

## LA IMAGEN DICOTÓMICA DE CIUDAD DE MÉXICO EN LA NOVELA MANTRA DE RODRIGO FRESÁN

### The dichotomous image of Mexico City in Rodrigo Fresan's Mantra Novel

**Autor:** Macarena Alejandra Navarro Carvallo<sup>1</sup>

**Filiación:** Universidad Católica del Maule, Talca, Chile.

**Email:** navarromacarena@gmail.com

#### RESUMEN

El presente artículo centra su atención en la novela Mantra de Rodrigo Fresán, pues en ella se construye un espacio urbano ficcional a partir de los puntos de vista de los narradores, que articulados con su memoria personal, configuran un imaginario dicotómico de Ciudad de México que se desdobra entre lo idílico y lo distópico, entre su pasado y su presente y que se asume como un lugar de pertenencia y afirmación de la cultura mexicana.

**Palabras claves:** Ciudad de México, espacio urbano, imaginario, distópico.

#### ABSTRACT

This article focuses its attention in the novel Mantra by Rodrigo Fresán, because on this novel an fictional urban space from the narrator point of view is built. The narrator uses his personal memory to set up an imaginary and dichotomous Mexico City, in which the dystopian and the idyllic between its present and its past and that its assumed as a place that belongs to Mexican culture.

**Keywords:** Mexico City, urban space, imaginary, dichotomous.

#### 1. Ciudad de México: desde lo idílico a lo distópico

La imagen de la ciudad ha constituido otra manera de entender la sociedad y los individuos que pertenecen a ella, convirtiéndose en escenario de los distintos procesos políticos, económicos y culturales de las diferentes épocas.

En la literatura, este lugar representa el cuerpo de los acontecimientos de una narración, el espacio y visión de mundo de los receptores reales y ficticios, que como paseantes o flâneur (según Walter Benjamin) viven y se sumergen en la ciudad.

Las formas de construcción, conformación de espacios y percepción de sus habitantes dentro de un texto literario, asimilan o reinventan su contexto histórico. En la narrativa contemporánea, la transformación de recursos estilísticos y el despliegue de los discursos

propios del hombre desencantado, hablan de un desarrollo decadente de las grandes ciudades, que bombardeadas por los medios de comunicación, el desarrollo tecnológico y el expansivo crecimiento demográfico, reproducen en sus receptores ciertas apreciaciones dibujadas de forma artificiosa y que emulan sus planos y espacios a partir de distintos imaginarios. Si bien, Europa tuvo su forma de contar literariamente los terrenos por los que sus habitantes del siglo XX intervenían y describían a las metrópolis industrializadas, en Latinoamérica también la producción narrativa se apropió de estos lugares que fueron violentamente marcados, desde un principio, con la empresa conquistadora y, actualmente, por el neoliberalismo imperante, el que hibridizó las culturas, desordenó los límites y sometió la vida cotidiana de los ciudadanos al consumo y marginalidad social y cultural.

Ciudad de México sería una de aquellas ciudades, cuya expresión literaria tuvo que adaptarse a una cultura ajena, donde sus referentes estaban cimentados en la tradición europea. Es por dicha razón que la literatura mexicana construyó su expresión literaria de manera diversa, pero compleja, desarticulando los procesos históricos en el siglo XX con el fin de la dictadura de Porfirio Díaz, el surgimiento del México moderno con la Revolución mexicana, el inicio de las vanguardias latinoamericanas y el asentamiento de variados escritores de una época contemporánea cargada de luchas, nuevas ideas estéticas y transformaciones que repercutieron en la vida de quienes están real o ficcionalmente en las zonas urbanas, y que dentro de la literatura se ven reflejados en los imaginarios que se construyen en cada una de las obras.

Estos imaginarios urbanos<sup>2</sup> habitan en el interior de las ciudades ficcionales y dan forma a la percepción del entorno, permitiendo, de esta manera, definir el pasado, proyectar presentes conectados con los procesos que la realidad propone y construir futuros quiméricos, y a la vez distópicos, que marcarán la perspectiva y visión de mundo de los narradores.

A partir de esta forma de presentar y percibir la ciudad, se configura una visión ambivalente de la urbe: la imagen idílica y paradisíaca en oposición con la perspectiva caótica y desarticulada, lo que en palabras de Marshall Berman se entiende como relación contradictoria: “todas las formas del arte y el pensamiento modernistas tienen un carácter dual” (243). Es por eso, que este tema, además de ser estudiado desde las directrices sociológica y antropológica, entró en el plano de los estudios literarios mexicanos con teóricos como Vicente Quirarte, con sus libros *Elogio de la calle*. *Biografía literaria de la Ciudad de México y Amor de ciudad grande*; y Jezreeel Salazar Escalante con su ensayo *La ciudad como texto*. *La crónica urbana de Carlos Monsiváis*.

Desde esa mirada, la imagen de ciudad idílica, que es presentada luego de los grandes cambios producidos por la revolución mexicana, como un lugar que a pesar de estar sumergido en una modernidad capitalizada, todavía desde el anhelo rural, es contemplada, por algunos, con ojos edénicos, donde sus habitantes aún sienten que la ciudad les pertenece y cuyo horizonte se mantiene idéntico, vivo y mitificado por la niñez.

Salvador Novo y Los Contemporáneos experimentaron sensaciones de tranquilidad en la ciudad: “observamos un optimismo sin igual respecto de un espacio donde cualquier problema ha sido sustituido por la posibilidad del disfrute y donde las libertades parecen accesibles a todos” (Salazar 46). Posteriormente, Agustín Yáñez con *Ojerosa y pintada* y José Emilio Pacheco con su libro *Las batallas en el desierto*, encuentran en este espacio,

ya corrompido, el sentido de la provincia, pues mezclan el paisaje que habitan y transitan de forma cotidiana, con las distintas sensaciones que el pasado infantil e inocente evoca, a través de la atracción que ejerce la memoria, la nostalgia y la experiencia: “Pacheco erige su voz poética en el centro de la melancolía, dando todo su valor a lo cotidiano y sopesando su deterioro... proyectando sobre la ciudad de la infancia una añoranza idealizada” (Salazar 47).

Ahora bien, la degradación y visión distópica<sup>3</sup> del D.F., junto con los elementos caóticos de sus espacios, son vistos desde un individuo que habita en un mundo contemporáneo desencantado y bombardeado por las máquinas, la soledad, la falta de valores humanos, la reducción geográfica de lugares comunes y la gran inconsciencia social, en aras de una globalización, cuyos poderosos y majestuosos edificios, afloran su carácter hiperbólico para mostrar el progreso y pomposidad de un lugar que quiere romper con la visión virreinal del siglo anterior, pero de una manera distante y sin identidad.

Carlos Monsiváis explora esta distopía o utopía negativa de la ciudad y anuncia su futura catástrofe:

“En treinta años (1950-1980), la capital abandona su organización razonable, se extiende hasta devorar todo el valle de México y se transforma en megalópolis o cadena de ciudades (la meta no tan culta: que todo el país sea la capital ampliada) y en los diez años siguientes la megalópolis se convierte, según afirman todos los que nunca se deciden abandonarla, en prefiguración del apocalipsis” (ctd en Salazar 11).

Esta percepción de la ciudad, ya instalada por los modernistas, en la que el lenguaje y los códigos urbanos se incorporan a la literatura, provoca una congruencia entre los cambios a nivel demográfico, económico e histórico, y la visión estética de muchos autores contemporáneos. Escritores como Justo Sierra, Amado Nervo, Federico Gamboa, Jesús E. Valenzuela, Victoriano Salado Álvarez, Bernardo Couto Castillo, Alfonso Reyes, Carlos Fuentes, Julio Torri, entre otros tantos, ilustraron un mundo que evolucionaba en la contradicción.

Es por ello que, en ese escenario, resulta trascendental desarrollar un artículo sobre la novela *Mantra* del escritor argentino Rodrigo Fresán, pues presenta un imaginario dicotómico del D.F., construido en la memoria individual de sus narradores y con una mirada desde un enfoque externo y extranjero, pues precisamente, no está escrita por un mexicano.

Además de eso, *Mantra* es un libro dividido en extensas tres partes, que entrega distintos retratos del interior de la ciudad y que hace que se participe de ella como testigo de los sucesos y situaciones que le ocurren a los narradores, de manera cercana, recorriendo en conjunto el interior de México y su memoria histórica, construyendo así una perspectiva simbólica que apunta a su revelación y que, como diría Barthes, despliega un discurso y un lenguaje que hacen posible un diálogo entre los distintos receptores de la ciudad y de la novela. Se agrega, al mismo tiempo, que a partir de la imagen dicotómica de Ciudad de México presentada en la novela, se desprenderá un espacio de pertenencia y afirmación de la cultura mexicana, caracterizada por su disgregación, puesto que su constitución ficcional la ubica como una urbe idílica y distópica que nos mostrará que la existencia de un sentido cultural y social mexicano dará significado a cada uno de los personajes, donde los narradores, en el constante ir y venir de su memoria, configurarán una idea del pasado

de México, proveniente de los inicios del siglo XX hasta nuestra Latinoamérica actual, cimentada en los barrotes contemporáneos, asumiendo los procesos históricos y formando, finalmente, una megalópolis que afirma su identidad y su cultura.

## 2. El imaginario dicotómico en *Mantra* de Rodrigo Fresán

La novela *Mantra*, publicada por primera vez en 2001, por la editorial Mondadori, está compuesta por tres partes, con una extensión de 539 páginas. Considerada como una novela compleja y desafiante, que se adhiere al amplio repertorio de obras sobre México, no escritas precisamente por escritores mexicanos, forma parte de la lista que incluye a Lawrence, Greene, Lowry, Traven, Kerouac y también el chileno Roberto Bolaño, siendo este último, el autor que mostró en una de sus reseñas llamada "Un paseo por el abismo", una visión de este libro, en la que alababa la escritura de Rodrigo Fresán.

Es por eso, que *Mantra* se configura desde la inquietud del escritor por encontrar sentido a una ciudad y presentar literariamente su cultura. Con esto, el autor nos lleva a recorrer una urbe desenfundada y caótica, saturada por la cultura de masas y las nuevas tecnologías de la información. De ahí, que es necesario ir a lo que Nestor García Canclini decía en su libro *Consumidores y ciudadanos*: "los discursos literarios, artísticos y massmediáticos, además de ser documentos del imaginario compensatorio, sirven para registrar los dramas de la ciudad, de lo que en ella se pierde y se transforma" (78) pues esta urbe ficcionalizada por Fresán, apela a ese marco de globalización, capitalismo e información mediatizada, que posicionan al sujeto y a la sociedad de una manera diferente frente a la ciudad en la que habitan.

Así, de este modo, la novela se enmarca dentro de la temática urbana y en los imaginarios posibles que puede tener dentro de un relato, expresados por los diferentes puntos de vista de sus narradores. Sin embargo, lo que parte como una percepción de ciudad desde la infancia, más idealizada e inocente (entre comillas, pues más adelante se verá la maliciosa forma de expresarse la niñez), avanza como un torbellino anárquico, que culmina en un D.F. apocalíptico y desintegrado.

Ahora bien, lo novedoso de esta construcción de ciudad, realizada por Fresán, es que, a pesar de ser un lugar que en la realidad podemos ubicar en un mapa, en su escritura sigue siendo imaginaria, pues se vuelve un lugar personal, cuyas reglas están dadas por el propio autor, ya que reconstruye sus imaginarios, cimentados a partir de ciudades reales donde los personajes, independientemente de la historia, se mueven en un mismo lugar.

De esta construcción de ciudad ficcional, en *Mantra*, Ciudad de México se hace independiente y sólida, pero no alejada de sus tradiciones, costumbres e identidad nacional, pues el autor, cuando se dispuso a narrar de esta urbe, también se convirtió en un habitante más y en un lector de los lenguajes que le entrega la ciudad.

Es por eso, que dentro de los elementos estructurales, están las voces de los narradores, que mediante el discurso y recuerdo del mexicano Martín Mantra, le dan forma a los espacios y registran sus modos de habitar en los tres capítulos de la novela, todas desde una focalización interna de la narración.

### 3. Los recursos narrativos utilizados en Mantra para su construcción urbana

Rodrigo Fresán es un escritor que sorprende por su calidad narrativa y por lo transgresor de su estilo. Enmarcado dentro de los paradigmas renovadores de la literatura argentina de los años 90, y cuyo oficio de escribir lo aprendió del periodismo, sus recursos estilísticos se basan en esa nueva forma de representar el mundo ficcional de una generación de escritores cuyos factores estaban determinados por: “la tradición literaria argentina..., la búsqueda de modelos literarios de otros países, y por último, de forma más abarcadora, las interrelaciones con las reglas del arte y del campo literario hacia final del milenio, con lo que llamamos posmodernidad” (de Mora 66).

A pesar de que estos supuestos estéticos varían según el autor, el campo por las cuales colinda Fresán, no puede alejarse de nombres como Borges, Cortázar, Bioy Casares, entre otros tantos autores latinoamericanos y a los que considera sus maestros: Irving, Salinger, Kurt Vonnegut y Cheever, en la literatura anglosajona.

Es por eso que, a través de distintos elementos culturales, este narrador va configurando y construyendo su proyecto, que amplía el sentido genérico de la literatura latinoamericana, particularmente por su construcción innovadora, su multiplicidad textual y la inclusión de formas diversas de la información, propias de un mundo posmoderno: “Los libros de Fresán son una caja de resonancia de la cultura pop de su época: de la música, letras e imágenes del rock; de la serie B, de las películas en blanco y negro y technicolor, del pulp... Toda esta globalización icónica entra en las obras de Fresán (y eso es lo que distingue de otros narradores) consciente y alegremente” (ctd en Calles 132)

Si en sus libros Historia argentina, Vida de santos, Esperanto y La Velocidad de las cosas, el tratamiento intertextual, la resignificación de los géneros y la articulación de lugares comunes (personajes y temáticas) se confluyen con la multiplicidad de historias, en Mantra, se enfatiza aún más con la hibridación de las tipologías narrativas a partir de lo ficcional, que se extrapolan y se reelaboran: noticias, mitos aztecas, series televisivas, películas, novelas, anécdotas, dichos populares, poemas, capítulos de libros históricos, canciones, mensajes electrónicos, extracto de catálogos de Museos, fragmentos de cartas, textos enciclopédicos, direcciones y crónicas, donde los discursos de los narradores y sus focalizaciones construyen los lenguajes y los hacen suyos, apropiándose además del entorno físico, de los elementos centrales de la modernidad que actúa fragmentadamente y somete a sus habitantes a múltiples formas de comunicación. Además de esto, los recursos lingüísticos y culturales que aparecen en esas variedades textuales, conforman un lenguaje transgresor, rupturista y acorde a los medios que la sociedad propone, enmarcados por una ciudad que los somete a la globalización.

Entre esos elementos lingüísticos, que en la novela se destacan, y que forman parte del imaginario del D.F son:

1. Cut-up: es un lenguaje fragmentado, donde algunas de las historias configuran anacronías narrativas muchas veces con elementos de ilogicidad y absurdo.
2. Copy-paste: corresponde al simple copiar y pegar. En la novela es utilizada por la frase Also Know As (A.K.A) o (a.k.a) y con ella otorga una forma original y múltiple de nombrar algo o a alguien y así dar cuenta de que una palabra podría incluir otras expresiones, que pueden degradar en sinónimos, cualidades, sobrenombres, entre otros. Por ejemplo se nombra a la ciudad de la siguiente manera: Tenochtitlán (a.k.a.) México D.F.(a.k.a.) Ciudad

de México (a.k.a.) Distrito Federal (a.k.a.) D.F. (a.k.a.) Nueva Tenochtitlan del Temblor, pudiendo ser interpretada con los nombres que componen su origen hasta el fin de sus días.

3. Glosario o catálogo de palabras sobre el D.F.: en el segundo capítulo de la novela, la ciudad es representada alfabéticamente de la A a la Z, a modo de diccionario mostrando definiciones, personajes y conceptualizando la historia y la identidad de una nación.

4. Construcción de un nuevo sufijo “forme”: Martín Mantra, agrega este sufijo a algunas palabras, de ahí derivan mexicaniforme, fotogramiforme, tecniforme y muchas más, como un nuevo vocabulario que el propio narrador en la primera parte plantea, un idioma, que podemos interpretar como el lenguaje desmembrado de la Ciudad de México y que es reconstruido con deformidad a partir de sus discursos.

Ahora bien, los elementos del lenguaje son parte importante de la conformación de la ciudad; sin embargo, no podemos olvidar que la parodia también es esencial en la construcción de la novela, pues, siguiendo los postulados de Linda Hutcheon en su artículo “La política de la parodia postmoderna”, se señala “cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas y qué consecuencias ideológicas se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia” (2). En términos simples, este concepto podría definirse como una cita irónica intertextual, cuya importancia radica en la diversidad del pasado, a través de la crítica social, sin que esta se vuelva ahistórica o deshistorizante. En este sentido, Hutcheon, propone que

“la parodia postmoderna es una forma problematizadora de los valores y las representaciones culturales (de las ideas y la política) que utiliza la ironía para reconocer el hecho de que, hoy en día estamos separados del pasado, postulando que es necesario releerlo para conectarlo con el presente, por medio de las contradicciones propias, de la relación de este tiempo con una temporalidad precedente, que no evade, sin embargo, el futuro” (2-3).

Respecto a eso, es necesario identificar los siguientes componentes paródicos que podemos encontrar en Mantra:

1. Jugar a 2001: una odisea en el espacio, en la primera parte de la novela, haciendo uso de una de sus escenas, en las que unos monos danzan alrededor de un monolito. En la novela, este monolito es Martín Mantra y los monos son sus compañeros de colegio, mientras que Hal 9000 es el narrador de la primera parte de la novela, dando a entender, que Mantra es el personaje que al igual que la película, trasciende el espacio y el tiempo, siendo cronotopo<sup>4</sup> de la ciudad.

2. La llegada de Godzilla, engendro gigante y devastador de ciudades, a la Ciudad de México, mostrándolo como un ser cuyo origen no es japonés, sino mexicano por su forma de ser dicotómico: bueno y malo a la vez. Y que representaría la desmitificación del dios Quetzalcóatl. Se agrega a eso, la intertextualidad con un poema del autor Roberto Bolaño llamado “Godzilla en México” y que es parte de su libro Los perros románticos. En la novela, se entiende que Martín Mantra tiene un tutor de nacionalidad chilena de nombre Arturo o Roberto (un lector que conoce a Fresán, sabe que se refiere a su amigo Bolaño). Si enlazamos la situación del poema y lo que les está sucediendo en ese momento a los personajes de Mantra, podemos dar cuenta de una conexión simbólica del alfa y omega de la ciudad; en el texto de Bolaño, el hablante lírico cuenta que está leyendo un libro y que su hijo ve la televisión, mientras afuera se vislumbra el fin de los días, una suerte de apocalipsis

alternativo y cinematográfico, en cambio en la novela, Martín Mantra lee un libro histórico sobre el inicio de los tiempos mexicano y su nacimiento caótico. Por lo que, con la imagen de Godzilla entregada por los dos autores, la urbe mexicana tendría un carácter alegórico del principio y el fin.

3. La historia de un hombre que llega al México precolombino, diez años antes que Hernán Cortés. Se hace pasar por Quetzalcóatl, les enseña a hablar español, les habla de lo negativo de las armas y de lo bello de los caballos, se hace amigo de Moctezuma y les aconseja que cuando llegue Cortés, deberán decirle que son católicos y que no hacen sacrificios humanos. Sin embargo, cuando se presenta este, al verse desconcertado, se enfurece y destruye todo Tenochtitlán tal como ocurrió en la realidad. Esta forma de parodiar la llegada de un conquistador a México azteca, da a entender que la historia no acepta correcciones y que Ciudad de México de hoy, es en cuanto a destrucción de la anterior.

4. La imagen del Mictlán (infierno mexicano) vista como un televisor en la segunda parte de la novela, representando la cultura de masas como un submundo decadente y desgastado, pues es reflejada en blanco y negro, como si la muerte quisiera que la ciudad fuera vista como una película gris, sucia y contaminada.

5. El carácter irónico de un apartado del segundo capítulo llamado "D.F. (Historia)", en la que a modo de Rewind cinematográfico, los hechos históricos van mostrándose al revés, al igual que en el poemario *La ciudad de Gonzalo Millán*, donde se invierten los elementos más significativos de la historia de Chile en 1973. En este fragmento de *Mantra*, se hace el mismo tratamiento; los hitos más relevantes son puestos en retroceso: el terremoto de 1985, la matanza de Tlatelolco, los juegos olímpicos, la muerte de León Trosky y el mural borrado por Diego Rivera. Aludiendo a que se "echa para atrás el tiempo en un intento de aliviar el trauma histórico" (Ayala 73).

6. La parodia de la obra *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, en el último capítulo de la novela, donde un robot llamado Máquina Jesús llega a Nueva Tenochtitlán del Temblor a buscar a su padre. Al igual que en *Comala*, este personaje llega a una ciudad devastada y degradada, como promesa hacia su Computadora Madrecita, mostrándonos de esta manera que la ciudad, también puede sufrir su absoluta desolación, resignificada desde la parodia.

#### **4. El imaginario infanto-idílico de Ciudad de México en el primer capítulo *Antes: El amigo mexicano***

##### **La ciudad de la memoria infantil**

El imaginario de la ciudad, en este capítulo, presenta el narrador Letra X, que desde Argentina, su país natal, recuerda la llegada de Martín Mantra a su escuela primaria.

Desde ese punto, la memoria es la cobijadora de los paisajes de la capital, y de los discursos del pequeño Mantra que, vistos desde la infancia, configuran un México fantástico e idílico:

"Así, ya desde tan joven, comencé a creer más en México que en mi hoy inexistente país de origen. México como santuario y religión, y México era solo el país y la ciudad (había algo perturbador en la idea de que el país y la ciudad tuvieran el mismo nombre)... el país de donde venían las revistas de cómics... La patria traducida de Superman, Batman y—no tardaría en saberlo—héroes nacionales mexicanos, como el lascivo y purulento Aniceto ...

el místico mentalista Kalimán o el musculoso luchador enmascarado El Santo. Así México y Ciudad de México eran, también, ciudades del planeta Kripton y barrios suburbanos de Ciudad Gótica. Y yo quería, yo necesitaba estar allí” (Fresán 54).

La comparación con los héroes de cómic y una conformación de ciudad, vista desde esos textos, apela a lo que Daniel Rabanal menciona en Panorama de la historieta en Colombia, donde “la historieta, al igual que el cine, es producto de lo que podríamos llamar la modernidad urbana y su público principal fue, desde un principio, el habitante de la ciudad” (Rabanal 131).

Por lo tanto, Letra X es un ciudadano de una capital, en este caso, posmoderna, que anhela estar en el D.F., pues recuerda las historias de un niño que está mediatizado y que ve en la televisión y el cine, una identidad que se amolda a la cultura mexicana: Aniceto, Kalimán y El Santo, comparables con personajes heroicos como Superman y Batman; y Ciudad de México, como lugar homólogo del planeta Kripton y Ciudad Gótica.

Se agrega a esto, la incorporación de personajes antagonistas, que claramente son parte de ese mundo de ciencia-ficción que Martín Mantra le presenta. En este caso, la del monstruo japonés Godzilla, que según él, es mexicano, y nació en Acapulco, dando fe de ello, con un libro histórico que demuestra su origen:

“LIBRO XII: En él se dice cómo se hizo la guerra en esta Ciudad de México. Versión del texto náhuatl. ALLÍ SE DICE CÓMO LOS MEXICANOS CUANDO LOS ESTRECHARON CONTRA SUS CASAS, VIERON Y SE LES MOSTRÓ UN FUEGO COLOR DE SANGRE QUE PARECÍA VENIR DEL CIELO. 1.- Y vino a aparecer una como grande llama... En este tiempo se mostró aquel fuego... Iba como echando chispas, cual si estallaran brasas ... Rodeó la muralla cercana al agua... Desde allí fue luego a medio lago, allí fue a terminar. Nadie hizo alarde de miedo, nadie chistó una palabra” (Fresán 89).

El discurso se posiciona así, como una crónica de conquista, que parodia la llegada del dios Quetzalcóatl, y desmitifica a la ciudad y a sus habitantes, cuando coloca, en un diálogo de niños, un pasaje importante de los relatos precolombinos de México, transformándolo en un espacio cinematográfico, propio de un mundo globalizado, que a la vez se metaforiza con su destrucción de patrimonios históricos, y que Ciudad de México muy bien conoce: “Siempre me fascinó esa pasión turística de los monstruos gigantes. De un modo u otro, apenas llegan a la ciudad en cuestión, van directamente, como si acabaran de leer una guía, a derribar edificios históricos, ¿no? El monstruo como entidad turísticamente apocalíptiforme”(88).

Es por ello que la concepción religiosa de la ciudad también está determinada por los discursos de Martín Mantra, que como niño y fiel amante de su cultura, idealiza un origen alternativo de México, y parte del postulado que los dioses son los que se sacrifican por los hombres y no los hombres por sus divinidades:

“Ninguno de estos libros narra la verdadera grandeza de nuestra génesis religiosa, que no se parece a ninguna otra. En el origen del Nuevo Sol en Teotihuacán aparece la particularidad de dioses sacrificándose por lo hombres. Dioses arrojándose al fuego de volcanes construidos por ellos mismos, unos fogones gigantescos, para crear el Nuevo Sol con la combustión de los cuerpos, para poner al Sol y a la Luna en el cielo y hacer que se



muevan, así la vida de los hombres surge del inframundo, de los huesos de los dioses, de la muerte de la divinidad” (50).

A esta visión, del pretérito mexicano, le podemos dar un nuevo sentido, si observamos lo que Octavio Paz menciona acerca del sacrificio en su libro *El laberinto de la soledad*:

“El sacrificio poseía un doble objeto: por una parte, el hombre accedía al proceso creador (pagando a los dioses, simultáneamente, la deuda contraída por la especie); por otra, alimentaba la vida cósmica y la social, que se nutría de la primera ... Para los antiguos aztecas, lo esencial era asegurar la continuidad de la creación: el sacrificio no entrañaba la salvación ultraterrena, sino la salud cósmica; el mundo, y no el individuo” (21-22)

Para el pequeño Mantra, los dioses serían los conservadores y fundadores del mundo, representado aquí como Ciudad de México, y los que mantendrían la continuidad armónica de su construcción, debido a que los hombres se convertirían en los seres pecadores, traicioneros y destructores que degradarían la ciudad.

De ahí, que su dicotomía como ciudad, radique en el hecho de que religiosamente, como también lo plantea Martín Mantra, se funde a partir de dos culturas diferentes, pero complementarias: “Una de ellas se había tomado el trabajo de calcular con absoluta precisión la fecha de su apocalipsis en calendarios de piedra tallada, mientras que la otra llegó convencida de la furia de Dios. Tal para cual. Así se produce un estado de mente mexicanamente religiosiforme” (85).

Si leemos este fragmento, en un sentido literal, podríamos ver que la cultura que construye el calendario pertenece al mundo azteca, y el que llega con la furia de Dios, es el conquistador español. Sin embargo, si le damos otra interpretación, podemos decir que la primera cultura es la propia urbe, cuya fe radica en el apocalipsis, es decir, en saber que debido a su transformación demográfica, su incipiente globalización, y su evolución política-económica, tendrá un fin fatal y degradado; que será provocada por la segunda cultura del fragmento, que son los hombres y ciudadanos, que no serán capaces de vivir en consonancia con la ciudad, por lo que esa imagen idílica presente en este primer capítulo, estaría conformada, por el hecho de que Martín Mantra es un niño que configura un ideal de origen y pasado y conformación de la voz armónica de Ciudad de México. Si para Proust, el recuperar la memoria radicaba en lo sensitivo, para el narrador X, la construcción de la memoria, estaría residida en la imagen de Mantra que expele identidad mexicana y activa las imágenes del pasado, que no son solamente individuales, sino que forman parte de una cultura y una nación.

## **5. El imaginario caótico de Ciudad de México en el capítulo *Durante: El muerto de todos los días***

### **Urbanismo caótico y desbordante**

Asumir que Ciudad de México es una megaciudad, es afirmar que su crecimiento a nivel estructural y demográfico, ha pasado el límite del progreso, pues la vida urbana se dispersa y los medios y políticas culturales a veces son incapaces de cohesionarlos. Tal es su problemática que Canclini se pregunta “¿Esta preocupación por diseñar políticas que abarquen la diversidad de las megaciudades es la nostalgia anacrónica de tiempos en que

pensábamos desde la totalidad?”(89). Según algunas ficcionalizaciones del D.F., esto no ha sido posible; Carlos Monsiváis, Juan Villoro, Alfonso Reyes, José Emilio Pacheco y Carlos Fuentes, se inscriben en el imaginario de una caótica Ciudad de México y muestran con ojos desesperanzadores que los procesos urbanos avanzan y se masifican en contraposición a los requerimientos sociales.

De acuerdo a ese contexto, el segundo capítulo de Mantra, se une a ese conglomerado de obras que abarcan “la monstruópolis mexicana y su cotidiana barbarie” (Salazar 44), transfigurándose fragmentariamente, ya que Fresán genera los espacios de una ciudad degradada mediante el discurso de un francés muerto, que desde el inframundo azteca, ordena su vida y de la urbe, alfabéticamente:

“ABAJO (inframundo) Éstos son mis siempre terminales días de estar muerto y mirando a todas partes. Ésta es mi parte de la película María-Marie: Abajo estoy. Estoy abajo...Te hablo desde lo que los antiguos aztecas conocían y nunca han dejado de conocer como Mictlán...Sin sol estoy abajo, y desde aquí te pienso, María –Marie, como si te escribiera, viéndote en la pantalla, sentado frente a mi televisor, un ojo sin párpado que transmite noticias y paisajes de la superficie y frases de muertos que pasaron por México” (Fresán 145-146-147)

La manera en que este personaje simplifica las características de la ciudad: D.F. (mapa), Esqueleto (dibújame un), Éxtasis (del enmascarado), Guadalupe (Virgen de), Mande (obedezca), puede verse como un glosario de palabras que identifican el imaginario cultural de México, rescatando lo que los modelos de mercado, los medios de comunicación masiva y la hibridización han modificado.

Con la muerte como punto de referencia, este narrador es una imagen en movimiento en un televisor, cuya emisión, gira y gira en el espacio envolvente del D.F. donde físicamente no se puede tocar, ni entablar una conversación: solamente puede hablar, pensar o emitir discursos.

Hay que agregar a esto que el autor, durante este segmento de la novela, observa a la ciudad desde la mirada mortuoria propia de la idiosincracia mexicana, que se mueve ritualmente a partir de este concepto (fiesta del Día de los Muertos): “Ese día es una pausa; efectivamente el tiempo se acaba, se extingue (...) El caos regresa y reina la licencia. Todo se permite: desaparecen las jerarquías habituales, las distinciones sociales, los sexos, las clases, los gremios” (Paz 19).

Con esta cita de Octavio Paz, podemos expresar que el carácter desenvuelto de los mexicanos es expresado por el narrador, que muestra cómo la ciudad y sus habitantes se liberan del asfixiado sistema moderno y se desarticulan física y socialmente:

“¿Se puede contar la historia de una ciudad. María-Marie, como se cuenta un cuento? No estoy del todo seguro. En especial si esa ciudad es una ciudad desarticulada y sin mapa, una novela sin vértebras que la sostengan. Pensar en Tenochtitlán (a.k.a) México D.F. (a.k.a) Ciudad de México (a.k.a) Distrito Federal (a.k.a) D.F. como partículas en suspensión irrespirables, como la metralla flotando en el aire que se desprende desde el centro de un estallido volcánico”(Fresán 236).

En este sentido es importante analizar que la desarticulación del D.F. también tiene que ver con el hecho de que es una urbe cuya geografía y sus universos desprendidos tienen un pasado y una historia. El crecimiento de esta megalópolis se forja en el ideario de civilización propia del hombre occidental. De acuerdo con eso, podemos conectarla con la visión de Canclini, de “una ciudad sin mapa en coexistencia actual con tradiciones indígenas e industrias comunicacionales, de lo local a lo global, que no suprime las luchas y discriminaciones”(73). Sin embargo, en la novela, Fresán presenta una sección en la que la sí existe un mapa de Ciudad de México que se desprende de esos espacios diversos, ejemplificando que desde el mundo real al ficticio, la vida y la muerte y las conciencias que se aprecian mirando un mapa, como son las de ciertos personajes históricos (Napoleón, Julio César, Hernán Cortés, entre otros), son etapas exclusivas de los territorios urbanos y en el D.F. Esos procesos se articulan de la misma manera:

“Un mapa que esconde otro mapa que es el mapa del lago fantasma de Texcoco y que si se lo invoca en mapas del siglo XV descubrimos que tiene la forma reconocible de un feto humano flotando dentro de una bolsa de líquido amniótico con el punto donde estaba Tenochtitlán y hoy el Zócalo en el sitio exacto del ombligo. Un mapa que enseña, en cuestión de segundos, es un mapa viejo, que ya no sirve, porque la ciudad no deja de crecer” (Fresán 246).

Es por eso que la imagen de este mapa sobre Ciudad de México, da indicios de un pasado latente. Tenochtitlán está bajo el Zócalo, mostrando una ruptura histórica de un pasado ancestral y un presente avasallador. Con esto, podemos intuir, que también se evidencia como una ciudad pretérita que no ha dejado de vivir, y que bajo los cimientos de esta urbe contemporánea, aún sigue moviéndose, escondida y oculta. Vivir en el D.F. es contradictorio y dicotómico, pues supone estar a la par con los cambios y la expansión de los barrios, percibiendo de manera global los caminos que nos entrega su mapa, pues, además de ser los trazados que guían a un sin fin de lugares, son las avenidas que conducen a la identidad de un pueblo, a la unidad de una sociedad y a la intimidad de quienes diariamente la transitan: “Ciudad de México me había devorado sin ni siquiera dedicarme el honor de masticarme, me había tragado de un golpe, sin sentirme el gusto a mierda o a miel, daba lo mismo”(270).

### **La ciudad personaje**

La ciudad, a lo largo de la historia siempre se ha asociado a conceptos de espacio, solidificación, edificación y expansión. Sin embargo, la ciudad, como dice Monsiváis “no sólo es un espacio geográfico, sino por el contrario, ante todo imaginario” (Salazar 31) y su territorio es el centro de la narración.

En la literatura mexicana, quien cambió ciertos modelos de construcción de las ciudades en un relato, fue Carlos Fuentes con su novela *La región más transparente*, donde por primera vez, la ciudad ya no era un lugar de montaje, sino la personificación de sí misma. En una entrevista el propio Fuentes aclara eso:

“Leí a Fanger, que dice que la ciudad es la protagonista de la novela moderna porque es el lugar del artificio, es el lugar antinatural, donde el género de la novela, que es el género en contra de la naturaleza, aunque tiene pactos, añadiría yo, que son pactos mortales, tiene que verse a sí misma como artificio. La novela nos revela la ciudad como el centro del

artificio moderno, y a sus maestros de ceremonias, que son Vautrin, Raskolnikoy, y también Ixca Cienfuegos” (Ortega 402).

En *Mantra*, la ciudad es un espacio urbano que se expresa a través de su narrador. De igual forma ocurre en La región más transparente, donde sus narradores son las voces de una urbe que colinda con una modernidad avasalladora. De ahí que, en ambos libros, la atención esté en el modo en que la sociedad y la historia mexicana se entrelazan con los imaginarios urbanos. La idea de que la imagen de ciudad habla por sí misma, es por lo que Fresán y Fuentes apostaron en sus obras, donde la apropiación de espacios físicos y sociales, se adhirieron a sus habitantes.

Vicente Quirarte explica sobre cómo la ciudad de Carlos Fuentes es el gran personaje de la novela, de acuerdo a factores que no implican exclusivamente la descripción de sus lugares, sino la historia y su cultura:

“Una ciudad es el resumen de la Historia, el acumulador de energía de quienes la pueblan y transforman, la suma de las mayores hazañas y las más profundas traiciones: en el caso de México, nombre que comparten, para su beneficio y su desgracia, el país y la ciudad, el centro de pronunciamientos y cuartelazos, de marchas obreras y estudiantiles, de la especulación inmobiliaria que sale a la luz ante tragedias mayúsculas”(Quirarte LIV).

Si para Fuentes, la ciudad abarca todo el imaginario histórico de México entre 1900 y 1956, en Fresán su historicidad estará marcada por los procesos que fueron consecuencia de esa época: globalización y sociedad de consumo. Para ambos, la articulación de esas transformaciones contextuales a la urbe, son el hilo conductor de descripciones sobre una Ciudad de México que lucha por su pasado, la disolución y el caos:

”Estamos en el aire. Miro televisión. Miro el televisor. Aquí está: Dos mil kilómetros cuadrados del valle de México a dos mil doscientos metros de altitud, pero no estoy tan seguro, no puede ser. La cuarta ciudad más grande del planeta después de Tokio, Sao Paulo, New York, pero no estoy tan seguro, no puede ser. Veinte millones de habitantes y en ascenso, pero no estoy tan seguro, no puede ser. No hay cifras exactas, no hay datos oficiales. Nunca. “Lo que ocurre en México, ocurre en el D.F.”, jura y se persigna un dicho local. Puede ser. Sea. A ver si puedo contarte lo que ocurrió en el D.F., María-Marie. A Ver. Veamos” (Fresán 235-6).

De esta forma, Ciudad de México es un espacio real e imaginario, que se transforma y refleja el escenario del mundo. Desde sus orígenes, su existencia se debe a ese germen histórico que da identidad y pertenencia: memoria, pretérito precolombino y herencia azteca, que en ambos autores fueron tratadas de diferente manera; en La región más transparente, con los discursos transgresores de Ixca Cienfuegos, en *Mantra*, con los hechos paródicos sobre el pasado mexicano azteca, en la voz del narrador fallecido.

### **Parodia de una ciudad originaria**

Rodrigo Fresán determina el origen de Ciudad de México, mediante el recurso de la ironía y la parodia, para contrarrestar un pasado marcado por la destrucción y la devastación producto de la invasión española. A partir de esos elementos narrativos explora el pretérito azteca y lo desmitifica.

Para tales efectos, dos secciones de la novela fueron extraídas, con la finalidad de identificar la ciudad desde sus orígenes, pues es parte de las cosas que configuran el idioma que habla esta ciudad caótica y cómo se expresa a través del narrador.

### **Ciudad D.F.**

### **originaria (Utopía)**

La ciudad en este apartado, está determinada por la palabra utopía, concepto que en términos humanistas, apela al ideal renacentista que “integra una teoría en una estructura política y social, situando ambas en un marco independiente de tiempos, lugares, historias o accidentes” (Alonso 131).

Bajo esos parámetros, la novela de Fresán muestra a una pretérita ciudad mexicana, marcada por los ideales arquitectónicos, políticos y económicos del renacimiento, en la que se construye desde la armonía, la intelectualidad y el equilibrio, donde sus personajes son transportados de manera paródica, a un escenario utópico de la historia de México:

- Hernán Cortés funda una ciudad española sobre las ruinas de la antigua ciudad azteca, esto hace que lo remuevan del cargo.
- La Corona decide enviar a alguien con más sentido humanista de las cosas.
- Mendoza llega y ve grandes errores en la construcción, por lo que decide unirse con los frailes del monasterio, para hacer una ciudad con ideales cristianos y fulgores renacentistas.
- Se crean iglesias y conventos para alabar un dios único.
- Se fabrica una universidad, para que circulen las ideas más modernas de Europa, y las cosmogonías del antiguo México.
- Francisco Cervantes de Salazar, pretende enseñar el arte de la retórica.
- Comienza la construcción de la “ciudad de los palacios”

Todos estos hechos narrados desde el Mictlán por el francés muerto, Fresán los utiliza como recurso para apelar de manera risible, lo que debería haber sido la conformación ideal de Ciudad de México, pero que no identifican en absoluto lo que ahora es, y desde esa mirada, su edificación y su identidad, están dadas por ese carácter maldito; Hernán Cortés sí devastó Tenochtitlán, y el D.F., está cimentado bajo el eslogan de emancipación y conquista, dando a entender que la utopía es solo una idea mental inalcanzable y que la cultura y ciudad mexicana desde su génesis se configura con el dolor y la sangre de sus habitantes: “En cualquier caso, este afán utópico duró poco...las autoridades españolas se vuelven más autoritarias y una mañana de 1571 llega el barco de la Santa Inquisición cargado de turistas exorcistas dispuestos a la fabricación de cadáveres infieles en serie” (Fresán 248).

### **D.F.**

### **(Historia)**

Al igual que la anterior, la parodia recorre los discursos del narrador que ve en retroceso, la historia de México global. Sin embargo, para esta sección, la visión de Hernán Cortés también es considerada desde una mirada utópica de lo que debería haber sucedido en el pasado precolombino:

“Cortés funda Nueva España sobre las ruinas de Tenochtitlán...Cortés se niega a matar a Cuauhtémocq... Cortés y los suyos y varias tribus renegadas y traidoras, malditos tlaxcaltecas, retroceden por junglas verdes ...Cortés señala el mar y hay pocas vistas más hermosas que la de varios barcos surgiendo del fondo de las aguas para arder hasta que las velas vuelvan a tentarse en los mástiles y por fin extinguiendo bajo un cielo de estrellas

demasiado brillantes... El esperma conquistador de Cortés vuelve a sus testículos conquistadores...Cortés vuelve a España” (240-41).

A partir de eso, los hechos son colocados como un montaje, haciendo una analepsis cinematográfica. Con este recurso, se muestra una historia de México escrita de otra forma. La perspectiva del narrador, por lo tanto, será entregar una ciudad ya no fracturada, pues no se retrocede en el pasado verdadero, sino que en el ficcional, siendo piedra angular para la continuación de la narración, donde se revelará que, independiente de lo que se quiera salvar de Ciudad de México y a sus habitantes, siempre el lado apocalíptico de la historia aparecerá, como un ciclo y como calendario con fecha y fin.

En síntesis, la escritura sobre el D.F, en la novela Mantra, es el testimonio de una ciudad fragmentaria, cimentada en su pasado ancestral y degradada por la historia, que bajo diferentes contextos funda esa imagen de urbe dueña de sus discursos, y que caóticamente avanzará por las voces ciudadinas de sus habitantes. Con Fuentes, Ciudad de México, todavía es la región más transparente del aire, en cambio con Fresán:

“México D.F. fuma. México D.F. tiene los pulmones podridos, la tos asmática, la respiración entrecortada, los ojos enrojecidos. Las montañas y volcanes que rodean al valle en el que está la ciudad impiden la renovación normal del oxígeno. La altura tampoco ayuda demasiado. Ozono, dióxido de sulfuro, dióxido de nitrógeno, monóxido de carbono, partículas de suspensión de materia fecal arrastrada desde barrios periféricos sin sistemas de alcantarillado. Todo eso junto, en el aire, siendo respirado por nosotros mientras México D.F.—la región menos transparente—nos respira a nosotros, nos respira con la boca abierta” (160)

## 6. El imaginario desolado de Ciudad de México en el tercer capítulo *Después: El temblor*

**La pérdida de lo urbano**  
Dentro del imaginario literario latinoamericano existen diversos lugares que se construyeron utópicamente para conformar una comunidad determinada. De los que nombra J. Salazar en su libro Ciudad como texto: La crónica urbana de Carlos Monsiváis, están “la Santa María de Onetti, el Macondo de Gabriel García Márquez y la Comala de Juan Rulfo, siendo esta última, una realidad que pierde su sentido de pertenencia y acaba por consumir los sueños de quienes lo imaginan habitable, destruyendo esa inocente creencia: el edén posible se transfigura en infierno temible” (Salazar 49).

En este último capítulo de Mantra, la visión de urbe infernal y apocalíptica se da con el hecho de que Ciudad de México ya no existe como cuerpo social y estructural, sino que se ha convertido en las ruinas de Nueva Tenochtitlán del Temblor. A partir de eso, la ciudad se muestra como un paisaje cinematográfico de ciencia-ficción, en la que los seres humanos prácticamente han desaparecido, y solo habitan computadoras, robots y hombres que metafóricamente, ya no parecen humanos, sino más bien, androides “autómatas”, que se mantienen vivos en medio de la desolación y devastación. Esta forma catastrófica de ver

el final urbano de Nueva Tenochtitlán del Temblor, enfrenta a sus ciudadanos a una nueva forma de habitar: “Aquí, en NTT., todo es horizontal. Todos viven acostados, caminan a cuatro patas o- los más ancianos y los niños-reptan como serpientes y se arrastran como caracoles” (Fresán 518).

Frente a este escenario, las acciones o consecuencias que “lo normal” supondría: horror, caos, fuga, por parte de los ciudadanos, son totalmente opuestas. Asumen que están en un espacio en la que la tierra tiembla y de acuerdo a eso, se transforman y adaptan “eso los ha obligado a desarrollar una cultura plana”(518).

Es entonces, cuando Ciudad de México o en este caso N.T.T., ha dejado atrás todo rastro de civilización y urbanidad megalopolizada: pérdida del sentido de solidificación y construcción para el resguardo, defensa y almacenamiento de productos “en la plaza central, en las alturas de una pirámide, varios luchadores con el rostro cubierto con máscaras de hojas se arrojaban rodando por los escalones de piedra” (520); inexistencia de fuentes de energía acordes a modelos de mercado que sustentan una sociedad globalizada, “Descendimos por una rampa hasta llegar a una estancia amplia y circular iluminada por luces débiles pero luces al fin. La respiración de un generador llegaba desde alguna parte al otro lado de las piedras. Electricidad. Sale del agua del lago... No sé, no me preguntes cómo funcionan. Ahí están desde hace mucho” (522); ausencia de estructuras y patrones de asentamiento urbanos: sin límites, sin alcantarillado, sin calles, sin barrios, sin sentido de progreso “llegué a Nueva Tenochtitlán del Temblor subiendo y bajando por laderas de volcanes en actividad” (518); inconexión con redes de consumo con las que la ciudad atrae a sus habitantes “el aire estaba sucio de cenizas volcánicas que hombres, mujeres y niños olisqueaban con pasión de sabuesos buscando un rastro esquivo, y yo los miraba a todos y sentía cómo el sol calentaba el aluminio de mi cuerpo y no podía sino preguntarme qué hacía yo ahí” (520). Finalmente, construcción de sociedad civil en función de los ritos, propios de comunidades que ni siquiera han sido eopolizadas “hombres, mujeres y niños repartiéndose la representación de dioses, tal vez. Hombres que, ya lo dije, no dejaban de cantar algo sobre La Bamba” (520).

Distopía o utopía negativa, como se quiera llamar, este es el concepto que enmarca este capítulo, pues no sólo posee una identidad degradada y desbordada en lo caótico, sino que se sustenta en la pérdida del sentido de sociedad y comunión con el entorno en el que se vive.

Es por eso que este imaginario urbano nutre las afirmaciones con las cuales una ciudad contemporánea globalizada puede caer en la devastación total, “abriendo paso a perspectivas que consisten en describir y reflexionar sobre este apocalipsis urbano como epifanía de la sociedad, es decir, como revelación del sentido último que adquiere la historia colectiva” (Salazar 52).

Si se observa en términos fatalistas, esta forma en la que se ha convertido la vida urbana y en sociedad de N.T.T, se podría finalmente asociar, en términos metafóricos, con una viva imagen y el reflejo futuro del fin de las grandes megalópolis del mundo occidental.

### **Parodia de la desolación**

Al escribir este último capítulo, Fresán, a través de la parodia, presenta un imaginario desolado y devastado de lo último que sería Ciudad de México: Nueva Tenochtitlán del Temblor. El uso de los mismos recursos estructurales y narrativos de Juan Rulfo en Pedro

Páramo, lleva a cabo una forma de entender la ciudad como un lugar arruinado: “Yo vine al D.F. –vine a las ruinas de lo que alguna vez fue el D.F. y que ahora es Nueva Tenochtitlán del Temblor—porque me dijeron que aquí vivía mi Padre Creador, que aquí vivía Mantrax. Mi Computadora Madrecita me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto a ella se le agotara su fuente de energía” (Fresán 513).

Desde el inicio del capítulo, se ven los cruces entre ambas novelas “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella se muriera” (Rulfo, 9), afirmando con ello, que la percepción del D.F. será en un principio otorgada por la madre, como un ente externo que sigue pensando en que la ciudad que dejó está intacta entre sus recuerdos: “No tenía necesidad de ver nada porque yo imaginaba todo aquello a través de los recuerdos de mi Computadora Madrecita. Su memoria era ahora la mía y sentía en mi cabeza la persistente jaqueca de su nostalgia tejida de suspiros. Ella siempre funcionó suspirando por el D.F., por el entorno” (Fresán 515).

Como buena parodia, la historia se enmarca con la misma secuencia de acciones: un joven, en este caso Máquina Jesús, viaja hasta el D.F. para buscar a su Padre Creador “Mantrax, Capitán Godzilla, El Mantra, Martín Mantra” (514); en el camino conversa con una persona que lo guía hasta la ciudad, que aquí es él mismo “Y así, preguntándome y respondiéndome-un hemisferio de disco duro conversando con el otro hemisferio de disco duro” (515); antes de llegar, este le dice que también es hijo de Mantrax “Yo también soy hijo de Mantrax. Todos lo somos en Nueva Tenochtitlán del Temblor, hermanito” (517); luego se entera que el Padre Creador ha muerto “Mantrax murió hace muuuuuuuchos años” (517); en la ciudad todos andan acostados (en Pedro Páramo todos están muertos); una persona, llamada MTV, lo ayuda a saber de su padre (Eduviges en Pedro Páramo); toda la ciudad se siente víctima de Mantrax.

Con esta apropiación de los acontecimientos principales de la obra de Rulfo, el tercer capítulo de Mantra se construye en el alero de la desolación y devastación, cuyos personajes circulan como sonámbulos dentro de una ciudad que se cae a pedazos. En torno a esa forma de vivir citadina, Fresán coloca a su protagonista Máquina Jesús, como Juan Preciado, en busca de su Padre Creador, apelando a las mismas rupturas narrativas que Rulfo; el narrador aparece y desaparece en el relato cuando una voz en cursiva describe la ciudad en su pasado y presente: “Junto con Mantrax llegó el terremoto y los dos quedaron aquí. Siguieron días de caos y de delirio y nadie se acuerda bien de ellos porque en el olvido está el consuelo” (521).

Si bien es posible encontrar en esto último un ambiente debilitado y desesperanzador como en Pedro Páramo, también es posible descubrir un cambio en la forma en que es proyectada la ciudad, de modo que, Comala es vista desde lo previo al proceso de metropolización; la Nueva Tenochtitlán del Temblor, es observada luego de transformarse en una megalópolis. Un antes y un después, cuyo fin es la degradación estructural y citadina:

“Recuerda, hijo, que el cielo sobre el D.F., primero, hace tanto, era azul, después fue blanco, después fue gris y después se volvió negro como la noche eterna...Entonces, una mañana, lo que tembló fue el cielo y el cielo se cayó sobre la tierra, que ya no dejó de temblar, y ahora no se sabe dónde empieza uno y dónde termina la otra. La ciudad como una inmensa



casa sin techo. El suelo en las nubes. El techo en el piso...Y nosotros en alguna parte” (516).

La mirada va entonces a encontrar las causas de la devastación y quiebre social, a través de esta visión paródica e irónica, por lo que el nombre de D.F. a Nueva Tenochtitlán del Temblor, significa hacer un tratamiento circular de la historia, en la que atravesamos el espacio-tiempo para llegar al pasado indómito y desmitificarlo; la ruina fue de los hombres, de su conformación social, política, económica y demográfica, y de su inocencia hacia lo externo.

Es necesario resaltar que la mirada hacia esta ciudad postapocalíptica, es en buena medida la que provoca como dice O. Paz: “la fase de un ciclo infinito. Vida, muerte y resurrección eran estadios de un proceso cósmico que se repetía insaciable” (21) Tal afirmación encuentra su origen a través de la cosmovisión mexicana y a partir de ella es posible identificar la forma en que perciben la ciudad. Nueva Tenochtitlán del Temblor, es el lugar que trasciende, su caída es el paso a la resurrección: “Decidí que iba a seguir cantando, lejos del suelo, acostado, muriéndome de sentimiento, hasta que terminara el terremoto y por fin amaneciera, después de tantos años el Día de los Vivos. Ya no falta mucho calculé. Ya falta menos, pensé. Ya le toca, dije. Y seguí cantando” (Fresán 531).

## Conclusiones

Al examinar la novela Mantra de Rodrigo Fresán, se hizo posible generar un tipo de imaginario del D.F., debido a que la conformación del espacio urbano ficcional de Ciudad de México, se construye a partir de los puntos de vista de los narradores que activados por su memoria configuran el imaginario de la ciudad. Por ejemplo, en el primer capítulo de Mantra, las voces infantiles en primera persona de los narradores, desde un D.F. contemporáneo y degradado, asumen de manera nostálgica los espacios y muestran que todavía es posible vivir con lugares comunes: plazas, calles y barrios. La ciudad se expresa desde un enfoque provinciano, idílico y experiencial y sus habitantes aún pueden vivir en armonía. El mismo tratamiento ocurre en los apartados siguientes de Mantra, donde en el segundo capítulo, la ciudad es imagen personificada, es el personaje principal y el hilo conductor de la narración. Los puntos de vista de los personajes muestran una ciudad caótica y desbordada, en la que la historia, la cultura y la sociedad son los ejes centrales de su construcción, que evoluciona y confiere el presente de México. En el tercer capítulo de Mantra, la imagen desolada de la ciudad es presentada por los narradores, que en primera persona, entregan un visión desencantada de una urbe en proceso de desaparición; en Rulfo, a partir de esa eópolis que ha sido corrompida y subyugada, en Fresán, desde una megalópolis apocalíptica, pero que conforma los ecos de un D.F. que proyecta su devastación.

Además de la conformación de los espacios a partir de los puntos de vista de los narradores y personajes, la configuración de los imaginarios dicotómicos del D.F., cuya modalidad es idílica y distópica en este estudio, constituyen ficcionalmente el lenguaje de la ciudad y la relación con sus habitantes, en un mundo marcado por procesos contemporáneos que irrumpen en los espacios urbanos de manera transgresora. La percepción de la ciudad, por parte de los ciudadanos se desdobra, pero en su realidad sigue avanzando. Letra X de Mantra, ya está en una ciudad moderna que no revertirá su progreso, por lo que, en los

personajes posteriores, tendrán claro que la urbe no se detiene y los cambios a nivel demográfico, histórico y económico transforman la sociedad y los espacios por la que ellos transitan en las narraciones. Esta construcción de estos imaginarios de Ciudad de México apela a elementos de pertenencia y afirmación de la identidad y cultura mexicana. En los tres capítulos analizados, los conceptos que mueven a los narradores están dentro del imaginario social: el pasado precolombino azteca (Tenochtitlán, Hernán Cortés, los dioses, ruinas arqueológicas), los ritos (la muerte), el poder como corrupción (Miguel Alemán, Porfirio Díaz), los idearios cotidianos (el temblor, la canción La Bamba, la máscara mexicana), que entregan una visión en la que a pesar de la degradación urbana, los individuos aún manejan conceptos de comunidad y unión nacional.

En síntesis, el D.F., construye una imagen dicotómica, de acuerdo a su pasado y su presente, en la que los orígenes y los agentes externos –como la evolución de la ciudad y los procesos contextuales que la envuelven- transforman esta urbe y configuran un imaginario identitario, que apela a los modelos de mercado, comunicación de masas y consumo, que la propia ciudadanía construye. Dentro de la literatura, ese imaginario se puede cambiar y revertir, para que la visión de Ciudad de México, real o ficcionalmente, siga siendo un ente de reflexión y participación colectiva, de una generación que busca quitar los desencantamientos sociales, apropiarse de sus espacios y tener la posibilidad de redescubrir en estas nuevas sociedades, una ciudad, una nación y un continente libre y capaz de recrear una visión de mundo en comunión con sus tradiciones.

## Bibliografía

- Alonso Pereira, José Ramón. Introducción a la historia de la arquitectura: de los orígenes del siglo XXI. Barcelona: Editorial Reverté, 2005. books.google.cl. Web. 13 mar. 2012. [http://books.google.cl/books/about/Introducci%C3%B3n\\_a\\_la\\_historia\\_de\\_la\\_arquit.html?i=d=dzfOSpxUgAYC&redir\\_esc=y](http://books.google.cl/books/about/Introducci%C3%B3n_a_la_historia_de_la_arquit.html?i=d=dzfOSpxUgAYC&redir_esc=y)
- Ayala, Matías. "Dictadura, transición y reescritura en Gonzalo Millán". Chasqui. Revista de literatura latinoamericana vol. 39.1 (2010): 64-80. Web. 12 mayo 2012. [http://www.academia.edu/459698/Dictadura\\_transicion\\_y\\_reescritura\\_en\\_Gonzalo\\_Millan](http://www.academia.edu/459698/Dictadura_transicion_y_reescritura_en_Gonzalo_Millan)
- Calles Hidalgo, Jara. Literatura de la nuevas tecnologías: Aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001-2011). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012. Web. 2 dic. 2013. [http://books.google.cl/books?id=ZwPvDrKk8uQC&dq=jara+calles+hidalgo&hl=es&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.cl/books?id=ZwPvDrKk8uQC&dq=jara+calles+hidalgo&hl=es&source=gbs_navlinks_s)
- Castoriadis, Cornelius. La institución imaginaria de la sociedad. Barcelona: Tusquets Editores, 2007. Impreso.
- Cortés, José Miguel. La ciudad cautiva. Orden y vigilancia en el espacio urbano. Madrid: Ediciones AKAL, 2010. Impreso.
- Estébanez Calderón, Demetrio, Breve diccionario de términos literarios, Madrid, Alianza Editorial, 2000. Impreso.
- De Mora, Carmen. "El cuento argentino de los años 90". La literatura argentina de los años 90. Volumen 24 de Foro hispánico. Ed. Fabry G. y Logie I. New York: Editions Rodopi, 2003. 65-84. Web. 3 dic. 2013. [http://books.google.cl/books?id=5N2rQDDVYR8C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.cl/books?id=5N2rQDDVYR8C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

Fresán, Rodrigo. Mantra. Barcelona: Editorial Mondadori, 2001. Impreso.  
García Canclini, Nestor. Consumidores y ciudadanos. México: Editoria Grijalbo, 1995. Impreso.

Hutcheon, Linda. "La política de la parodia postmoderna". Criterios. Jul. 1993. Web. 21 dic. 2014.  
<http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf>

Lindón, Alicia. "Diálogo con Néstor García Canclini ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?" Eure 33.99 (2007): 89-99. Impreso.

Ortega, Julio. Taller de la escritura: (Conversaciones, encuentros, entrevistas). Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2000. Impreso.

Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. Impreso.

Quirarte, Vicente. "El nacimiento de Carlos Fuentes". La región más transparente. México D.F.: Alfaguara, 2008. XXXIX-LX. Impreso.

Rabanal, Daniel. "Panorama de la historieta en Colombia". Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta 1.1 (2001): 14-30. Impreso.

Salazar, Jezreel. La ciudad como texto. La crónica urbana de Carlos Monsiváis. México D.F.: Universidad Autónoma de Nueva León, 2006. Impreso.

Fecha de recepción: 24/09/13  
Fecha de aceptación: 28/11/13

1 Macarena Alejandra Navarro Carvallo (1982). Profesora de Lenguaje y Comunicación de la Universidad Católica Silva Henríquez y Magíster en Literatura por la Universidad de Chile. Actualmente es académica en la Facultad de Educación de la Universidad Católica del Maule. Este artículo es parte de uno de los capítulos de la tesis de grado de Magíster.

2 Cornelius Castoriadis, en su libro La institución imaginaria de la sociedad, explica que el imaginario involucra la capacidad de hacer surgir como imagen algo que no es, ni que fue, ya que no importa que se compruebe empíricamente, pues la veracidad radica en las vivencias sinceras y auténticas que las personas o una sociedad tengan de un espacio o figura: "El imaginario del que hablo no es imagen de... es creación incesante y esencialmente indeterminada (social-histórica-psíquica) de figuras/formas/imágenes, y sólo a partir de éstas puede tratarse de 'algo'. Lo que llamamos 'realidad' y 'racionalidad' son obras de esta creación" (29).

3 El Breve diccionario de términos literarios de Estébanez Calderón plantea que este concepto fue inaugurado por Wells, y forma parte del género futurista y de ciencia-ficción, donde se proyecta una sociedad negativa que decaen las formas diferentes de organización social, política y de costumbres de la futura sociedad humana. Sin embargo, en este artículo más que mostrar solamente una prolepsis de Ciudad de México (como ocurre en el tercer capítulo de la novela Mantra), también debe articularse como una ciudad contemporánea que no es deseable, pero que los ciudadanos han decidido concebirla como una realidad que la globalización ha impuesto: "reflejan sociedades que funcionan gracias al conformismo universal de las masas y que toleran dócilmente la tiranía benigna de un dictador individual o colectivo" (ctd en Cortés 46).

4 Cronotopo: idea de Mijaíl Bajtín en la que llamaba a la forma de conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura.