incesante, “La rutina de la ciudad: la soledad transita por autopistas y recalca en gasolineras que abren veinticuatro horas” (Lalo 40). En una proyección profetizada exclama, “El mundo del futuro (¿del futuro?): la gente deambulando por las calles, las plazas, las autopistas, las etapas de la vida, *sin entender nada*” (39). El sentido de ausencia o

vacío se planteó en él aun antes de que conociera a Li. Al salir con una excompañera y su hijo, siente un desconsuelo que nunca se nombra, pero siempre está con el sólo hecho de estar en la ciudad, “con la sensación que he tenido tantas veces: con ese dolor que nunca se va y que ya casi no se siente. Pero que está ahí *siempre*” (48). Estas contemplaciones sobre las personas y los espacios a su alrededor se mezclan con sus recuerdos o pensamientos sobre su infancia.

Para el narrador la ciudad representa su memoria trazada en un mapa, pero cuya historia se ha sometido al olvido. Dice, “Observo las torres de alumbrado del parque en el que jugué pelota cuando era niño... Son las mismas torres, algunos de los mismos árboles, el mismo pedazo de hábitat primigenio, la misma conciencia” (Lalo 50-51). Desde su presente, reflexiona sobre estos recuerdos e imagina expectativas y las varias versiones del futuro, y a veces proyecta escenarios imaginados. Por esta razón, el narrador confirma que la escritura es necesaria, aunque “Escribir sin salidas, desde cualquier sitio, en esta ciudad opaca, por ejemplo, sabiendo que esta actividad resulta incomprensible para mis vecinos y que, de cualquier manera, estas páginas no llegarán a ellos” (19). Su letra, que brota en parte por y para la gente, no logrará quebrar con esta ilusión de un país autónomo y libre.

Con su propia historia, quiere construir y darle una historia, “con mis zapatos brochas, con estos zapatos-marcas expreso la ciudad autobiográfica, la ciudad cuyo cuerpo mi cuerpo ha cubierto” (Lalo 76). Su movimiento por San Juan le permite metafóricamente y físicamente escribir la ciudad, y darle forma a su cuerpo ausente al llenarlo con su propio cuerpo. Resulta ser insuficiente ya que mantiene una mirada pesimista y su propio autodesprecio es lo que define y proyecta a la ciudad. Son sentimientos que forman parte únicamente e inherentemente de su ser que asocia, en su totalidad, con la ciudad, el país, y su percepción de la ausencia de gente:

¿Qué son estas calles sino la vida mía?... A ningún dueño de la ciudad, a ninguno de sus alcaldes, le importa la ciudad como a mí me ha importado, porque yo sé que no tengo salida, que nunca me podré ir de aquí. Ni el exilio me libraría de la ciudad.

Sencillamente sufriría dos veces: por la ciudad y por estar lejos de ella (65).

Así vemos la manera en que el narrador tiende a definir el espacio, cómo le sirve y los sentimientos que ata al respectivo lugar, que, en verdad, corresponden a una sola sensación de vacío. Al final de la novela, vemos como este sentimiento nunca verdaderamente cambia. Aparte de sentir la huida de Li, la sensación vacía en la forma de su dolor innombrado se hace más presente, “no podría irme nunca de la ciudad que había recorrido así, sin pudor, convertida en una página. La agonía me ataba para siempre a estas calles. Mi desnudez me condenaba a ellas” (202). Su ‘desnudez’ es su capacidad de enfrentarse a la realidad del estado político y social, manifestado para él en la literatura, una realidad que casi toda la isla ignora o rechaza.

El narrador mira a la isla en su esencia tanto material como inmaterial con una mirada oscura. Este lente se opone a la mitificación de la isla en la que se plasman imágenes de arena, sol, palmeras y mar. Esta mitificación, en mi opinión, también representa la imagen ilusoria de la pasividad que el narrador destaca de la población de Puerto Rico. La mitificación se hace posible con todo lo que ha sido asociado con el trópico, una técnica que oculta la cruda realidad de su estado colonial en la actualidad. Es una manera de escribir la historia de otra forma y tener una memoria colectiva completamente ausente, por la falta de una conexión entre la colectividad. El ‘tropicalismo’ es un tropo y una frase eufemística que significa, “to imbue a particular space, geography, group or nation with a set of traits, images, and values” (Aparicio y Chávez-Silverman 8). A la isla, se atan representaciones de una isla de encanto y un paraíso de escape.

La arquitectura y la maravilla de Puerto Rico quisieran transmitir que el colonialismo forma parte de su pasado y no de su actualidad. Aun con una reflexión sobre esto al forzarse a los espacios públicos, el narrador se da cuenta de que, en lugar de enfocarse en esta realidad del estado político de Puerto Rico, los habitantes se dirigen hacia su propia apariencia y consumismo al estilo estadounidense.

A lo largo de toda la novela, el narrador nombra las calles, los barrios y lugares de San Juan. No solo sirve para ponernos en sus pasos, sino, con tal esfuerzo, recalca la historia que habita en estos espacios por los cuales los cuerpos transcurren y, como consecuencia lo vuelven corrientes. El narrador empieza la primera parte de la novela enfocándose en esta encrucijada, entre la falta de una memoria que une al pueblo y la aceptación de la historia como suya; escribe como un aviso de esta narración peligrosa. Por ejemplo, el narrador toma nota de “Un hombre [que] empuja su carrito de mantecado de coco y piña, por la acera de la avenida Ponce de León, cerca de la universidad” (Lalo 31). Estos nombres que glorifican las figuras históricas de Puerto Rico que adornan las calles, los edificios y los parques ejercen el recuerdo persistente del estatus sociopolítico que, según él, significa poco para los habitantes de su entorno. En un ensayo titulado “La ciudad de los demonios”, Eduardo Lalo afirma como el conquistador infame, “ha impuesto en todos los tiempos – como nombres, como *su* nombre – una forma tiránica de recorrer y reconocer el espacio” (*Escribir la ciudad* 41). De hecho, la memoria de colonialidad se vive diariamente y es inescapable, aunque cierto sector de la población puede evitarla, “La riqueza permite imaginar que no se tiene nada que ver con esto” (Lalo 49). La jerarquía en la escala social permite a algunos vivir sin contacto con la realidad del estado político.

Por otro lado, se puede mirar la historia puertorriqueña como una serie de

acontecimientos que han sufrido la isla y su gente. Esta mirada indica que la gente se ha convertido en víctima inactiva y pasiva del tiempo. En una cita, el narrador dice, “Tantos hombres y mujeres han creído posible cambiar la historia cuando no han hecho más que padecerla; o mejor sería decir, soportar su familia, su mujer, a sí mismos” (Lalo 19). Al usar la palabra, ‘padecer’, da a entender que es un fenómeno que le sucede a la gente. En sus acciones, o carencia de ellas, no se ha cambiado la sistematización de vivir en la isla ni la manera de dominar el poder de la historia y la memoria maleable. El narrador critica al pueblo por haberse convertido en una población pasiva que no ha buscado la manera de manifestar el cambio efectivo y afectivo. En su lugar, aceptan sus circunstancias como una normalidad y se enfocan en elementos cercanos a su cotidianidad. La gente se queda con una nada, o un vacío, que esencialmente es la idea de preservar el tiempo, de no cambiar nada, de que todo siga igual que siempre.

En el lenguaje del narrador, son frecuentes las palabras ‘mismo’, ‘nada’ y ‘vacío’ para destacar la apatía de la gente a su alrededor y cómo los sentimientos asociados con ellas están inscritos en la vida diaria. Su vida le provoca varios sentimientos innombrados, pero “Son lo que queda después del tiempo y tantas cosas que se han perdido o no se tendrán, sabiendo que al final no hay nada que esperar salvo esto: esta mañana de domingo” (Lalo 20). Los días están vacíos, no pasa nada. El sentido de vacío es transferido de la mente al cuerpo, y al escribir la ciudad con su cuerpo – mediante su movimiento en ella – ella también se vuelve vacía. No es hasta que conoce a Li, quien también es excluida por la sociedad, que adquiere la sensación de pertenencia, tanta a ella como a San Juan, que al final, pierde todo.

En la primera sección de *Simone*, cuando la trama todavía no cuenta con el juego entre Li y él, la mirada de la ciudad es un espejo de la melancolía interior del narrador. De sus interacciones sociales, recuperamos que su entorno consiste en otros académicos y escritores. En la esfera romántica, todas las relaciones han fracasado:

estas uniones fueron siempre una negociación con constantes informes de pérdidas, transacciones agotadoras para construir lo precariamente habitable: compañía, sexo, conversaciones, una ternura blanda y caprichosa (Lalo 37).

Todas sus relaciones siempre son iguales a las primeras, ya que hay poca diferencia, según él, entre ellas. Hay un cambio del miembro de la pareja, pero él, siempre es igual. Además de Li, sólo vemos una relación con una expareja, Julia, quien le trae confort y el aseguramiento de una conexión, pero está claro que no es necesariamente lo que él busca en su vida romántica. Al revelar esto, dice que nada ni nadie le ha dado tanta satisfacción como un libro, “pese a la magnitud del esfuerzo y la ingrata indiferencia, nada, ni siquiera una mujer, representaba lo que para mí era un libro” (43). Ante esta comparación de una mujer con un libro, de un ser humano con un objeto, podemos recuperar una falta de socialización. Se ha restringido en su mundo social, lo cual también le ha dado una mirada que va más allá de la superficialidad de todo su alrededor. Sin embargo, vemos cómo en medio de su amor por la literatura, aun le emociona la idea de que alguien se interese en él, porque, por un momento no se siente invisible.

Como el narrador tiene pocos momentos en los que puede discutir sus intereses literarios, cuando se da cuenta de que entró en un juego con un perseguidor anónimo, que se revela ser Li Chao, la idealización de todas las posibilidades es excitante para él. El juego iniciado por Li, al principio no insinúa tener un motivo o interés romántico, “los papeles recibidos o las frases

escritas en tiza o enviadas por correo electrónico, eran además de un intento de seducción, la prueba de una pasión literaria” (43). Este juego lo emociona porque, al asumir que alguien siente curiosidad por él, se olvida de su autodesprecio y desengaño con la ciudad de San Juan. Incluso, cuando recibe el correo electrónico, firmado por una tal Simone, en el que hay descripciones de su apariencia, el narrador empieza a construir una fantasía en la que pueda compartir su afición literaria con una pareja romántica. Cuando por fin conoce a Li y la reconoce como la autora del juego, surge un quebrantamiento de lo habitual del narrador porque, por un rato, cambia su percepción de la ciudad y esto transforma su escritura.

El personaje de Li Chao es quien cambia a la persona del narrador y a su narración de una forma profunda. Aun en el juego, él explora lugares de San Juan que antes le eran desconocidos. Cuando empieza a conocer a Li Chao, y ella le demuestra que es más que una china puertorriqueña, ella le enseña una de sus obras artísticas. En este momento que ella desvela su vulnerabilidad, él decide hacer lo mismo:

Frente al centro comercial en el que nos habíamos encontrado por primera vez...Fijamos los ojos en los postes del alumbrado....creaban la ilusión de levantarse, hasta formar por unos segundos dos gigantescos signos de interrogación a cada lado de la avenida, con la certeza mágica de las ilusiones ópticas...Poco después estábamos de nuevo en Santurce y volvíamos a recorrer tramos de la avenida Ponce de León. La ciudad parecía constreñirnos con sus circuitos limitados. No valía la pena repetir el mismo trayecto (Lalo 104-105).

Es la primera vez en toda la novela que el entorno sigue igual, pero resiste identificarse con su restricción agobiante. Incluso, es la única vez que admira el paisaje, lo cual resulta ser una

ilusión que da la impresión de que se mueve de su estado permanente. En esta escena, parece que todo cambia, porque vemos al sentir una conexión con Li altera su percepción, pero su sentimiento interior es lo mismo de siempre. Con Li, puede construir “un lugar para el cual no hay mapas ni servía la experiencia y ese ámbito desafiaba todos los presupuestos” 106). Este ‘lugar’ es resultado de los sentimientos que le provoca la nueva relación amorosa con Li. Sin embargo, nunca puede reemplazar o llenar su hueco interior. Cuando Li resulta ser lo que él no quiere que sea, su dolor hacia este gran vacío vuelve. Así, al escribir su nombre sobre el paisaje, como se mencionó anteriormente, nos asegura, con esta representación de ella que no la considera un personaje dentro de su concepción de la ciudad, sino que la convierte en un objeto dentro del cuerpo vacío del paisaje urbano.

CAPÍTULO TRES

RENDIRSE A LAS RUINAS DE LA CIUDAD DE MÉXICO EN *HOTEL DF* (2010)

México, Distrito Federal, no necesita las tempestades de acero de Berlín para aniquilar su territorio; sus decorados, que durante épocas imitaron su sueño extravagante, ahora son los de una pesadilla. Y sin embargo, este teatro del delirio aún cautiva a las hordas que vienen de lejos. No tenemos escalinatas ni capiteles ni plazas de pulidas piedras; formamos una aglomeración turbia e incalculable. Pero la gente no deja de llegar

-Juan Villoro

El Valle de México alberga los remanentes y la memoria de una antigua civilización, una revolución sin, y un terremoto terrible, recordatorios de que la ciudad en su centro se puede destruir y reconstruir. Anteriormente conocida como el Distrito Federal, la Ciudad de México es ahora un eje global importante de cultura y sociedad cuya población sigue creciendo con rapidez sorprendente. Su densidad poblacional sobrepasa todo intento de planificación urbana y de cierta forma, todos los que llegan a ella para consumir terminan siendo consumidos o asimilados a su cuerpo. Los peatones, carros y camiones se convierten entonces en hormigas sobre este hormiguero, un hormiguero hecho de las piedras mágicas que flotan encima del lago de Texcoco de aguas dulces, últimos indicios que nos recuerdan lo que una vez era el Imperio Mexica. Hoy en día, es nombrada ‘postapocalíptica’; al revelar sus cicatrices del tiempo, también es identificada como una ruina en sí misma. Esta megalópolis agobiante contiene mucha historia, algo que según Guillermo Fadanelli, “nadie podrá narrar”.

En su novela *Hotel DF* (2010), el mismo Fadanelli explora eso que es imposible de narrar, la Ciudad de México y las sensaciones que se producen al estar en ella. En ésta, el lector accede a la experiencia del narrador y protagonista, Frank ‘el Artista’ Henestrosa, un observador

callado y vagabundo. Él es además un escritor y periodista chilango en busca de un escape del poder agobiante de la capital que lo lleva a retirarse al Hotel Isabel, un sitio tanto real y extraliterario como en un mapa de la ciudad. Es un hotel en la esquina de Calle Isabel la Católica con la República de Uruguay del Centro Histórico de la Ciudad de México, cuya localización queda cerca del Zócalo, del barrio de Tepito y del Palacio de Bellas Artes, lugares que resultan importantes en el mapa mental del narrador. Estos sitios ocupan lugar en su historia personal por medio de su memoria, ya que, al volver a ellos, los saca de su presente. Sus recuerdos se contraponen a las imágenes de lo que él percibe de la urbanidad, y de las personas dentro de la ciudad. A partir de su uso de la historia mexicana como una metáfora para relatar su cotidianidad, entramos a su construcción de la Ciudad de México. Así, deducimos que Frank desea separarse de este paisaje urbano mexicano, pero debido a su autodesprecio, su identidad sufre una crisis porque quiere alejarse de ella. Sin embargo, está atado a la Ciudad de México, como es presentada en Hotel DF, porque es un espejo de su interior, y así, siempre vuelve a integrarse en su decadencia.

La razón por la cual Frank elige el Hotel Isabel nunca es expresada explícitamente, pero entendemos que, con un pequeño sueldo de la publicación de su artículo, se refugia aquí para sentirse como un extranjero entre los huéspedes. Su oficio le es de poca importancia porque la realidad delante de sí no le parece notable, “¿qué me importa a mí lo que suceda en el país? Narcotráfico, secuestros, crímenes, los mismos titulares de 30 años atrás” (Fadanelli 69). Así vemos que la corrupción y su violencia ya no le sorprende. Aunque Frank se queda en el hotel y logra relatarnos las crónicas de los delitos, estos sucesos yacen en el trasfondo de su historia personal de autodegradación producida por su entorno. Con esta decisión, la violencia y el

crimen se han inscrito con masacre y matanza en la realidad cotidiana; estas acciones suceden con tanta frecuencia que ya no son noticias, sino que se han plasmado al día a día convencional. Entre esos crímenes se incluyen las movidas de la institución de crimen organizada que usa el hotel como banco, los sicarios que por sus pasillos deambulan, secuestros, ventas de drogas y prostitución, sucesos que recalcan cómo en la Ciudad de México no hay límites para las actividades ilícitas ni el crecimiento de la ciudad tampoco se puede contener. Las descripciones dotadas por el narrador suelen pintar la ciudad de manera hiperbólica y excesiva, comparándola a un cadáver y a un basurero de cosas desechables. Sus palabras transmiten que a la Ciudad de México se le asigna a un sentimiento de rechazo, ya que sigue creciendo y transformándose. Por lo tanto, este sentimiento padecido por Frank subraya su odio internalizado, y así, prefiere observar los elementos que le parecen intrigantes como las historias de los extraños huéspedes.

Los extranjeros del Hotel Isabel suelen ser provenientes de países europeos, y por medio de su autodesprecio, Frank siente que es menos al compararse con ellos. Entre los huéspedes – unos europeos, jóvenes fresas, actores mexicanos y algunos residentes de un barrio cercano que se llama Tepito – logra separarse del paisaje decadente. Al enfocarse meticulosamente en una exploración de sus historias personales, Frank reemplaza su huida física, pero da paso a una fijación con mirarse en un espejo. Esta manera de reflexionar sobre sí mismo, lo que él percibe es contrapuesto a lo que los demás miran cuando lo ven. Interactúa con ellos en el bar del hotel o en las cantinas del Centro Histórico, y a menudo ebrio, examina a la ciudad y a los visitantes del Hotel Isabel. Sale a relucir una obsesión con la española Laura Gibellini, que termina siendo una forma de evitar su repugnancia hacia sí mismo. Aun cuando se acuesta con ella, sus

inseguridades lo hacen creer que no es merecedor de nadie. Así, cuando Frank se siente empequeñecido delante de los extranjeros, se contrasta con otros mexicanos.

Este distanciamiento contra otros residentes de la ciudad nos da la impresión de que a Frank no le gusta considerarse mexicano. Algunos mexicanos, los primos Gabriel y Sofía Sandler, otros huéspedes del hotel le critican el nombre de Frank que les parece una señal de este odio, “ya sabes, entre más moreno y negro estás más buscas un nombre pedante para hacerte el europeo” (Fadanelli 227). Aún Frank admite cuando quiso decirle a Gabriel que “Es más sencillo pronunciar Paco que Frank” (133). Este cambio de nombre se ve en otros mexicanos huéspedes del Isabel, como, por ejemplo, Roberto Davison y Gloria Manson quienes aparentan otra identidad. Así notamos que ser un extranjero, o parecer un extranjero, tiene su atractivo en México, pero pone el énfasis en el rechazo del patrimonio, y en los rasgos de uno. De tal manera, Frank narra la vida del hotel, Centro Histórico, y Tepito con una mirada repulsada hacia una Ciudad de México moribunda y destrozada.

No es un hotel cualquiera

El hotel es un espacio transitorio por donde pasan varias vidas de todas partes del mundo. Esto lo convierte en un espacio que permite mantener el anonimato; aquí se cruzan y se encuentran varios mundos—una diversidad rica de idiomas, culturas, costumbres, e historias. Afirmando que el Hotel Isabel podría ser un hotel cualquiera si no fuera por los personajes y las historias que ocupan sus habitaciones, explica, “Es un hotel más o menos corriente y si algo posee de particular son los huéspedes: la mayor parte son extranjeros” (Fadanelli 13-14). Para él, el Hotel Isabel funciona en parte, por y para el crimen organizado del barrio, que luego propone es la fundación del país. Por eso le llama la atención el hecho de que se queden extranjeros en el

lugar. Se nos revela, “Los hoteles cuentan con personas que se encargan de la seguridad de los huéspedes. El Hotel Isabel no” (117). Aparte de su localización cercana a otras atracciones de la Ciudad de México, el hotel no les ofrece mucho más que sus actividades ilícitas. Tampoco es un lugar seguro para los extranjeros, ya que el Isabel sirve como punto de movimiento clandestino para los Chilangos que forman parte del crimen organizado donde no solo se esconde el dinero de la Señora, el líder mafioso, sino que también involucra a las personas que quieren meterse en el mundo de las drogas, la prostitución, y el lavado de dinero. Efectivamente, los mexicanos son nombrados criminales, mientras los visitantes son consumidores cuya identidad de extranjero les otorga impunidad.

Los huéspedes extranjeros no eligen quedarse en el Hotel Isabel por su aproximación a los lugares turísticos del Centro Histórico o los de la Ciudad de México en general. Los huéspedes llegan a las cantinas del barrio, o para consumir de la variedad de servicios que se ofrecen en el hotel. Muchos de ellos, sea un huésped europeo o mexicano, llegan para escapar de algo: la responsabilidad de defender el apellido familiar como en el caso de Gabriel Sandler, o como el alemán Stefan Wimer que busca caprichos. Como el Hotel Isabel está ubicado en el Centro Histórico, donde pueden apreciar la historia que les rodea, esto no es motivo suficiente para alojarse en el hotel. En su vez, el Centro es un espacio cóncavo donde se pueden esconder u ocultar sus secretos. La vida que está dentro del hotel y afuera de ella es una realidad distante del ser extranjero. El hotel aparentemente inafectado por el paso de tiempo absorba todo lo que contiene. Tanto la ciudad como el hotel están en desmoronamiento, sigue siendo lo mismo. Este hecho es que marca la experiencia de México. Aunque el narrador nos cuenta que la ciudad no es igual a que era, la verdad es que él ha cambiado y, de hecho, su percepción del espacio cambió.

Así vemos como en *Hotel DF* se retrata una Ciudad de México donde el tiempo da vueltas en la piedra de sol, símbolo de su latido, mediante el cual nos asegura que permanece viva y que nunca duerme, como reseña Carlos Monsiváis:

Al cabo de hazañas y demoliciones, el Centro o Centro Histórico ni se deja modernizar ni admite el envejecimiento. Desde sus contrastes y en su desbordamiento, desde la inseguridad y la falta de mantenimiento, sigue siendo el sentido de orientación de la nación que, para muchísimos, ya perdió la brújula (31).

Al quedarse en el Isabel, Frank busca un rescate de este entendimiento, no puede escaparse de la potencia que le tiene la Ciudad de México donde el tiempo, entendido cronológicamente o lineal, pierde su sentido.

El Hotel Isabel, semejante al Centro Histórico, aparenta todo lo que no es, algo que sirve como contrapunto a la identidad de Frank, quien quisiera fingir o aparentar otra identidad. En una viñeta, Gloria Manson, huésped del Hotel Isabel y actriz mexicana que sin saberlo adoptó el nombre del asesino en serie estadounidense, dice, “pasamos por aquí hace unas horas [y] confundimos este hotel con un museo, un museo de historia o de cera, como el de Londres, el de la calle de Londres, quiero decir” (Fadanelli 125). Manson confunde el hotel con un museo de historia o de cera donde irónicamente ambos elementos, el del tiempo y de la cera se derriten. La fachada aparenta un uso que no concuerda con su función verdadera. Incluso, la confusión ejemplifica la desorientación – de tiempo y espacio – al estar en esta parte del Centro Histórico. Así vemos como en el Centro Histórico de *Hotel DF*, existe una lucha contra varias temporalidades como las de la antigua Tenochtitlán, y las del México globalizado. Así, se chocan en la ciudad para dar la ilusión que el tiempo como marcador divisorio pierde su sentido. Aunque

no se combate la progresión del tiempo, la decadencia en su totalidad está evidente en la materialidad del espacio urbano.

A pesar de la intersección de huéspedes extranjeros y todo el crimen que yace escondido debajo de la superficie, la novela da la impresión de que el hotel en sí no tiene mucha importancia. “Este hotel no es un monumento colonial, como el palacio de Jaral del Barrio o el de San Mateo de Valparaíso,” aclara el narrador, dejando entender que no es notable en cuanto a su historia, añadiendo que “no hay motivos para considerarlo una ruina o un edificio sin prosapia” (117). El hotel como establecimiento del Centro Histórico modela un antiguo diseño arquitectónico, pero no es una ruina ni un edificio que encaja en su totalidad con el Centro Histórico. Tampoco contribuye a la historia mexicana ni conserva una memoria pública o colectiva. Por el contrario, su ‘prosapia’ cuenta la narración ya alejada de la historia e identidad mexicana.

Además de estar localizado en la Calle Isabel la Católica, fuente del cual tal vez toma prestado su nombre, el Hotel Isabel cuenta también con un cuadro de la reina española. Su cara saluda, pero al mismo tiempo intimida:

En la sala de estar, *hall*, recibidor o como se llame esta especie de limbo con sillones, el muro más amplio soporta una antigua pintura de óleo, polvosa y cuarteada, que representa a la reina Isabel la Católica. Carece de firma, la obra, a no ser que ese garabato negro casi oculto por el marco sea la firma del pintor. Un experto no reconocería es este cuadro ningún valor, pero los huéspedes, el recepcionista y los trabajadores la observamos respetuosos, como si transitáramos por los pasillos de un museo y

tuviéramos obligación de detenernos para hacer una reverencia a la santísima (Fadanelli 72).

La imagen de la reina todavía representa la historia de una monarquía, símbolo de orden y unión, pero también de potencia, opresión e inquisición. Incluso, al tener una calle y ahora el hotel que se adornan con su nombre, habla de la europeización durante el Porfiriato, aspecto que se contrapone a la búsqueda de la identidad nacional mexicana. De ella, los Documentos Históricos mexicanos dice, “[es] un expresivo homenaje a la nación española en la persona de la inolvidables Soberana bajo cuya protección emprendido Cristóbal Colón el descubrimiento de Las Américas” (77). Así, la imagen de la reina, señal de su imperio, también vigila el hotel. “Tienes miedo de la vieja reina de España. A mí no me engañas. Temes que la reina te castigue por probar cocaína” dice el alemán Stefan Wimer a Laura Gibellini, la española (216). Le dice esto a una mujer de nacionalidad española, pero el cuadro tiene otro efecto para los mexicanos.

La presencia de la Reina Isabel subraya una ausencia importante. En el *Hotel DF* no hay referencia a la imagen icónica que México modela en todas partes, la Virgen de Guadalupe. Camila es uno de los pocos personajes que está consciente de las operaciones de la Señora, el mafioso cuya operación se alberga en el cuarto número 14 del Hotel Isabel. Ella es la esposa de Samuel, uno de los trabajadores del Hotel, que también trabaja para el patrón, la Señora. Al ser una mujer mexicana, Camila es contratada para hacer guardia donde se esconde el dinero de la Señora. En una escena, la mujer mexicana nos demuestra como el retrato de la reina, ya demasiado anticuada, ha perdido toda relevancia en cuanto a las vidas privadas de los mexicanos:

La imagen de la reina Isabel la Católica se vislumbra tras las capas de polvo que cubren la tela de su retrato. Camila planta su mirada en los ojos de Isabel. Suspira, una reina, ¿las

reinas también ordenaban muertes? Camila la Católica tiene deseos de persignarse, pero no lo hace: el dinero de la Señora se encuentra en paz (223).

El personaje busca un guardián que guíe su intento de rezar, pero Camila no se encuentra representada en la imagen de la reina. La imagen de la reina española es una que está alejada de la tierra latinoamericana, ya que los países orgullosamente rememoran sus propias figuras históricas. En el caso del México de *Hotel DF*, la ciudad carece de su santa patrona la Virgen de Guadalupe.

La falta de una imagen de la Virgen afirma que la Ciudad de México que Frank proyecta es otra. La imagen producida en la narración de Frank es una que en muchos momentos quisiera rechazar, y a la que no quiere formar parte. La iconografía de la Virgen, una mujer mestiza, es la identidad que Frank reconoce en su ser, pero que le da vergüenza de modelar. La imagen de la Virgen es completamente integral tanto al paisaje urbano de México como a la identidad mexicana misma. En México, “[she] appears everywhere...On dashboards and on calendars, on playing cards, on lampshades and cigar boxes; within the loneliness and tattooed upon the very skins of Mexicans” (Rodriguez 23). Frank decide alojarse en un espacio donde justamente puede escapar de estas imágenes que componen el paisaje urbano de la Ciudad de México.

La Virgen tiene rasgos occidentales y aztecas, al ser asociada con la diosa Tonantzin. Nuestra Señora Santa María de Guadalupe fue el nombre dado al ser bautizada por los españoles en Extremadura, cuyos seguidores llegaron al Nuevo Mundo en tiempo de la Conquista. Según la leyenda, cuando su imagen se le apareció en la colima de Tepeyac, ahora un suburbio de la Ciudad de México, al indígena Juan Diego ella se comunicó en su lengua materna Náhuatl*. Cuando Frank habla de la aparición de la virgen, “una verdadera aparición”, se refiere

paródicamente a la joven rica, Sofia Sandler (Fadanelli 174). Frank se burla de la Virgen de Guadalupe como una diosa morena, quien es representante del sincretismo de México, tanto en el sentido de la mezcla racial como en el sentido religioso en lugar de la reina católica. Para el mexicano, una representación de la reina Católica ha perdido el valor, razón por la cual su imagen sirve como punto de partida para la obsesión de Frank, su sentido de alienación con su entorno y consecuente crítica del país. Como nunca ha viajado fuera del país, Frank se entrega a un ambiente extranjero dentro del Hotel Isabel bajo la mirada de una reina que promovía un europeísmo que ya no está arrojado en México.

Mientras tanto, el barrio de Tepito, un lugar real cerca del Centro e igualmente integral a esta imaginación urbana de Frank también es importante para el relato de *Hotel DF*.

Paradójicamente, sirve como contrapunto al Centro para retratar la mexicanidad del paisaje urbano. El paisaje de Tepito es “una inmundicia cartografía de azoteas color de rata y cajones de arena sucia” (Fadanelli 159). Tanto el Centro Histórico como Tepito son barrios considerados altamente ‘peligrosos’ para decir que la criminalidad existe en ambos barrios. El Centro es símbolo de un espacio que quiere preservar una época de la historia mexicana, y Tepito es aquel que proyecta la transformación urbanizada del espacio.

Las calles de Tepito, como todas las de México, son transitadas por personas y por perros, y así vemos que significan mucho para la visualización imaginada de la urbanidad de la Ciudad de México. Cada elemento del imaginario urbano tiene un propósito, y sus escenografías nos ubican y nos cuentan de la experiencia de tal espacio. Incluso, Frank, igual que otros personajes mexicanos, equipará a los habitantes chilangos con los animales, tema que se analizará más tarde en este capítulo. Al ver los perros callejeros, puede simbolizar el abandono,

pero también son asociados con el peligro del barrio cuando Frank declara, “Perro y periféricos en el mismo sitio, eso sí que es una miseria” (Fadanelli 85). Las imágenes de los perros hablan de la experiencia de un barrio en la Ciudad de México, como fue explorado en la película *Amores Perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu. Como Tepito es identificado como un barrio tradicional por Frank, se refiere a menudo a sus características que resuenan con la historia y memoria del mundo precolombino. Al usar esta narración en una metáfora satírica, el protagonista nos relata:

Los perros callejeros han sido sacrificados, eliminados por las autoridades sanitarias, y los sobrevivientes se reúnen en Tepito, como siglos atrás durante las inundaciones lo hacían en el Templo de Santa Teresa. Muchos de ellos muestran las heridas de las batallas urbanas, una convención, eso es, una convención de perros en el barrio de Tepito (160).

Entonces, cualquier persona o perro que proviene de o vive en Tepito, ha visto guerras y demuestra sus heridas para comprobar la realidad dura que, como efecto, le ha formado su manera de ser.

La memoria y el vértigo

El hecho de que la historia de la ciudad y su memoria viva y resuene en cada rincón le produce una sensación inquieta a Frank. Este sentido no solo se debe a su conciencia, sino expone las expectativas de otros; piensa en su infancia a menudo, imaginando qué dirían sus padres por el hecho de nunca haberse ido de la ciudad, o por no haber tenido más ambiciones para irse del país. En medio de una crisis de identidad, al fondo de su autodesprecio, busca su lugar en la Ciudad de México, o más bien, su lugar en el mundo. El paisaje de la Ciudad de

México resulta ser visualmente distinto de como la recuerda donde ahora dominan los vendedores callejeros, “Las calles están más sucias que una rata y las estructuras metálicas de los comercios callejeros sobresalen del pavimento como una hilera de clavos herrumbrosos” (91). La ciudad sigue siendo la misma que no cambia su manera de ser con los habitantes: aquella que atrapa y no suelta. Con esta mirada y sensación aprisionada, y al basarse en la historia mexicana y su memoria para relatar su experiencia, Frank construye su desestimación hacia su persona, la ciudad y, como consecuencia, su país.

La Ciudad de México es el eje del país, un símbolo de orgullo e identidad nacional que contiene una rica historia. Es una ciudad de gran altitud, que puede producir una sensación vertiginosa en todos sus transeúntes al producir un mareo que les hace sentir como si se fueran a desmayar o que todo da vueltas a su alrededor. El vértigo también se presenta como una metáfora de la memoria de México; se construyó la ciudad verticalmente, encima de una civilización y una ciudad ya existentes. Si se lanza una mirada desde la Catedral Metropolitana hacia abajo se revelan los rasgos del Templo Mayor del mundo antiguo, y todo lo que con él se intentó ocultar. La instalación de la Ciudad de México, epicentro de la Nueva España fue “construida encima del agua” (Fadanelli 35). Se utilizó una técnica colonial con la intención de borrar la memoria del politeísmo y para reescribir la historia con la imposición del catolicismo en México.

La excavación de estas ruinas mexicas sucedió a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, e incidió precisamente con la Revolución mexicana y la eventual búsqueda de una identidad nacional mexicana. Según Walter Benjamin, la ciudad, en su totalidad es el sitio de la arqueología porque establece la importancia del pasado y su relevancia para el presente, pero

esta declaración no concuerda en el contexto mexicano (Gilloch 77). La excavación solo hizo que el pasado se vuelve presente como se ve relatado en la vida urbana de *Hotel DF*. Esta mirada hacia atrás en la historia, que se hizo posible con una mirada debajo de la tierra, reconstruyó la memoria mexicana al enlazar la tradición indígena con la identidad como ya estaba construida. La re-imaginación de ese pasado reformó la identidad mestiza, una mezcla entre el español y la indígena. Aunque la indigeneidad como un orgullo del rostro e identidad mexicana le repugna a Frank, en su lugar, busca otra identidad, pero sigue subyugado a la potencia de la narración histórica.

Entonces, el tiempo en la Ciudad de México de *Hotel DF* no se parece vivir al sentido lineal, sino que se forma de manera circular. Esto produce una sensación vertiginosa que Frank mismo siente al nunca fugarse de la ciudad. Por más que usa la historia como una metáfora cuando se deja llevar por la nostalgia, la memoria del Imperio Mexicano entra a la corriente cotidiana, y transforma su propia identidad. Las temporalidades enmarañadas invocan una sensación de decadencia y desequilibrio en Frank. Del sentido producido debido al tiempo, Néstor García Canclini ha escrito:

Even in urban areas like Mexico City, places that are full of signs of the past, the bewilderment of the present, and its perplexity at the uncontrollable future reduce the range of temporal experiences and favor simultaneous connections in space (“Mexico: cultural globalization” 749).

Frank busca un rescate “de una ciudad que entre más puentes levanta más se hunde en el fondo del lago” (Fadanelli 164). Él lo dice de una manera sarcástica y satírica para exponer un deterioro físico y su estado de ruina, de sentido emocional y físico. Es la mirada que asocia con

el paisaje, y a veces, con los mexicanos mismos. Entre sus alusiones, indica que la presencia y la esencia de los mexicas nunca desapareció, “Los aztecas no se han marchado, siguen bebiendo sangre, comiendo tortillas, deseando el regreso de su emperador” (189-190).

Esta narración de quebrantamiento expresa perfectamente que la Ciudad de México ha atrapado a Frank, aunque quiso resistir su alcance, termina siendo rendido a las ruinas.

Así, por medio de la metáfora sarcástica y satírica, Frank se refiere a la historia de los antiguos mexicanos para retratar y relatar su entorno. Según él, el rito de los sacrificios todavía se hace, pero se reproduce de otras formas. En un intento de entender por qué el alemán Stefan Wimer ha venido al hotel, y a la Ciudad de México:

¿quién va a explicarle al germano de cabellera dorada y carne blanda, a esta salchicha aventurera, que en el Distrito Federal. no va a encontrar el fondo, que la caída es perpetua y que su corazón es necesario para el avance del Sol y para que una horda de alucinados haga los paces con sus sanguinarios dioses? (246).

Frank critica al extranjero, Stefan Wimer, porque tiene otro país al que puede regresar. México existe como un destino, como un lugar soñado, pero que nunca llega a ser real. Esta historia antepasada junto con su memoria se inscribe en la ciudad para afectar al ser, afectándole la vida. Para los extranjeros, esta historia es alejada y a veces ni penetrante a su ser, como en Wimer, mientras que para otros no existe salida. Aunque no hay fuga para Frank, la ciudad le atrapa y le subyuga a su sistematización.

Somos unos gusanos

La cultura mexicana mantiene una relación íntima e integral con la muerte, y el tema ha sido explorado entre muchos de sus escritores y poetas como solo algunos ejemplos de los

principios del siglo XX, una época que concordó con la búsqueda de la identidad mexicana y la elevación de las letras mexicanas; Xavier Villaurrutia, José Gorostiza y Octavio Paz. Entre ellos, encontraron una fuente de inspiración en el redescubrimiento del rostro indígena de México que expuso un embellecimiento de la muerte, pero, sobre todo, como elemento transcendental a la índole del mexicano mismo. Octavio Paz, influenciado por sus maestros previos concluye que delante la muerte, el mexicano “La adula, la festeja, la cultiva, se abraza a ella” (64). En el México actual, debido a la violencia del estado y al narcoterrorismo, la muerte se hace inseparable de su paisaje e inescapable para muchos de sus habitantes. Esta actitud ante la muerte es reconfigurada por Frank al relatar con facilidad su indiferencia hacia el retrato de una Ciudad de México agonizante y, de hecho, carcomida.

En México, Frank propone que “Uno se aburre de contar las muertes” (208). Hasta él mismo se considera “un muerto con demasiados años de vida encima” (189). La muerte en la Ciudad de México, para Frank marca la experiencia de su putrefacción. La ciudad tanto como el país, le parece estar pudriéndose a Frank. Al referirse al acontecimiento histórico, Frank niega la construcción de un país, “¿Cuál país? Todo se pudrió en 1910 cuando comenzó la Revolución” (247). La historia cuenta con el año 1920 para marcar el fin de la revolución mexicana, pero una memoria colectiva sugiere que nunca terminó porque no logró hacer cambios nacionales. Más de cien años han pasado, y el país se encuentra en una situación semejante al de tiempo de la guerra: la falta de derechos para los obreros, campesinos, maestros y estudiantes, donde nada ha mejorado.

La muerte recurre en *Hotel DF*, y se cuenta con tanta impasibilidad que se le quita su gravedad y su seriedad. Hasta en momentos nuestro protagonista se burla de dicho tema. Explica

que tanto el Hotel Isabel como la ciudad misma son un cementerio, y aquellos que los condenan a la muerte son los criminales. Los cuerpos son desechables e intercambiables. Se vuelve una mercantilización del ser humano, agregándole un valor cuantificable. Estas muertes no se esconden; la criminalidad en la ciudad es la ley. Los asuntos que faltan son la justicia y su imposición, “[México] es para mí un cuarto demasiado estrecho y la respiración de los policías que secuestran y asesinan se pasea en el ambiente como una nube que no se disipará nunca” (Fadanelli 189). Así, la criminalidad, si es que pueda llamarse así, es practicada por todos porque no hay castigo: en la Ciudad de México de *Hotel DF*, un narco y un policía son lo mismo.

La criminalidad de México tiene diferentes significados. Según Frank, el robo es una actividad bastante juvenil porque “se reduce a un hecho inesperado y sin consecuencias” (186). Así, se practica el acto de “*olvidar*” que Frank hace para evitar “penas y remordimiento” (106). El olvido a propósito denota que no hay testigos ni testimonio de nada. Sirve para proteger a los delitos, a sus autores y a las personas que ven o saben algo, pero prefieren no decir nada o simplemente olvidar lo que pasa. Una muestra de normalización, se repiten constantemente los crímenes y la matanza. En un comentario extremo, Frank exclama que este ambiente sostiene al país y compone su tejido social, haciendo que la violencia que le rodea sea normal: “Los criminales son los más aptos para levantar empresas en México porque conocen a fondo la corrupción y los funcionarios los respetan, ellos son los únicos verdaderos ciudadanos de nuestro país” (246). El comercio de los criminales mueve y levanta al país, pero los vendedores lo tiran abajo en el siglo XXI, una época que convirtió a los actos de comprar y vender a “verbos divinos” (193).

La ciudad de México es una de las más grandes del mundo, lo que la convirtió en una ciudad global, o globalizada: una red de los medios de comunicación y un eje central del comercio mundial. Néstor García Canclini afirma que México, además de la globalizada, mantiene sus facetas históricas e industriales (“Mexico: cultural globalization” 749). Estas facetas no se excluyen entre sí, ya que interactúan con sistemas mundiales. La globalización es celebrada por demostrar las relaciones interconectadas, vinculando varias personas, culturas y costumbres del mundo. A la vez, es criticada por este proceso de intercambio que puede borrar las tradiciones auténticas o locales y como consecuencia, producir efectos negativos como las actividades ilegales e informales. Por esta razón, uno de los hombres contratados por La Señora intenta justificarse, aunque él vende perico o cocaína, eso no lo hace ladrón o narcotraficante, sino comerciante.

Entre los efectos de la globalización, los pequeños negocios llegan a ser casi olvidados en medio de todas las opciones disponibles. Se promueve un mercado libre, con una mínima intervención del gobierno, y los pequeños negocios pierden la oportunidad de competir en el mercado al nivel mundial. La globalización permite una producción de más materiales, más rápido y a un precio más bajo. El sistema que ofrece una variedad de opciones se critica porque puede afectar la calidad de los productos. Frank habla con un señor viejo y tradicional, Miguel Llorente, heredero de la dulcería familiar en la ciudad. Llorente se queja de su nueva ‘competencia’:

todo ha ido cuesta abajo... la gente prefiere sabores artificiales, plastilina de sabor, las calles están repletas de vendedores comerciando basura, usted puede comprar lo que sea,

nadie paga impuestos, los estómagos soportan y las buenas costumbres se marchan... Lo llaman economía informal... economía inmoral, en mi opinión” (Fadanelli 47).

Se encuentran bastantes vendedores en la calle que venden el mismo producto, uno que, según Miguel, es de peor calidad. Las tiendas y los espacios cerrados son difíciles de mantener cuando existe más tráfico e interés en las calles. El público empieza a preferir lo que le ofrecen las calles porque simboliza este mercado abierto, uno del que forman parte. Este mercado informal cosifica a la gente y como no tiene un sistema que impone orden, no existe la reglamentación. Entonces, los transeúntes de México que defienden este mercado informal empiezan a retratar una realidad cruda pintada como la muerte misma, ya no celebrada sino ejemplificada por un cadáver.

Los recuerdos que Frank contiene de la Ciudad de México son invocados en sus caminadas por sus calles. Según él, lo que está delante él es distinto a como lo recuerda en su infancia. Nunca da una explicación fija de la construcción pasada, pero la ciudad en su entorno se marca por su decaimiento y pudrición. Este sentido, habla más de lo que él siente hacia él mismo. La mirada de disgusto es una mirada interior. Hay un auto-odio dentro de Frank que proyecta una perspectiva moribunda en la ciudad; Su mirada de la ciudad es un reflejo de cómo se mira en un espejo. Como no quiere enfrentarse a sí mismo, esto ocasiona a Frank a criticar a la gente callejera. En Eje Central Lázaro Cárdenas, cerca del Centro Histórico:

antes conocida como San Juan de Letrán, y que bien puede llamarse como sea porque las personas con bultos en las manos continúan de por vida en las aceras, se inclinan cuando descubren un águila encima del nopal y extienden su itacate en la banquetta:

peinetas de plástico, discos, cacahuates japoneses, eso lo venden a peso, a 20 pesos;

pantalones, celulares, agendas electrónicas, lo ofrecen con la mercancía puesta en el piso,

esparcida encima de una manta, y yo me abro paso porque he bebido, me abro paso sin dar valor a esas manos en movimiento que no me pertenecen, brazos, cuellos cúbicos, dedos gordos y cortos como gusanos de maguey, torsos de seres amándose entre sí. ¿Por qué venden tanta pendejada? ¿quién necesita tanto plástico? Miserables, bestias, exclamo de nuevo sin mover los labios, gonorrea callejera, su sufrimiento no tiene gracia, infelices (155)

En esta cita, hay varias metáforas. Alude a que los vendedores de la calle son obedientes, y descendientes de los aztecas al señalar la leyenda en la que el dios Huitzilopochtli indicaría donde se establecería la capital de Tenochtitlán cuando su imperio encontrara a un águila devorándose a una serpiente encima de un nopal, imagen que ahora representa el escudo nacional de México. Frank usa la palabra ‘itacate’, proveniente del Náhuatl para decir, ‘una ración o una provisión de algo’. Por lo tanto, la gente marginalizada del país, la población indígena se pone a vender todo lo que tiene o, mejor dicho, lo que halla. En una enumeración de las cosas, ‘peinetas de plástico, discos, cacahuates japoneses’: son cosas desechables y fácilmente consumidas de poco valor, al decir ‘tanta pendejada’. Debido a que Frank está ebrio en esta escena, toda la imagen empieza a borrarse, y termina por mezclar las cosas con las personas, de nuevo equiparando la mercancía con el cuerpo humano, específicamente el cuerpo indio o mexicano. Estos cuerpos transitan por un cuerpo más grande de la ciudad que toma la forma de un animal o de una comida.

Sobre todo, su imagen se asocia con lo moribundo. Aunque México está viva, se echa a perder como un cadáver a la vez; es como un baldío en un proceso constante de putrefacción. Primero dice, “La ciudad...de pie, en esa proa herrumbrosa, divisa el horizonte y se imagina el

paisaje abierto más allá de la curvatura de las aguas: nada, vacío y negro como un culo de animal muerto” (Fadanelli 99). La ciudad no tiene mucho asombro fuera de sus parámetros, por más que uno lo sueñe. En vez de ofrecer un oasis o un paraíso, es en realidad un cuerpo putrefacto, y sus habitantes y hasta los mismos transeúntes son conscientes de esta situación. Para Frank, un Chilango, este fenómeno se concentra en el movimiento del consumismo y es una crítica de la explotación del espacio, ya que según él, las calles no son lo que eran: “La ciudad regurgita, gruñe, escancia su esencia en el vetusto Centro Histórico, los peatones se cuidan poco de empujarse unos a otros y las multitudes entran y salen de las tiendas como gusanos en un queso roquefort” (66). Él compara la ciudad, como él la conoce, con el queso roquefort que contiene manchas negras y verdes, y que parece podrido. Aunque la ciudad no sea un queso, la gente mexicana consumidora camina por ella como gusanos. Así vemos cómo el protagonista cosifica y compara a los mexicanos con animales, un sentimiento que luego dirige hacia sí mismo.

La ciudad es de los muertos, un cementerio como previamente Frank la ha descrito, y los habitantes son unos gusanos que se alimentan de un cadáver. De su propia vida, Frank dice que es “una de perros, unas más en este planeta” (13). Como los perros de la calle, él siente que no es nada especial, ni nada de extraño, solo ocupa el mismo lugar que otras vidas ocuparon en el mismo espacio. En otra parte de la novela, se compara a un burro perezoso e inconsciente, “Ya no me preocuparé por eso, seré como un asno de las paraderas, esos animales que no saben a dónde van y a los que todo les parece lo mismo” (181). Sugiere que su vida no tiene propósito ni dirección. Pero en un momento, se pregunta, “¿Por qué ocupo espacio?... soy un gusano” (191). La vida de un gusano es la vida del mexicano ‘verdadero’, o por lo menos de aquel que vive en la Ciudad de México. En el caso de Gabriel Sandler, quien también es mexicano, es un joven

artista que se escapa del drama familiar en el Hotel Isabel. A pesar de su nacionalidad, su clase social, y por ser descendiente europeo le aleja de la realidad enfrentada por Frank, “la inmortalidad creada en el egoísmo y la demencia calculada hacen de Gabriel un dios caído en tierra de gusanos” (225). Es decir, Gabriel es distinto porque es adinerado, al contrario de la gente trabajadora de clase baja que hace mucho esfuerzo en un balde para ganarse la vida.

El hecho de comparar la persona con un animal también es visto en las conversaciones entre otros mexicanos de la novela. Se refieren a esta metáfora coloquialmente y en eufemismos, pero una asumida subordinación. Un ejemplo es cuando uno de los socios de La Señora que contradice al recepcionista, Pablo, cuando quiere defender el prestigio del Hotel Isabel: “Tú no eres extranjero, no te la creas, somos mexicanos y sabemos que aquí estamos de gatos y si el patrón nos envía a unos puercos tenemos la obligación de atenderlos y hasta de bañarlos. Somos gatos, métete eso en la cabeza: gatos” (120). Además, los nombres se acercan a la idea de una jerarquía social: los gatos a menudo son vistos como inferiores a los perros, pero pueden ser más astutos. Esto da paso a que muchos mexicanos presumen que son inferiores, y se encierran a los roles que piensan que les corresponde vivir en la Ciudad de México.

El narrador Frank logra identificar los personajes de Hotel DF a menudo por su nacionalidad, para distinguirlos de los demás mexicanos. Aunque Frank dice, “Yo esperararía que en el futuro los seres humanos dejen de ser reconocidos o clasificados por su nacionalidad, pero en los albores del siglo XXI la barbarie no se ha extirpado ni remotamente” (Fadanelli 24). Él es quién identifica a todos por su nacionalidad para hacer las distinciones entre ellos, y a partir de esto hace generalizaciones. Incluso, se ve en la novela como él reinstala el pensamiento de que los mexicanos son menos, o tienen que cambiar algo de su ser para sentirse integrados a una

colectividad más grande. De este lente, se contraponen primero a los mexicanos, y luego a los extranjeros, para hacer comparaciones y, por último, menospreciarse a sí mismo en el proceso. Mientras los extranjeros pueden ser inafectados por la realidad que es la Ciudad de México, “duermen en sus habitaciones y no perciben la maldad porque, supongo, no han viajado a esta ciudad a sufrir, sino a vivir aventuras y a ser más felices y sabios que antes” (254). Frank equipara la nacionalidad al color de la piel para destacar que la narración de decaimiento y, su realidad, se aplica solo a sus habitantes mexicanos mestizos.

Esta mirada de odio hacia sí mismo debido al color de la piel es internalizado por los mexicanos mismos. En una conversación entre unos socios de La Señora, arguyen que el mexicano no es ni negro ni blanco, cuando uno le comenta al otro que su hijo quiere ser Michael Jackson. Los que hablan no consideran que el hijo quisiera ser un cantante como Michael Jackson, sino que la discusión se revierte inmediatamente a una cuestión de raza:

Tu hijo tiene caca en la cabeza y dice que quiere ser güero. ¿Viste cómo terminó el negro ése? Ni blanco, ni negro ni nada. Lo enterraron en un ataúd de oro, ¿para qué le sirve ahora?

Que se joda el escuincle, nosotros somos prietos y trompudos. Y así se va a quedar.

Mañana lo pongo en paz (74).

En estas descripciones de ‘nosotros’, se usan los peyorativos ‘prieto’ para el color de la piel. Estos rasgos, se asocian con la desestimación de la gente de la clase baja que es a menudo morena. Frank igualmente muestra un autodesprecio debido al color de su piel. Está internalizado, pero aparentemente es visible del exterior también ya que Gabriel y Sofia Sandler se burlan de su nombre no ‘típico’ de un mexicano. Así que, el narrador indica que quisiera algo

que no es, y quisiera escapar la miseria que encuentra al vivir en la ciudad. Su odio e indignancia interna, comprendemos es atribuido a su identidad mexicana. Frank se mira al espejo a menudo y concluye:

Frente al viejo espejo de pared que refleja de un golpe la recepción del Hotel Isabel, observo mi triste imagen...el color de mi rostro posee el mismo tono de los barandales de la escalera y del barroco mostrador de la recepción, un ocre aceitoso, mestizo (41-42).

En este pasaje, él comparte su sentimiento de tristeza al descubrir que su tono de piel corresponde al de los objetos, y al paisaje a su alrededor. Lo nombra mestizo, como la identidad de casta, señal de su etnia y clase social. Aunque quiere escapar de su propia piel, como de la Ciudad de México, nunca podrá. Él construye esta mirada de la ciudad, y así es una reflexión de su ser interior. Cuando mira a las calles, ve todo lo que odia de sí mismo. La ciudad de sus recuerdos es una ilusión una reconstrucción que le saca de enfrentar la realidad putrefacta. Cuando se mira en el espejo, se ve como otra cosa de su entorno. Busca un escape de sí mismo, y de la ciudad, pero más que quiere rechazarlo, siempre vuelve a estar representado en la Ciudad de México.

CONCLUSIÓN

El sujeto o en estos casos, los protagonistas de estas obras construyen la imagen de la ciudad. El espacio urbano en su totalidad es de reflexión, contemplación, imaginación y de la memoria. En este ambiente, se entrelazan los hechos históricos que se recuerdan por varios tipos de memoria, con la trayectoria de vida cotidiana de su habitante. Al definir la memoria como recordar lo olvidado significa invocar los recuerdos para recuperar y reconstruirlos. Entonces, se entiende que es maleable y poco confiable. Más que nada, funciona como un cuento para narrar, o producir un relato, y en este sentido es semejante a la ficción. No obstante, la memoria ofrece la habilidad de establecernos y darnos cuenta de nuestra existencia. En la urbanidad, el sitio de bastante crecimiento y desarrollo es naturalmente de desorientación y caos. Ahora, la ciudad contemporánea es el lugar de declive. Entre esta atmósfera, la nostalgia, o en el caso del joven Junior, el juego, le consuela del paisaje urbano en decadencia. La ciudad del recuerdo ya nunca concordará como existe delante los ojos de su protagonista. Mediante la memoria, el protagonista construye su percepción de la ciudad imaginada que es un intento de sacarle del proyectado autodesprecio.

Este proyecto tomó en cuenta los contextos y referencias históricos y sociopolíticos para mejor entender los tipos de memoria que salen en estos trabajos. Se vieron de la personal, institucional, colectiva y desmemoria para destacar la retórica del recuerdo y su uso en cuanto al relato entero. Todos tipos confirmaron que más que la memoria puede sentir distante de uno, tiende de cierto modo integrarse a la historia y vida personal del protagonista. Incluso, la ciudad

como proyección de la interioridad, los pensamientos y los sentimientos del protagonista, permite acceso a la percepción e imaginación de ella a través de sus ojos. Así se da paso a que ciertos espacios transitados se pueden volver en marcos de los recuerdos del protagonista para demostrar cómo él, aunque se sienta separado de su entorno, mantiene un vínculo con la ciudad que es único y personal. Las representaciones de la memoria están en todas partes de la ciudad; son visibles, auditorias, táctiles, etc. Existen en las calles, los edificios o en el mismo hogar. Sin embargo, no se limite a lo material ya que otros personajes también ocupan roles importantes a la memoria como yace en estas obras. La memoria, se teje de esta a la vida cotidiana para asegurar su presencia y transmitir su narración. Desde esta narración, el protagonista puede referirse a ella para luego construir su propia narración de la ciudad. En este enlace, el lector o el espectador entra a la ciudad latinoamericana y contemporánea para percibirla también.

Para Junior de *Pelo Malo*, una imagen espejo de su madre, la vida consiste en complacerle a su madre, una mujer viuda y desempleada. Al solo tener nueve años, lleva un odio interno de su apariencia debido a su ‘pelo malo’ y espera que, si se lo lise, ganará el amor de ella. Mientras lleva esto es su interior, sus ojos se asombran por el paisaje de Caracas y la vivienda del 23 de Enero es el sitio, bastante violento, que le enseña del mundo a su alrededor. Desde afuera, Marta madre de Junior, percibe que él es homosexual, y por tal razón lo encuentra adecuado ser agobiante con él, pensando que eso lo protegerá. Su situación al vivir en el 23 violento y vacío de oportunidad, le otorga aún más presión de ser algo que no es. Los dos personajes se encuentran en la misma posición de estar en una sociedad que les aprisiona físicamente y emocionalmente a las reglas de la memoria institucional del Chavismo.

En *Simone*, la relación con San Juan en Puerto Rico se marca por una mirada crítica de su población. El narrador anónimo concluye que, la ciudad sigue siendo igual porque nada ni nadie

cambia. Su frustración con la gente es porque son apáticos con respecto a su estado colonial, lo cual, según el narrador, ha convertido a Puerto Rico en un país invisible que también ha borrado las letras puertorriqueñas. Así, al contar su vida diaria, intenta darle una memoria y una historia a San Juan. Cuando conoce a Li, la artista de ascendencia china, su mirada de la ciudad cambia brevemente hasta que se da cuenta de que ella como la ciudad, se aparta de su pasado y sus recuerdos. Entonces, su cuaderno, en forma de la novela, guarda la representación de Li, y de la ciudad como un recuerdo.

En *Hotel DF*, el narrador Frank es un periodista chilango que decide quedarse en un hotel en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Es un espacio de la ciudad cuya arquitectura señala una conservación de tiempo, pero en verdad no cuenta con este hecho. Es un lugar donde no se rinde al paso del tiempo, pero hace presente las cicatrices por lo que ha vivido. Todo esto compone un paisaje del cual Frank quisiera separarse. Esto es porque la Ciudad de México ahora es otra, supuestamente, y distinta de como la recuerda. Frank quiere distinguirse de la mexicanidad del país y de su gente, y se aloja en un hotel donde se quedan los visitantes extranjeros. Aquí, hay mucha actividad de crimen organizado, pero ahora le es normal para Frank, y según él, para el país, no vale contarla como noticias. Su vida consiste entonces de sentirse alejado de la Ciudad de México, aunque su potencia es demasiado fuerte que le atrapa y no le suelta.

Así que, todas estas obras nos despliegan desde un tejido figurativo, la relación entre el espacio urbano, la memoria y la identidad. Esta colección de filme y novelas subrayan la aversión hacia su ciudad que también es compartida por su protagonista en donde las representaciones de la memoria resaltan al primer plano o al fondo para tomar parte en sus relatos cotidianos. La memoria como una herramienta de la construcción de la ciudad y el

protagonista, afirma las maneras en que los espacios urbanos presentados por sus protagonistas son extensiones de su ser. Desde este punto, el lector y el espectador es invitado a la ciudad imaginada latinoamericana.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Curbelo, Silvia. "Que te coge el holandés: miedos y conjuros en la ciudad de San Juan." *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*, ed. Boris Muñoz y Silvia Spitta, Biblioteca de América, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2003, 239-263.
- Amores Perros*. dir. Alejandro González Iñárritu. Perf. Emilio Echevarría, Gael García Bernal y Goya Toledo. Zeta Entertainment, 2000. Filme.
- Aparicio, Frances R. y Susana Chávez-Silverman. "Introduction." *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*. University Press of New England, 1997.
- Aranzueque, Gabriel. "Paul Ricour: memoria, olvido y melancolía." En *Revista de occidente*, no. 198, 1997, 105-122.
- Biron, Rebecca E. "Introduction: City/Art: Setting the Scene." En *City/Art: The Urban Scene in Latin America*, Ed. Rebecca E. Biron, 2009, 1-34.
- Blackmore, Lisa. *Spectacular Modernity: Dictatorship, Space and Visuality in Venezuela, 1948-1958*. University of Pittsburgh Press, 2017.
- Borges, Jorge Luis. "Funes el memorioso." *Ficciones*, 2012, 123-135.
- D'Allemand, Patricia. "Urban Literary Production and Latin American Criticism." En *Bulletin of Latin American Research*, vol. 15, no. 3, 1996, 359-369.
- Documentos históricos mexicanos: Obra conmemorativa del primer centenario de la independencia de México*, Genaro García, Museo nacional de arqueología, historia y etnología, 2008.
- Diestro-Dópido, Mar. "Rondon Calling." *Sight & Sound*, February 2015, 11, 82-83.
- Fadanelli, Guillermo. *Hotel DF*. Random House Mondadori, 2010.
- Fiore, Rafaela. "Escenografías urbanas de Buenos Aires: memora, espacio e identidad en 'El común olvido' de Sylvia Molloy." En *Latin American Literary Review*, vol. 37, no. 74, 2009, 63-81.

- Fudacz, Jamie. "Between Place and Non-Place: The Fictions of Guillermo Fadanelli." *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, 13, 2014, 117-132.
- García Canclini, Néstor. *Imagarios urbanos*. Eudeba, 1999.
- . "Mexico: cultural globalization in a disintegrating city." *American Ethnologist*, vol. 22. no. 4, 1995, 743-755.
- Gilloch, Graeme. *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*. Polity Press, 1996.
- Halbwachs, Maurice. *The Collective Memory*. Traducido del francés por Francis J. Ditter, Jr. y Vida Yazdi Ditter, Haper & Row, 1980.
- Hardoy, Jorge E. "Theory and Practice of Urban Planning in Europe, 1850-1930: Its Transfer to Latin America." *Rethinking the Latin American City*, Ed. Richard Morse y Jorge E. Hardoy, Woodrow Wilson Center Press, 1992, 20-49.
- Hayden, Dolores. *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History*. The MIT Press, 1995.
- Huffs Schmid, Anne. "From the City to 'lo Urbano': Exploring Cultural Production of Public Space in Latin America." En *Iberoamericana*, Año 12, no. 45, 2012, 119-136.
- "La controversial imagen de 'El Niño Jesús armado' en el 23 de Enero." *noticias 24*, 2010.
- Lalo, Eduardo. "La ciudad de los demonios." *Escribir la ciudad*, ed. Maribel Ortíz Márquez y Vanessa Vilches Norat, Fragmento imán, 2009, 37-45.
- . *Simone*. Ediciones Corregidor, 2012.
- Lefebvre, Henri. *Writings on Cities*. Traducido y editado por Eleonore Kofman y Elizabeth Lebas. Blackwell Publishers, 1996.
- Mignolo, Walter D. *The Idea of Latin America*. Blackwell Publishing, 2005.
- Monsiváis, Carlos. "El vigor de la agonía (La ciudad de México en los albores del siglo XXI)." *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*, ed. Boris Muñoz y Silvia Spitta, Biblioteca de América, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2003, 27-43.
- . "La ciudad de México: un hacerse entre ruinas." En *El Paseante*, vol. 15-16, 1990, 10-19.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." En *Representations*, no. 26 Edición especial: Memory and Counter-Memory, primavera 1989, 7-24.

- Ochoa, Marcia. *Queen for a Day: Transformistas, Beauty Queens, and the Performance of Femininity in Venezuela*. Duke University Press, 2014.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad, Posdata, Vuelta a El laberinto de la soledad*. Fondo de cultura económica, 1997.
- Pelo Malo*. Dir. Mariana Rondón. Perf. Samantha Castillo, Samuel Lange Zambrano y Beto Benites. Sudaca Films, 2013. Filme.
- “performance.” 1. f. rendimiento (proporción entre el resultado obtenido y los medios utilizados)
2. f. Actividad artística, que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador. *Real Academia Española*.
- Rodriguez Richard. “India.” En *Goddess of the Americas: Writings on the Virgin de Guadalupe*, Ed. Ana Castillo, 1996, 17-24.
- Rodríguez Juliá, Edgardo. “Apostillas a *San Juan, ciudad soñada*.” *Escribir la ciudad*, ed. Maribel Ortíz Márquez y Vanessa Vilches Norat, Fragmento imán, 2009, 13-24.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Siglo Veintiuno Editores, 2001.
- Rossi, Florencia. “Hablar sobre el vacío: conversando con Eduardo Lalo.” *Recial*, Año VIII, No. 12, 2017.
- Scorer, James. *City in Common: Culture and Community in Buenos Aires*. State University of New York Press, 2016.
- . “Photography and Latin American Ruins.” En *Journal of Latin American Cultural Studies*, 26:2, 2017, 141-164.
- “Section 3: Place and Identity.” *The People, Place, and Space Reader*, Ed. Jen Jack Giesecking & William Mangold con Cindi Katz, Setha Low, & Susan Saegart, Routledge, 2014.
- Velasco, Alejandro. *Barrio Rising: Urban Popular Politics and the Making of Modern Venezuela*. University of California, 2015.
- Villoro, Juan. “El vértigo horizontal. La ciudad de México como texto.” *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*, ed. Boris Muñoz y Silvia Spitta, Biblioteca de América, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2003, 45-58.
- Wright, Winthrop R. *Café con leche: Race, Class, and National Image in Venezuela*. University of Texas Press, 1990.

Young, Richard y Amanda Holmes. "Introduction: Mediating Urban Identities." *Culture of the City: Mediating Identities in Urban Latin/o America*. Ed. Richard Young y Amanda Holmes, University of Pittsburgh Press, 2010, 1-11.

VITA

Marina Marisela Álvarez was born in East Los Angeles and raised in West Los Angeles. She attended California Lutheran University where she earned Bachelor of Arts degrees in International Studies and Spanish and was a Pearson Scholar for Leadership and Engagement in a Global Society. She has worked as a Spanish and French language teacher, Art Instructor and with non-profit organizations in the Los Angeles and Ventura counties.

After being admitted to Loyola University Chicago, Marina was awarded a Merit Scholarship which allowed her to fulfill her studies as well as work as a Teaching Assistant for the Modern Languages and Literatures Department. She published an article she cowrote with Dr. Rafaela Fiore Urizar entitled, “Writing Herstory: How Latina Grafiteras are Asserting their Place in Los Angeles Graffiti and Urban Art” with *Circunloquios: Revista de investigaciones culturales*. She presented academic papers in the Spanish Graduate Symposium, the SPAGrad Literature Conference at Arizona State University, and at 3rd Chicago Graduate Conference in Hispanic and Luso-Brazilian Studies at the University of Chicago.

She hopes to continue her studies of visual urban cultural production in Latin American cities.